

10.000 FRANCOS DE RECOMPENSA (EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO VIVO O MUERTO)



Sociedad Estatal
para la Acción
Cultural Exterior





MINISTERIO DE CULTURA



Sociedad Estatal
para la Acción
Cultural Exterior



editan:

- © SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Publicaciones,
Información y Documentación
 - © SOCIEDAD ESTATAL
PARA LA ACCIÓN CULTURAL EXTERIOR
 - © UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA
 - © ASOCIACIÓN DE DIRECTORES
DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE ESPAÑA
 - © de los textos: los autores
 - © de las traducciones: Antonio León Correa, Damian Kraus,
Cymbeline Núñez Sheriff, Marta Pino, José María Ruiz Vaca
 - © de las imágenes: los autores y Thierry Boccon-Gibod (pág. 96),
Éditions L'Arachnéen. www.editions-arachneen.fr (pp. 96, 97, 99),
Ph. De Gobert (pág. 127), Marc Pataut (pág. 103)
- NIPO 551-08-133-2
ISBN 978-84-7993-058-5
ISBN 978-84-96933-21-7 (SEACEX)
DL B-52073
Imprime: Ingoprint

El arte contemporáneo goza en España de una estupenda salud. Una prueba de ello es el surgimiento en los últimos años de un importante número de museos y centros de arte que, además de conectar con su propio público, ha desarrollado redes de colaboración de gran importancia para la articulación del sector.

En este sentido, la creación en 2004 de la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE) supuso un paso importante. Los encuentros de Baeza, cuyos frutos recoge esta publicación, son el resultado de la colaboración de esa red de directores de instituciones artísticas de toda España con el Gobierno Central, representado por el Ministerio de Cultura y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, y la Universidad Internacional de Andalucía.

Por otra parte, los encuentros de Baeza ejemplifican la necesaria articulación de nuestros mejores profesionales del arte contemporáneo con sus homólogos internacionales en lo que se refiere a la función de la crítica y de los centros de arte contemporáneo en la sociedad actual.

Es para mí una gran satisfacción presentar los resultados de Baeza y continuar colaborando con ADACE. En esa misma línea, se ha organizado en 2008 un gran encuentro de centros de arte iberoamericanos, dentro del Año Iberoamericano de los Museos, en el que de nuevo el lenguaje internacional del arte contemporáneo servirá para poner en contacto a las personas comprometidas con la creatividad y con esa experiencia, la estética, que nos define como personas.

César Antonio Molina
Ministro de Cultura

Desde su aparición a finales del siglo XVIII el museo como institución pública ha ido renovando sus objetivos y su propia consideración. Sin abandonar la finalidad social de raíz ilustrada que lo convierte en un instrumento irrenunciable de la cultura, el ensanchamiento de ésta en la moderna sociedad de masas y de consumo impone una redefinición de espacios, mecanismos institucionales y vías de comunicación. Esos retos son aún mayores, si cabe, cuando se trata de mostrar un arte contemporáneo en permanente transformación y cuya misma envergadura –en sus límites, su carácter y aun su propio sentido– sirve de materia a un debate abierto e inseparable de todos los géneros de expresión cultural, cada vez más amplios y abiertos a la técnica y la comunicación. De ahí la necesidad de canalizar el diálogo de los expertos con el conjunto de la sociedad, tal y como se plantearon en estas jornadas de Baeza. La histórica ciudad renacentista andaluza sirve de marco a un encuentro de la más absoluta actualidad e indispensable para afrontar el futuro de un ámbito cultural, el de los museos de arte contemporáneo, que tiene en nuestro país uno de los lugares más dinámicos en los últimos años en cuanto a construcción de nuevas estructuras y apertura a las nuevas tendencias, todo ello gracias al decidido compromiso de las más diversas instituciones, públicas y privadas.

El diálogo de técnicos y responsables de diversos museos españoles y de otros países pretende servir para profundizar en el rigor, la colaboración y, en suma, el progreso de la reflexión sobre el museo moderno. De ahí que adquiera pleno sentido la participación en la organización de estas jornadas de una institución como la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX), que tiene como objetivo fundamental la difusión de todas las facetas, pasadas y presentes, de la cultura española en el resto del mundo. Con ese fin, venimos desarrollando un amplio programa de actividades en todos los continentes en el que ocupan un lugar destacado las muestras monográficas y colectivas de artistas españoles contemporáneos, así como, de manera muy especial, la colaboración con otras instituciones, que nos proponemos potenciar para dar a conocer al público más amplio posible la actual vitalidad artística española.

Un organismo de gestión y difusión cultural como SEACEX, que pretende prestar un servicio a toda la sociedad más allá de las fronteras nacionales, constituye un instrumento especialmente valioso para agilizar o, en su caso, promover, todo tipo de proyectos culturales avalados por el rigor científico o la calidad estética. Ese instrumento es inseparable de la labor de especialistas e instituciones como los reunidos en estas jornadas, cuyo trabajo pretendemos facilitar en la medida de nuestras posibilidades y de acuerdo con la especial sensibilidad por la cultura, en su más amplia acepción, que quiere imprimir el Gobierno de España al conjunto de su actuación.

En unos momentos en los que el arte se abre incesantemente a los más diversos horizontes, rompiendo barreras de estilo y tradición, de género y soporte, nosotros nos proponemos recoger también –con especial atención a los creadores más jóvenes– las múltiples inquietudes del arte de nuestro tiempo, potenciando todas las formas de expresión, que son otras tantas formas de comprender la realidad o de contribuir a transformarla, dentro y fuera de los muros de unos museos cada vez más interrelacionados con la ciudad y el territorio que los albergan. Por todo ello, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España no podía sino respaldar este foro museístico cuya repercusión internacional pretende ayudar a llevar a cabo los objetivos que constituyen su razón de ser.

Charo Otegui

Presidenta de la Sociedad Estatal
para la Acción Cultural
Exterior de España, SEACEX

La Universidad Internacional de Andalucía (UNIA) nace con el objetivo de contribuir a la creación, desarrollo, transmisión y crítica de la ciencia, de la técnica y de la cultura, mediante la docencia, la investigación coordinada y el intercambio de información científica y tecnológica de interés a nivel internacional e interregional; en el marco del Sistema Universitario Andaluz, se caracteriza por ser un espacio abierto, orientado a la formación de postgrado y comprometido con la sociedad en la que se inserta, pero también se distingue por tener una clara vocación de cooperación solidaria, especialmente con Latinoamérica y el Magreb.

La UNIA, precisamente por su carácter específico, es una institución flexible, capaz de adaptarse a las necesidades de los nuevos procesos de formación e investigación en la sociedad actual. En este sentido, también acoge el proyecto UNIA artepensamiento que tiene como objetivo incorporar la institución universitaria a los debates, la producción y la difusión de las reflexiones relacionadas con ciertas cuestiones críticas del arte y la cultura contemporáneos; entendiendo sus iniciativas y programas no sólo como una forma de completar la oferta académica de la Universidad Internacional de Andalucía, sino sobre todo como una forma de relacionar la universidad con el entorno cultural y social, de manera que se aumente la incidencia que tiene en el tejido social; produciendo proyectos generativos, transversales, interdisciplinarios y transnacionales relacionados con el pensamiento, el arte y la acción contemporáneos, facilitando el desarrollo de una cultura del proceso, del trayecto, del diálogo, de forma que se devuelvan al arte y al pensamiento algún tipo de valor dentro de las relaciones sociales. Cuando los responsables de este encuentro nos propusieron sumarnos a la organización de estas sesiones de trabajo sobre el papel del museo de arte contemporáneo, es fácil comprender que no dudáramos en hacerlo, debido a la importancia que los contenidos que aquí publicamos pueden tener para el futuro. Con la celebración de *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, reunión de expertos locales e internacionales en las salas de nuestra sede jienense, sede machadiana, también se hace más patente, si cabe, la firme voluntad de ser una universidad universal y comprometida con las grandes y pequeñas cuestiones de nuestro tiempo. Agradezco desde aquí al Ministerio de Cultura, a la SEACEX y a ADA-CE haber hecho posible la celebración de estas jornadas, contando con la Universidad Internacional de Andalucía para su organización en nuestra sede de Baeza donde, según la sabiduría popular, entre sus calzadas y noble arquitectura y en los campos de olivar del entorno aún anda vagando el alma de Antonio Machado.

Juan Manuel Suárez Japón

Rector de la Universidad Internacional de Andalucía

Presentación del Encuentro Yolanda Romero	12
10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto) Manuel Borja-Villel	14
El museo como espacio de regeneración Conferencia: Benjamin Buchloh Interlocutores: Simón Marchán Fiz y Santos Zunzunegui Moderación: Manuel Borja-Villel	18
Entre el hecho artístico y el documento: la traducción Conferencia: Martin Jay Interlocutores: Jean-François Chevrier, Antoni Muntadas y Suely Rolnik Moderación: Nuria Enguita Mayo	52
¿Qué historias contamos? ¿Cómo se construyen las narraciones? Conferencia: Mieke Bal Interlocutores: Beatriz Herráez y Allan Sekula Moderación: Javier González de Durana	120
La voz subalterna: Latinoamérica Conferencia: John Beverley Interlocutores: Gustavo Buntinx, Paulo Herkenhoff y Ana Longoni Moderación: Teresa Velázquez	144
Hacia una pedagogía pervertida Conferencia: René Schérer Interlocutores: Manuel Asensi, Ute Meta Bauer y Martha Rosler Moderación: Juan de Nieves	208
Reseñas biográficas	241

PRESENTACIÓN DEL ENCUENTRO

YOLANDA ROMERO

Presidenta de ADACE

La Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE) se creó hoy hace más de dos años y está integrada en la actualidad por más de una veintena de directores de museos y centros de arte contemporáneo del Estado español, muchos de los cuales nos acompañan hoy aquí. Desde su constitución hasta ahora nos hemos dado a conocer por diversos comunicados e intervenciones públicas dirigidas a reclamar la modernización de las estructuras y las formas de gobierno que rigen nuestras instituciones museísticas ya que, en última instancia, son éstas las que deben garantizar la consecución de los museos y su realización como servicio público. A muchos de ustedes les sorprendería saber que estas demandas no han ido más allá de pedir a las distintas administraciones que los centros de arte deben contar desde su nacimiento con dotaciones económicas y de personal suficientes para su correcto funcionamiento, que las instituciones culturales no deben estar sometidas a los vaivenes de la política, que la elección de sus directores debe realizarse por procedimientos reglados, transparentes y competitivos, que los museos y centros de arte deben contar con la autonomía y estabilidad necesarias para llevar a cabo sus planes, que no es bueno que estén sometidos a la tiranía de las estadísticas de visitantes, o que la configuración de sus patronatos debe realizarse bajo criterios de profesionalidad e independencia, entre otros. En definitiva, hemos querido llamar la atención sobre la necesidad de resolver estas cuestiones que lastran la plena eficacia de nuestros museos y centros de arte. Sin embargo, no es la denuncia el único de los objetivos de nuestra asociación, ya que ADACE no quiere tener un papel meramente reactivo ante determinados acontecimientos de la vida cultural de nuestro país, sino que estamos trabajando para construir un foro de reflexión, un espacio de opinión, en el que podamos debatir de manera constructiva, y junto a profesionales de otras disciplinas, sobre los museos y centros de arte contemporáneo: sus funciones y objetivos, sus métodos e instrumentos de trabajo, su independencia y autonomía en la planificación de las actividades, sus fuentes de financiación, etc. son algunos de los temas a debatir.

En definitiva, ADACE se ha constituido para disponer de una voz colectiva que se haga oír ante cuestiones que, por pertenecer al ámbito público de las artes y su servicio, puedan ser de interés general. En nuestra opinión, *10.000 francos de recompensa* es eso mismo. Se trata de una plataforma de debate que pretende generar un espacio de opinión e intercambio de ideas acerca de cuál es el papel del museo hoy y cuál debe ser en el futuro. Con este propósito comenzamos a trabajar hace casi un año con la idea de celebrar un encuentro de alcance internacional en el que los miembros de nuestra asociación, en contacto con otros profesionales del sector del arte contemporáneo (pensadores, artistas, comisarios), pudieran activar una tribuna de discusión, análisis y debate crítico. No queremos, sin embargo, que este encuentro sea un evento aislado y, por ello, pretendemos que *10.000 francos* sea el inicio de una iniciativa duradera, que se celebre al menos con una periodicidad bienal, ya que las estructuras de relación se construyen en el tiempo y a largo plazo.

En el sector del arte contemporáneo, la necesidad de establecer redes de trabajo internacionales que contribuyan al mejor conocimiento del arte español en el exterior es una opinión unánime. Indudablemente, son este tipo de encuentros los que permiten afianzar relaciones entre profesionales, son los que contribuyen a hacerlas más fluidas y estables. La misma estructura de funcionamiento de esta cumbre, en la que, junto a una veintena de conferenciantes de primer nivel, nos encontramos entre el público con casi un centenar de museólogos, comisarios, artistas, estudiosos y directores de museos, será muy estimulante en este sentido.

A todos quiero dar las gracias en nombre de ADACE. A los conferenciantes, por haber hecho un hueco en sus apretadas agendas y por hacernos partícipes de sus conocimientos, a los participantes, por su interés en este proyecto, a las instituciones, por impulsar no un gran evento, sino un acontecimiento más frágil en apariencia, pero más necesario y duradero, como es este espacio para el pensamiento. A todos, en definitiva, por sus aportaciones, reflexiones e ideas y especialmente a Carlos Alberdi, Maribel Serrano y Juan Manuel Suárez Japón, que desde un principio han impulsado este encuentro y han creído en la necesidad de que tuviese lugar.

Pero no quisiera terminar sin antes realizar una breve mención al poeta que da nombre a esta sede de UNIA en Baeza, Antonio Machado. En 1936, en las proximidades de la guerra civil, Machado publica un libro en prosa, *Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*, en donde a través de sus páginas habla de la sociedad, de la cultura, el arte, la literatura, la poesía, la política, y en el que también se reflejan sus ideas pedagógicas. Pues bien, para Machado no hay oficio más noble que el de enseñar. Juan de Mairena, heterónimo preferido de Machado, entiende que enseñar no es adoctrinar, sino hacer con los alumnos gimnasia mental, ayudándolos a desentumecer la sustancia gris embotada por la injuria o la desidia. “Vosotros sabéis –dice Mairena a sus discípulos– que yo no pretendo enseñaros nada, y que sólo me aplico a sacudir la inercia de vuestras almas, a arar el barbecho empedernido de vuestro pensamiento, a sembrar inquietudes, como se ha dicho muy razonablemente, y yo diría mejor, a sembrar preocupaciones y prejuicios.”

Muchas gracias y bienvenidos.

**10.000 FRANCOS DE RECOMPENSA
(EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
VIVO O MUERTO)
MANUEL BORJA-VILLEL**

1. En una sociedad como la nuestra, en la que la diferencia entre producción y reproducción es cada vez más escasa y en la que el actor típico del capital post-fordista es el que desarrolla una labor mental o simbólica, el arte y el museo, como escenario privilegiado en el cual aquél se desarrolla, han adquirido una centralidad hasta ahora desconocida. No nos sorprende, pues, que la literatura sobre el museo sea abundante y que, sin solución de continuidad, se realicen congresos y encuentros en los que se debaten sus límites y funciones.

10.000 francos de recompensa es el título de una entrevista que, en 1974, Marcel Broodthaers concedió a Irmeline Lebeer. En ella, el artista belga criticaba que el arte fuese prisionero de sus propios fantasmas, adornara las paredes de las instituciones como signo de poder y deambulaba como sombra por los recovecos de la historia. Claramente, Broodthaers se distanciaba de la posición moderna según la cual el museo, como repositorio de las esencias artísticas, tenía que hacer visible de un modo inmediato una realidad universal que había de transformar la sociedad.

Más de treinta años después, las cuestiones y dudas que respecto al museo moderno proponía Broodthaers no sólo son válidas, sino que en la mayoría de los casos siguen sin resolverse.

Surgida en la década de los sesenta como forma de situar el arte en el entramado discursivo a través del cual las formaciones sociales dominantes ejecutan su poder, la crítica institucional no siempre ha entendido las nuevas circunstancias en las que la sociedad del *general intellect* y el trabajo cognitivo han subsumido al hecho artístico. De ahí que una gran parte de los estudios y análisis que se realizan sobre el museo adquieran un carácter melancólico y aun nostálgico. No han sabido reconocer que éste se articula en función de un discurso que implica, por supuesto, unas narraciones (aquellas historias que contamos o mostramos por medio de una serie de obras, eventos o documentos); pero también unos públicos que hacen suyas dichas narraciones, interpeándolas de acuerdo a unos dispositivos de exposición colocados entre las primeras y los segundos. Si tuviésemos que describir gráficamente un museo quedaría representado por un triángulo equilátero en el

que la primera punta indicaría las narraciones, la segunda las estructuras de intermediación y la tercera los públicos. Abundan los estudios y teorías sobre las narrativas y los dispositivos. En cambio, una teoría convincente de los públicos y la educación todavía no se ha presentado. Posiblemente ésta sea la razón del pesimismo de algunos ensayos aparecidos recientemente. Se analizan propuestas de artistas, formatos de exposiciones; pero no aquello que constituye una pragmática propia del museo.

El museo es hoy un lugar que genera nuevos modos de sociabilidad. Si no queremos que sea un sitio de control y exclusión; si, por el contrario, deseamos que sea un espacio democrático, es imprescindible que sus leyes sean compartidas por todos aquellos que lo frecuentan. De ahí que se plantee la necesidad imperiosa de pasar de una arqueología del saber moderna a una praxis postmoderna, esto es, comprender en qué consiste el museo como fenómeno discursivo propio, cuál es su lugar en la época en que vivimos y qué modelos de resistencia nos puede proporcionar.

2. Con no pocas dosis de humor, denominamos a este encuentro “cumbre”. Con ello intentábamos ironizar sobre las cimbras políticas y económicas en las que prohombres de todo tipo pretenden hablar en nombre de la humanidad, cuando en realidad responden a intereses muy determinados. Nuestra voluntad no era sentar cátedra sobre unos temas determinados, sino todo lo contrario. Buscábamos un espacio de interpelación, que es siempre parcial y fragmentario. La interpelación es el acto del habla que le permite hacerlo al que queda fuera de nuestra construcción discursiva, es decir, al que no forma parte de nuestro sistema de inteligibilidad. Es también el momento de una cierta exterioridad, de un ser otro, diferente de la comunidad institucional que defiende sus intereses. El interpelar, al actuar siempre desde el exterior, se opone por definición al consenso. Ésa es la razón de que el debate entre los ponentes y el público fuese muy importante y que tanto unos como otros estuviesen compuestos por miembros pertenecientes a sectores muy diversos del ámbito cultural.

No podemos olvidar que estamos ante un tiempo en que todo parece válido y la confusión de ideas es paradigma. La tendencia general nos conduce hacia una especie de eclecticismo de baja intensidad que se argumenta como forma de salvaguardar una pretendida democratización de la cultura. Es precisamente ahora cuando aquello que Max Weber denominó racionalidad substantiva deviene más relevante que nunca. Nos encontramos en un período de crisis sistémica y, por tanto, tenemos la obligación de apuntar a ciertos caminos y no a otros. Esta elección no puede ser técnica ni dictada por una racionalidad formal, sino por esa racionalidad que conlleva el ejercicio de reconciliar lo que aprendemos de la ciencia y la moralidad; y significa siempre una elección ética. Los conferenciantes y ponentes que han conformado estas mesas de debate son unos y no otros. Su trabajo y trayectoria apunta en una dirección específica. No se trataba, pues, de una apuesta ecléctica. Tampoco se intentaba representar aquello que está de moda en el mundo artístico. Se invitó a participar en el debate a aquellos autores cuyas ideas nos permitían analizar el museo como práctica discursiva y su posición en el presente.

3. Se desarrollaron cinco mesas de estudio. En la primera planteamos a los ponentes la posibilidad de considerar el museo como un espacio de regeneración social a partir del cual imaginar nuevas formas de sociabilidad. Más allá del choque de las civilizaciones de Huntington es muy posible que nos encontremos al final de un período histórico y que la solución de éste acabe siendo un conflicto de carácter mundial, o como mínimo el debilitamiento general de la democracia. Los acontecimientos políticos recientes, los

fundamentalismos de todo tipo y esa especie de autoritarismo autoimpuesto hacia el que parecen degenerar los modelos democráticos occidentales, así parecen indicarlo. En este contexto es oportuno pensar que, al igual que en el momento neorrealista europeo de los años cuarenta, el arte y el museo pueden adquirir un papel capital de regeneración, de refundación de nuevas zonas de libertad.

La intervención de Benjamin Buchloh se refirió precisamente a la desaparición en la sociedad del espectáculo y del consumo de esa esfera pública que la burguesía propició con la intención de que fuese un lugar de crítica y contestación de la relaciones de poder. Simón Marchán Fiz, por un lado, y Santos Zunzunegui, por otro, contrapusieron dos posiciones como solución a esta crisis. Mientras que para Simón Marchán el museo, si quiere recuperar su posición crítica, debe mantenerse en sus parámetros modernos y dejar fuera las obras de campo expandido, para Santos Zunzunegui es precisamente el cine el que supone una solución para que el museo escape de su absorción por el mercado y cree márgenes de resistencia.

La segunda mesa y la tercera se hallan intrínsecamente ligadas. Fruto de sus orígenes idealistas la modernidad entendió que no había separación entre el pensamiento y el habla y no se tuvo en cuenta la naturaleza lingüística del museo. Se daba por supuesto que las obras de arte transmitían sus contenidos de modo inmanente. Sabemos que esto no es así y, en consecuencia, hemos de replantearnos la forma en que contamos la historia, cuál es el papel del narrador en la misma, el carácter documental de toda obra y la compatibilidad entre documento y hecho artístico. En la primera mesa redonda se cuestionó la posibilidad de encontrar nuevos dispositivos de ficción, nuevos relatos. En la segunda, se discutió la necesidad de una narratividad que no sea necesariamente literal. Dada la crítica radical que Martin Jay hizo en su libro *Downcast eyes* al predominio de lo óptico en la modernidad y considerando los estudios de Mieke Bal sobre narratología, se les pidió a ellos que encabezasen las discusiones. Suely Rolnik, Muntadas y Jean-François Chevrier, por un lado, y Beatriz Herráez y Allan Sekula, por otro, contribuyeron desde puntos de vista diversos.

Con el cuarto grupo nos quisimos enfrentar a otro aspecto fundamental en la actualidad: la voz subalterna. ¿Cómo dar voz a aquéllos que no la tienen? ¿Cómo generar zonas que permitan el desacuerdo? Si el modelo del museo moderno está finiquitado y si respondía a un dictado hegemónico que menospreciaba la existencia del otro como aculturado o retrasado, la urgencia para que ese otro sea visible es obvia, especialmente en un mundo en el que las fronteras han desaparecido. Ahora bien, cuando el discurso dominante es el multiculturalismo y la política cultural la de lo políticamente correcto, nos vemos inclinados a imaginarnos una construcción artística en la que el otro puede hablar con nosotros, cuando en realidad no es así; y al final tendemos a anular cualquier tipo de diferencia y antagonismo. La necesidad de entender la sub-alternidad es fundamental si no queremos que la institución arte se convierta en una especie de república de las letras y los artistas en nuestros patriarcas nacionales.

El que se escogiese Latinoamérica no fue casual. En ningún momento se pretendió crear una mesa de “marginales” (John Beverley, Ana Longoni, Paulo Herkenhoff o Gustavo Buntinx no lo son en absoluto), un gueto, sino que al unir estas voces quisimos llamar la atención sobre la realidad de que el que interpela no existe sin el interpelado y que tampoco podemos hablar de Latinoamérica sin hacerlo de nosotros. La misma noción de Latinoamérica como una unidad no haría sino perpetuar esa idea del otro excluido, carente de complejidad.

Finalmente, resulta imprescindible abordar nuestras estructuras de interrelación. ¿Cuáles son los públicos del museo? ¿Qué acceso tienen a la cultura? La pedagogía es justamente ese aspecto que está íntimamente ligado a los públicos y que continúa sin plantearse como elemento de liberación. La mayoría de los programas pedagógicos promueven la desigualdad y dificultan un auténtico acceso al conocimiento. No podemos dejar de reconocer las buenas intenciones de la institución museística que emplea considerables esfuerzos y recursos en “acercar” el arte a su público, con el objetivo de difundir los tesoros que acumula. Estas medidas reformistas no han hecho sino perpetuar algunas de las falacias sobre las que se ha asentado la pedagogía moderna, tales como la transparencia, el progreso o la educación como mera transmisión y acceso. ¿Cómo puede explicar un museo la historia, la(s) memoria(s) de que es depositario? Evidentemente, la educación y la narración son inseparables. No puede desarrollarse una política educativa alternativa sin que la(s) historia(s) que se cuente(n) sea(n) también alternativa(s). Siguiendo algunas propuestas del pensador francés René Schérer, Manuel Asensi, Martha Rosler y Ute Meta Bauer trataron de dar una respuesta desde perspectivas distintas.

EL MUSEO COMO ESPACIO DE REGENERACIÓN

CONFERENCIA: BENJAMIN BUCHLOH
INTERLOCUTORES: SIMÓN MARCHÁN FIZ
Y SANTOS ZUNZUNEGUI
MODERACIÓN: MANUEL BORJA-VILLEL

Manuel Borja-Villel Empezamos esta primera jornada con la charla de Benjamin Buchloh. Benjamin es bien conocido por todos: su trabajo en *Interfunktionen*, su labor como editor de *October*, sus libros sobre Richter, la intensidad con que ha estudiado la obra de algunos artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren, etc. Uno de los temas fundamentales en su actividad como crítico e historiador de arte ha sido la atención que prestó desde muy pronto a la crítica institucional y al rol de los museos. Así pues, parecía lógico empezar esta “cumbre” con su ponencia. Su intervención es relevante no sólo por lo que nos ha de aportar teóricamente, sino también porque su trabajo es testimonio del devenir de una serie de momentos históricos en el arte de los últimos años que nos parecen fundamentales para entender el presente. Tampoco necesitan presentación los otros dos ponentes que lo acompañan en la mesa. Por un lado, la presencia crítica de Simón Marchán Fiz en el contexto del arte español ha sido esencial en nuestra historia reciente. Nadie como él conoce tan bien los avatares institucionales de nuestro país y sus estudios son referentes claves en nuestra historiografía. Finalmente, nos pareció necesaria la presencia de un autor como Santos Zunzunegui, que, partiendo de otra disciplina, aportará luz a no pocos aspectos centrales en la institución arte. En las últimas décadas el cine de campo expandido ha supuesto una apertura insospechada en los espacios museísticos. Su intervención irá en esta dirección.

LA PROMESA FRAUDULENTA BENJAMIN BUCHLOH

Quisiera corresponder a la generosa presentación de Manolo dándole las gracias por su excelente trabajo como director de museo en Barcelona, ya que es uno de los pocos museos que conozco dentro del ámbito de la producción de arte contemporáneo y reciente que parece seguir cumpliendo en la actualidad con la tarea histórica y social de los comienzos, es decir, la del museo como institución de la esfera pública burguesa en sus formas más avanzadas.

Como el título de esta conferencia es *La promesa fraudulenta* (que es el título que Marcel Broodthaers dio a una entrevista ficticia en la que tanto las preguntas como las respuestas fueron redactadas por el propio Broodthaers), comenzaré también con la pregunta de qué tipo de museo pudo tener en mente Marcel Broodthaers cuando hizo de este tema uno de los núcleos principales de sus investigaciones artísticas en 1968. ¿Fue la serie de ficciones museísticas de Broodthaers un proyecto de redención alegórica

orientado por un deseo melancólico de aferrarse a una institución en decadencia cuyo momento histórico ya estaba tocando a su fin? Después de todo, ésta era una de las características de la obra de Broodthaers que tiene que recordarse en este momento: el énfasis continuo que puso en la melancolía como dimensión esencial o, más bien, como estrategia esencial de toda la producción estética contemporánea, desde su punto de vista. Sin embargo, existe un peligro oculto, como ocurre siempre con la obra de Marcel Broodthaers si se toma cualquiera de sus afirmaciones al pie de la letra en lugar de reconocer su carácter profundamente dialéctico. Con frecuencia, las palabras de Broodthaers transforman nuestras propias palabras o le dan la vuelta a la interpretación que hacemos de sus conceptos, incluso con anterioridad a que se haya captado su significado por completo. Así que puede que resulte adecuado en estos momentos preguntarse si de hecho no se trataba de un acto de irreverencia singularmente provocadora el hecho de que la escenificación de Broodthaers se aplicara al museo, si no era más bien un espectáculo de payasos, muy en la línea del espíritu de 1968, destinado a dismantlar las estructuras jerárquicas de la simiente discursiva e institucional del poder dentro de la que se constituía y en la que la propia actividad de Broodthaers estaba contenida. ¿No sería esa descripción más acertada que el modelo melancólico que a veces se arguye?

Después de todo, una de las funciones principales de la institución museística había sido, desde su llegada a finales del siglo XVIII, llenar la producción artística de valor y autoridad con el fin de aportarle legitimidad. Parece que Broodthaers asumió en su momento, lo mismo que hemos hecho muchos de nosotros hasta hace muy poco, que si la obra de arte no viene acreditada por el museo, tampoco puede funcionar en el mercado. Da la impresión de que el museo ha funcionado como institución legitimadora y acreditativa, donde a los valores ficticios de lo estético se les suman las garantías y el apoyo político, cultural, ideológico y económico.

Se trataría de una analogía exacta con la función que hubiera tenido el banco nacional, tras la desaparición del patrón oro, al darle al papel ese valor asignado que lo acaba definiendo como dinero. Esa es la interpretación tradicional de la actividad de Broodthaers en relación con el museo, incluidas mis propias interpretaciones, que habían partido todas del supuesto de que Marcel Broodthaers, siguiendo una manera de actuar muy típica de 1968, en realidad había querido invertir y dar la vuelta a la estructura de poder que tenía la jerarquía tradicional de organización del museo. Esta lectura –y ahora me pregunto si estaría todavía justificado hasta cierto punto– habría llegado más lejos en el contexto de la revuelta estudiantil y laboral de 1968, en caso de que Broodthaers hubiese dismantelado, al menos de una forma simbólica, las jerarquías que determinaron su existencia y su subjetividad como artista.

Cuando intercambió el papel de artista por el de director de su propio museo ficticio, ¿llevó a cabo una inversión revolucionaria de la clásica dialéctica entre amo y esclavo?, ¿o lo hizo siguiendo el modelo del comité de trabajadores, quizás, en la fábrica de relojes situada en el sur de Francia, mediante el dismantelamiento de los poderes administrativos supremos de los directores y el alzamiento del sujeto de producción en busca de su autodeterminación?

Pero esta inversión de papeles tenía en realidad muchas más ramificaciones de las que yo capté en su momento. Y esas ramificaciones sólo se harían visibles en un momento mucho más tardío de la historia, algunas incluso han tenido que esperar hasta el momento actual.

Ahora nos encontramos en mejor posición para plantear, quizás, qué implica desde el punto de vista histórico cuando el artista se transforma en un *fiat artístico*, en el ejecutor designado del proyecto jurídico o administrativo del director del museo. Y, al mismo tiempo, qué significa que el artista abandone su papel tradicional de rebelde, de visionario utópico, de productor revolucionario y crítico, de proveedor de las transformaciones estéticas radicales de lo cotidiano. ¿Qué significa, en definitiva, que el artista llegue a sugerir, en 1968, la asimilación del papel del artista con las estructuras existentes de poder institucional y de control del discurso, mientras, por el contrario, la anterior función estética era la de facilitar un acceso a la ramificación de la libido, a la anticipación utópica, a la crítica radical que desapareció por completo del modelo de actividad artística pronunciado en esa ocasión?

Cuando el artista se define a sí mismo director de museo, ¿assume una posición de poder? ¿Desaparece en esa función el artista como crítico y contestatario de las relaciones de poder?

Esta situación, esta lectura, esta perspectiva no se asemeja a un proyecto melancólico o de recuperación en absoluto. Más bien al contrario. Desde la perspectiva del presente, el falso supuesto de Broodthaers sobre el papel del director del museo da por hecho un diagnóstico lúcido no anticipado y un pronóstico radical a la hora de implantar precisamente el desencanto cada vez más rápido del mundo de la producción artística, algo que hemos presenciado en los últimos veinte años.

Esta situación muestra, por descontado, un misterioso parecido con el momento presente y con las ficciones museísticas de Broodthaers de finales de los años 60 que ahora, a su vez, adquieren una diferente perspectiva diagnóstica por no decir profética.

En una de sus muchas frases enigmáticas de la época, Broodthaers advierte en repetidas ocasiones del paso que el museo da de ser un lugar de recogida y recepción del arte a ser un lugar de producción del arte. Una vez más, hace treinta años esta afirmación fue simplemente pasada por alto como un comentario curioso cuya profunda calidad como pronóstico no podía ser entendida por la mayor parte del público, incluido yo mismo, en la década de 1960.

Así pues, ¿quién estaría plenamente convencido de la inminencia de los cambios políticos y económicos radicales? El público no era consciente de los cambios inminentes y dramáticamente diferentes que se avecinaban por el horizonte de la historia poco después de la marcha de Broodthaers del mundo del arte.

Después de todo, ¿cuáles habían sido los criterios y las funciones sociales que había defendido el museo? En cualquier caso, ¿sería el orden de este discernimiento y el aparato de juicio y de conocimiento que puso en marcha? Yo apoyaría en primer lugar, y siguiendo a Jürgen Habermas, por supuesto, que el museo en el siglo XIX había sido una institución para la diferenciación del sujeto burgués.

El museo fue, junto con la universidad, una de las primeras instituciones de la esfera pública, una institución para la producción y la conmemoración del conocimiento, de la memoria histórica y de la pedagogía y el aprendizaje. Aún así, el museo, al ser uno de los pilares de la propia cultura burguesa, también se había basado en una serie de conceptos extremadamente contradictorios, y la dialéctica aparentemente disparatada de las ficciones de Broodthaers también había puesto eso a prueba.

En el momento actual estamos ante una expansión –por no decir una explosión– inimaginable e inaudita de actividades artísticas, que generalmente se clasifica bajo el nombre de arte contemporáneo. Tal y como lo recordamos, tras Duchamp, fue supues-

tamente una operación meramente nominalista, que define qué tipo de actividad puede llamarse obra de arte y qué objeto puede identificarse como un objeto que merece el nombre de obra de arte.

Lo que quiera que signifique esa situación del arte en un momento dado del tiempo, tal y como podemos ver ahora, no se trata de una categoría estable en absoluto. Y si la función del museo en el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX hubiera sido la de proporcionarnos esos criterios de juicio, de discernimiento, de cultura y de distinción crítica, parece que éstas han dejado de ser las funciones que el museo de arte contemporáneo desempeña. Y no quiere desempeñarlas porque ninguno de esos criterios se aplica ya más a la producción en sí misma, o eso parece.

Por tanto, se podría argumentar, y yo intentaré hacerlo aquí por lo menos en términos heurísticos, que la actual abundancia de producción artística y de exposiciones de arte, así como una inmensa producción y difusión del arte, no son lo que podríamos haber supuesto desde la perspectiva inocente de un ciudadano encantado, que no son muestra de una liberación intensa de los sentidos, de una liberación intensa de los sujetos (que serían cada vez más libres de las penurias de la vida cotidiana), o de otras señales de creatividad universalmente accesible y de formas no mediadas de la articulación del yo. Más bien puedo decir que se trata de lo contrario.

La inmensidad de la producción y distribución artísticas en el momento actual es la reacción inmediata a un nivel de respuestas sociales colectivas ante condiciones inimaginables de alienación social, y la propia distracción de la función que la producción artística podría haber tenido en alguna ocasión.

Así pues, en ese sentido, los enigmáticos comentarios de Broodthaers tienen la apariencia de comentarios sorprendentes y también proféticos. Después de todo, si el museo era el centro del sujeto burgués, lo que había determinado la dialéctica del sujeto burgués dentro del museo se establece con su encuentro con la obra de arte y llega a alcanzar una dimensión inconmensurable. Nos gustaría sugerir que una de las dimensiones más importantes de ese encuentro fue precisamente la inconmensurabilidad del sujeto o, más bien, la inconmensurabilidad de la obra de arte con respecto al sujeto.

Cuando el sujeto se confrontó con el objeto estético se vio repentina o perpetuamente de frente a la realidad, que está completamente alienada respecto a los parámetros de los propios principios ideológicos del sujeto que la subjetividad de la concepción había llevado a una profunda crisis mediante la confrontación con la producción artística.

Además, quiero afirmar que esta confrontación nos lleva a decir que ésta es una función clave desarrollada por la obra de arte para el sujeto burgués. Y se trataba de una función que el sujeto burgués había esperado que la realizara la obra de arte: el desafío –o casi el desmantelamiento– de la dualidad que reclama la burguesía al cuestionar la hegemonía de la identidad burguesa y oponerla a los principios supuestamente válidos universalmente de conducta y de clase, casi tanto como la oposición a la apariencia de la relación dada de forma natural entre objeto y sujeto y de los objetos en sí mismos. Esas eran las funciones, o las principales funciones, de una obra de arte.

Esta condición de inconmensurabilidad fue una de las grandes aspiraciones del sujeto de la cultura burguesa de la Ilustración. El imaginar que uno mismo está deshaciendo las operaciones simbólicas del productor artístico, y el encontrarse con visiones de organizaciones que son totalmente incompatibles con las funciones del objeto en la sociedad como parte integral de las dimensiones del objeto artístico.

En resumen, la obra de arte y el sujeto artista muestran una oposición dialéctica y se

presentan como negaciones de las definiciones predominantes de los órdenes psicológico, social, político y económico del privilegiado sujeto burgués, así como del objeto y su interrelación.

Por tanto, el museo sirvió como institución para el encuentro con la inconmensurabilidad, donde podría ocurrir el desmantelamiento del sujeto frente a la liberación de los objetos, la sumisión a la producción del valor de cambio.

El museo habría sido precisamente el centro donde esa dialéctica ha jugado un papel fundamental.

Entonces, ¿de qué manera podría describirse la situación actual mediante una comparación? ¿Quiénes son los productores, los espectadores y los receptores de la obra de arte en la actualidad? ¿Y cuáles son las funciones que desempeña el museo con vistas a los consumidores de la producción artística de hoy día?

Voy a comenzar con una hipótesis un poco extraña. La proliferación masiva de la producción artística contemporánea, si es que podemos mencionar lo artístico, es la correlación histórica exacta del aburguesamiento cada vez mayor de las clases medias. Se trata de un modelo de transformación social que ya se había desarrollado en la cultura de Estados Unidos a lo largo de los últimos treinta años. Pensemos en las lunáticas propuestas de Joseph Beuys realizadas a lo largo de las décadas de 1960 y 1970 de que todo el mundo se transformaría en artista si tuviera un motivo real de naturaleza económica e histórica, de que todo individuo perteneciente a las clases medias se volvería un pequeño capitalista especulador en el mercado de valores, por lo que finalmente abrazaría los principios gobernantes de la organización económica de la sociedad y garantizaría su continua expansión hacia una escala mundial.

Este emprendedor y especulador universal, que es un nuevo pequeño burgués, necesita sin duda unas correspondencias culturales. Así que intentaré aclarar al menos de forma muy sucinta cómo funcionan estas interrelaciones en la actualidad, cómo formamos parte de eso, de uno u otro modo.

La primera condición que necesita esta reestructuración masiva del sujeto posburgués y de sus relaciones con los objetos supone, por supuesto, un desmantelamiento de todos los criterios de discernimiento y de evaluación. Lo único que tenemos que hacer es acudir a un museo de arte moderno y observar sus nuevas bases para el arte contemporáneo, en las que un criterio claro de juicio, de discernimiento, de diferenciación, de especificidad histórica, de claridad analítica, de evaluación académica, está ausente de manera manifiesta.

Se presenta socialmente como el gran emancipador social que los libera de lo estricto y de los órdenes jerárquicos tradicionales. Ese desmantelamiento de criterios sirve de hecho fundamentalmente para la implantación del proyecto del que Adorno ya había hablado en la década de 1940 como una de las causas y uno de los síntomas clave de la propia distracción de la subjetividad, principalmente de la liberación fatal de las dificultades necesarias de diferenciación y de las presiones intrínsecas de la mano de obra y las formas de producción a partir de los procesos de creación del sujeto. En este sentido, la liberación de los criterios de evaluación se convierte en una estrategia esencial para el proyecto general de la desublimación incesante de la experiencia del sujeto incluida dentro de la producción cultural.

Desde este punto de vista, algunos de los aspectos más enigmáticos de las obras de Marcel Broodthaers sobre el museo, tales como sus *plaques* de 1968, por ejemplo, podrían adquirir de repente una presencia y una lectura diferentes.

Lo que resulta más llamativo es ese enigmático enunciado que aparece en los *plaques* que dice: “Musée, enfants non admit” [Museo, no se admiten niños]. Este planteamiento aparentemente hostil y sorprendente ante cualquier aspiración pedagógica —y me acuerdo lo sorprendido que me quedé cuando leí los *plaques* por primera vez— apunta de forma directa al nexo que vincula la prioridad fanática de la cultura de lo visual y divisible con sus corrientes subyacentes desublimatorias. Y la otra inscripción que se puede ver en la obra de Broodthaers funciona igualmente conquistada como una legibilidad repentina que se ha oscurecido previamente, la aparente defensa del museo como centro de una eternidad de experiencia disecada, como un centro de poder administrativo irrompible. De repente revela las estructuras inevitables de la resistencia y las instrucciones de acceso a los mitos de inmediatez visual como una de las experiencias fundacionales de las condiciones de la mano de obra cultural y de las condiciones laboriosas de la sublimación cultural.

Este diagnóstico poco alentador del momento presente no carece de pruebas históricas y empíricas. Después de todo, fue el desmantelamiento de ese sistema de valores y juicios, de criterios y discernimiento, lo que ha definido cada vez más la actividad del museo de arte contemporáneo en los últimos veinte años. El desmantelamiento desde la experiencia del espectador, en primer lugar, la dimensión de una dialéctica innata entre la representación cultural y la condición dominante de la formación del sujeto en sí misma. Esto se ve reemplazado ahora por una igualación del objeto de consumo colectivo y del objeto como consumo estético. Y, por supuesto, dentro del registro de lo puramente visual está el hecho de que dicha confluencia puede tener lugar, y del lugar en que se pueda implantar con más éxito. Ya que es únicamente en el registro de lo visual donde las condiciones de la producción material pueden verse milagrosamente ofuscadas, si no llegan a desaparecer en la métrica mágica de la cultura contemporánea como una pura deformación del espectáculo.

Dado que la mano de obra y la producción son conceptos subyacentes de la formación del sujeto, y que ahora se han visto desplazados de forma sistemática por el despliegue visual de los mitos de una subjetividad que no presenta esfuerzos, el museo de arte contemporáneo se ha convertido en una institución que conlleva el mito de esa subjetividad universal de lo visual que está establecida y reafirmada de forma permanente. Por consiguiente, resulta esencial para el museo de arte contemporáneo presentarse a sí mismo como la más liberal y generosa de todas las instituciones. Dado que es su liberalismo lo que muestra mejor su desmantelamiento de los cánones del pasado, la eliminación de los criterios de juicio de evaluación en el presente y el hacerse notar los criterios definitorios que podrían haber diferenciado en una ocasión el masivo aparato ideológico del estado de moda, diseño y consumo. Y como opuesto a su actividad como artista, en la actualidad el museo inicia su confluencia, dado que es precisamente la dialéctica de la inconmensurabilidad de la que hemos hablado al principio la que tiene que liberarse de la experiencia del objeto cultural en conjunto en el momento actual. La obra de arte en el museo ya no presenta el desafío dialéctico al sujeto burgués, sino que su función se ha transformado en la afirmación del reino universal del especulador pequeño burgués como participante activo y constitutivo en el universo corporativo, que espera también de la obra de arte y del museo la afirmación de su sentido de posesión de derechos y legitimidad.

La presencia de él, y digo “él” de forma deliberada, su presencia, comunica a modo de espejo, como un mundo unificado en el que esta contradicción y producción han sido

prohibidas tanto como la memoria y la crítica han sido borradas de la institución en la que el régimen de lo visual ha asumido el poder por el que y en el que ha encontrado aparentemente su hábitat natural.

Sin embargo, el problema es quizás más complejo todavía. Al igual que todas las operaciones empresariales, conducidas en principio por la compulsión de sacar el máximo partido de los valores de cambio y la condición inevitable de generar de manera permanente una cantidad cada vez mayor de valor añadido, el especulador y el inversor pequeño burgués, al igual que su predecesor gran burgués, requiere una liberación intensa del régimen de producción del valor añadido.

Y ésta es una de las principales funciones de la producción artística en el momento actual, incluida como parte de las muestras masivas y en continua expansión por todo el mundo, que intentan unificarnos como participantes especuladores e inversores dentro de un régimen de control y dominación empresarial. En numerosos actos de la visibilidad pública de la distracción pequeña y cada vez mayor del valor añadido, en su compromiso con la producción estética que se muestra.

En términos generales, no es únicamente la guerra lo que genera la distracción del valor añadido. También necesitamos la cultura para sobrevivir a esa guerra. Quizás ésa era también otra de las adivinanzas que Marcel Broodthaers nos invitó a acertar cuando publicó, y esa fue su última obra, un pequeñísimo libro con el título *Atlas à l'usage des artistes et des militaires*.

Muchas gracias.

Público Buenos días. Después de felicitarle por la conferencia, me gustaría preguntarle algo que se me ha ocurrido al hilo de lo que estaba escuchando, que quizá usted pueda desarrollar. Me ha parecido entender que ha planteado que el museo como instrumento cultural pasó de ser un sitio donde se atesora arte, en el que se atesoraba cierto tipo de “tesoro”, a ser un lugar en el que se produce arte. El museo es el lugar en el que se legitima el valor artístico de cierto tipo de objeto. Si el museo pasa de ser el sitio en el que se atesora ese tesoro que llamamos arte a ser el lugar donde se produce, pues estamos en el caso, por ejemplo, en una referencia más que conocida, del urinario que, al ser expuesto en un espacio consagrado para la contemplación de obras de arte, queda convertido en obra de arte. Es el museo, y esto no es nuevo, el que hace que ciertos objetos adquieran la condición de obra de arte. Muchos de los desarrollos realizados por los artistas del siglo XX van en el sentido de deconstruir la ficción acerca del arte, de hacer ver cómo se produce la obra de arte y en qué consiste la obra de arte en tanto que tal. Quizás Duchamp pueda ser un caso clásico, y Broodthaers uno más reciente. Si la función del museo es producir arte y parte de lo que se produce como arte es la deconstrucción de la misma noción de arte que manejamos, el hacer evidente que el arte es una ficción, la función del museo entonces parece que pasa a ser la de hacer ver que es una ficción como institución, y en lugar de conmemorar o sacralizar los valores burgueses o pequeño burgueses, o didácticos o del tipo que sea que lo fundamentan como institución, lo que hace es ver la condición de ficción social o ideológica que lo sustenta y que, por otro lado, consagra, promueve y proyecta, con lo cual la posición del museo pasa a quedar en entredicho. Es decir, lo que está haciendo ver es que carece de fundamento real. Me ha parecido que en algún momento ha sugerido algo así y, si no le parece mal, me gustaría que pudiera desarrollar algo más esta posibilidad. Gracias.

Benjamin Buchloh Es una pregunta compleja y larga que me llevaría un día, pero intentaré ofrecer una respuesta breve. Convertir a Duchamp en el centro de la argumentación que usted está haciendo es perfectamente convincente y, como usted sabe, pese a la adulación universal que Duchamp ha recibido en la segunda mitad del siglo XX en particular, también ha habido bastantes momentos de críticas más bien complejas de su propuesta. Desde el famoso texto de Thomas Hess *J'accuse Marcel Duchamp*, que fue publicado a principios de 1960, cuando estaba comenzando a tener lugar el desplazamiento de Picasso por Duchamp, hasta la violenta crítica de Daniel Buren en 1966, y desde luego hasta el mismo Marcel Broodthaers, que construyó un modelo bastante ambiguo de pensamiento acerca de Duchamp. Así que no es como si el modelo duchampiano fuera un modelo universalmente vinculante que haya permanecido sin ser detestado. Ésta es la primera respuesta.

La segunda es que el mismo hecho de la intervención de Duchamp en la producción artística en 1930 ó 1917, cuando quiera situarla, no fue afirmada por el museo, ¿verdad? Me refiero a que ése es por supuesto el curso de la ruptura epistemológica que el *ready-made* duchampiano introduce, no es la consecuencia que Thierry de Duve ha desarrollado y que usted está repitiendo ahora mismo cuando está diciendo que la definición nominalista del objeto que Duchamp introduce nos permite por tanto definir cualquier cosa que queramos por su marco institucional como obra de arte. Ésa es una posible proposición inherente a Duchamp, pero no creo que, en primer lugar, sea sólida, incluso aunque sea válida. La proposición inicial es diferente del desarrollo ulterior de la propuesta, con lo que quiero decir que cuando un objeto es, por su definición nominalista, situado como obra de arte en 1930 o 1917 en el marco del museo esto no nos provee de una definición universalmente válida de lo que el museo puede hacer, de lo que el museo debería hacer o de lo que la obra de arte debería hacer en términos de sus relaciones sociales. Es una entre muchas, y es una entre bastantes que discutieron radicalmente su credibilidad en el contexto. Es como si usted estuviera argumentando que tras Andy Warhol no tenemos otra opción salvo la de la práctica artística totalmente afirmativa de la industria de producción cultural. Eso es una consecuencia del trabajo de Warhol, pero para mí no es aceptable convertir a Warhol en el punto epistemológico fundamental de la producción artística en el presente tampoco, al igual que las interpretaciones, o malinterpretaciones, de Duchamp en 1917 no pueden devenir un punto fundamental para el museo como sitio de producción artística.

La última parte de mi respuesta será decir que existen otros modelos, simultáneos o inmediatamente posteriores a Duchamp, que introducirán precisamente un amplio conjunto de modelos radicalmente diferentes de lo que la producción artística puede o tiene que hacer, e incluso indiferentes, sin relación o independientes del museo como un centro de producción. Me vienen a la cabeza modelos en las décadas de 1920 y 1930 en la Alemania de Weimar, pero también modelos de los años 20 y 30 en la Unión Soviética, así como modelos de la práctica fotográfica en Estados Unidos en los años 30. Todos ellos amplían considerablemente el panorama en el lugar que se atribuye a la producción cultural y la sitúan fuera de la institución del museo.

Público Gracias por una conferencia tan provocativa y reflexiva. Me gustaría hacerle una pregunta... bueno, realmente dos preguntas relacionadas entre sí. Usted ha descrito muy bien la crisis del papel tradicional del museo en la sociedad burguesa y cómo existe una transformación del museo, según he entendido, como el escenario en el que

el espectáculo de la moda, el consumo y el diseño está siendo representado. Mi primera pregunta es si piensa que el museo aún mantiene este rol jerárquico bajo las nuevas condiciones económicas de la sociedad de mercado global. Y la segunda pregunta es si no piensa que este rol del museo como lugar de discusión crítica de nuevos paradigmas está amenazado. ¿Quizá piensa que las fuerzas del mercado están asimilando este rol del museo?

BB Bien, gracias. Bueno, si no le he malentendido en lo que ha dicho sobre el rol jerárquico del museo... ésa es una de las cuestiones clave que creo que Broodthaers nos enseña, aunque con un alto grado de ambigüedad, y de ahí emergen mi intriga y fascinación por las prácticas y tesis de Broodthaers sobre el museo. ¿Era un rol realmente jerárquico el que el museo tenía en el siglo XIX y a principios del XX, o era un rol únicamente jerárquico? O, tal y como estaba intentando argumentar, como estaba realmente intentando asumir, era el último conservadurismo de la crítica de Broodthaers, como yo lo llamo. Además de que el argumento que propone es conservador, yo mismo estaba horrorizado ante la aparición de mi propio conservadurismo en el texto tal y como lo escribí, ya que me oía y veía a mí mismo pronunciando unas declaraciones que jamás pensé realizar. Pero, aunque disfrazadas de notas explicativas de Broodthaers, he intentado articular algunos de los aspectos que creo que están en juego en la actualidad. Así que no estoy de acuerdo con la definición del museo como una institución jerárquica. En realidad eso mismo era lo que intentaba criticar cuando decía que el museo era o pudo haber sido o funcionaba como un lugar de confrontación dialéctica. De tal modo que el museo era afirmativo y crítico, el museo estructuraba y desestructuraba ideológicamente al sujeto burgués. Así que en ese sentido pienso que el concepto de Broodthaers del museo como un lugar de riesgos extremos es muy atractivo para mí.

En la situación actual, y de nuevo estoy en desacuerdo con algunos aspectos de lo que usted acaba de decir, no creo que sea tan sencillo como entregar el museo a las fuerzas del mercado. Eso no es en absoluto nuevo, y tampoco es muy amenazador como tal. Si el museo fuera únicamente entregado a las fuerzas del mercado artístico estaríamos tratando con un problema bastante sencillo, ¿verdad? Puesto que la escoria del mercado del arte se traga, digiere y desaparece en ciclos de cinco años o más. Así que esto sería algo con lo que hemos estado viviendo durante la historia de la modernidad: los productores del mercado del arte demandan un producto de actualidad y seductor y que, en minutos, desaparezca de la vista para siempre. Lo cierto es que éste es un problema relativamente menor en comparación con que el museo asuma como institución social una función central en la reordenación de la espectacularidad de la cultura en general. Así, que el Guggenheim se entregue a una exposición de Armani como un incidente singular no es lo mismo que el hecho de que el Guggenheim se entregue a la influencia de Larry Gagosian. Pero diría que incluso esto no es una condición catastrófica para el museo actual. La condición catastrófica del museo actual es que se convierta en un elemento totalmente integrado en la reorganización de la sociedad del espectáculo en general y que desempeñe un papel extraordinariamente importante, debido a que su valoración independiente, que estaba fuera de tal régimen, ocupe ahora un rol central en este régimen, puesto que el milagro extraordinario de la transformación de la nada en plusvalías está en exhibición permanente, mientras que la gente se asombra del creciente número de museos de arte moderno que hay en todo el mundo y el museo

atrae más y más visitantes. Evidentemente, esto es lo que está en juego, por supuesto. La atracción absoluta hacia la exhibición manifiesta de formas de producción de la plusvalía. Esto es lo que genera la atracción irresistible y absoluta hacia la obra contemporánea de arte. En el mismo momento en que una pintura de Jasper Johns, que básicamente es un montón de garabatos, atrae 80 millones de dólares, tienes que ir a verla, ¿verdad? Tienes que ir allí como sea y contemplar el objeto que realiza un milagro económico que prácticamente sólo es compatible con los milagros bíblicos, en términos de desmaterialización. Así que ése es uno de los imanes de la cultura contemporánea y es uno de los imanes que genera la creciente centralidad del museo en la afirmación del orden económico.

Ahora, respecto a la última parte de su pregunta, si hay una dimensión que contrarreste esto, si le he entendido correctamente, sí, existe una dimensión que lo contrarreste. Precisamente la tarea precaria y difícil del museo que, sin adulación a mi anfitrión, pienso que Manolo está desarrollando. El museo puede funcionar a la vez como un lugar que resucite, mantenga, conmemore y desempeñe contra-prácticas, contra-memorias, estrategias contra-culturales que hayan sido desarrolladas por los artistas en el pasado y en el presente contra el aparato. Que esto se lleve a cabo a costa de la visibilidad y legibilidad, que se haga a costa de abandonar la participación del público... bueno, yo no pienso que el MACBA tenga la cantidad de visitantes que tiene el MoMA, y probablemente nunca los tendrá, debido a las exposiciones que organiza. Por supuesto, éste es uno de los problemas que un espacio de resistencia, oposición y crítica afronta, aunque también existen otros.

Que sea una estrategia exitosa social y políticamente, que logre la construcción de un espacio de contra-memoria que tenga consecuencias políticas, es un asunto especulativo. Pero en este momento yo diría absolutamente que sí. El museo es uno de los pocos lugares entre las organizaciones sociales donde tales contra-prácticas pueden ser aún operativas. En este sentido, por supuesto que aún tiene una función.

Paulo Herkenhoff Llegaré a mi pregunta en algún momento. Pero comenzaré comentando tu conferencia, diciendo que la idea de que el trabajador se convierta en un inversor es como la gran división entre los trabajadores de las sociedades avanzadas, como Estados Unidos, y de sociedades en desarrollo, como Brasil. Ésa es la alienación de la plusvalía en el mismo día de hoy. Voy a señalar el ejemplo en Brasil del trabajo de Hélio Oiticica, tratando con ciertas comunidades en favelas y trayendo a esa gente al museo, gente cuya entrada no estaba permitida. Creo que eso es tratar con los límites de una sociedad muy estricta e inmovilista. Pero mi experiencia en Estados Unidos, en concreto en el MoMA, me hizo ver que la comprensión de las cuatro últimas décadas en el ciclo de exposiciones MoMA 2000 se basaba únicamente en el arte pop y en el minimalismo, lo cual en cierto modo presentaba al arte pop como la estrategia artística estadounidense durante la guerra fría, representar el consumo, la libertad de expresión, algunos de los valores de la sociedad americana, etc., mientras que el minimalismo sería la estética en sordina factible y adecuada para una situación de postguerra, ya que, en cierta manera, todo podría ser mínimo para siempre. Y ahora me referiré al asunto de la división entre la universidad y el museo. El museo se resiste a la filosofía post-estructuralista, como es bien sabido. Y entonces llega la situación Richter. ¿Son Richter y las pinturas de grupo de la Baader-Meinhof en el museo el..., cómo se dice, trofeo de guerra?

BB ¿La recompensa?

PH Sí, la recompensa. ¿Se ve en esa perspectiva? Y me referiré ahora a la diferencia entre tu interpretación de Richter en la historia y la del conservador de museo Robert Storr. ¿Cómo diferenciarías entre la universidad y el museo en este proceso? ¿He sido claro?

BB Sí, claro y complejo. ¿Por qué todo el mundo aquí hace preguntas largas y complejas? Estoy bastante de acuerdo en lo que has dicho en las dos primeras partes de tu pregunta, y creo que has hecho una descripción muy precisa. Así que eso me deja confrontado a la cuestión sobre Richter, que por supuesto es muy difícil de responder. En vez de eso podría ensayar la respuesta del Museo de Arte Moderno y decir entonces que el grupo de la Baader-Meinhof es simplemente una obra de arte extraordinaria. No importa lo que represente, es sólo una pintura espléndida. Eso es lo que Robert Storr te diría. Es una pintura asombrosamente buena, Richter es el pintor más importante de la segunda mitad del siglo XX y éste es su trabajo más importante. De ahí que tuviéramos que comprarla. Él diría eso y estoy seguro de que diría cosas así de otros artistas también. No me apetece en particular diferenciarme a mí mismo de la escritura de Robert Storr, porque ambos hemos estado en el mismo campo largo tiempo y con grandes diferencias, y no pienso que éste sea el momento ni el lugar para airearlas en público. Así que no estoy muy seguro de querer o poder contestar a esa última parte de tu pregunta. Pero seguramente sería en la pregunta de qué es la pintura donde emergerían nuestras diferencias. No creo que exista la buena pintura como tal, que se merezca en sí y por sí misma ser celebrada sólo por el hecho de ser buena pintura. Creo que la obra se posiciona en un número de relaciones, en un número de desafíos y exámenes críticos sobre la condición de representación y lo que representa. Y opera dentro de esta red, no es ni de cerca en la formación de una gran tradición artística y artesanal donde la obra de arte se define a sí misma como obra de arte. Así que sustraer o eliminar la dimensión iconográfica de la Baader-Meinhof de Richter o convertir eso en su condición de exhibición es una empresa problemática. Por supuesto, existe también un aspecto cínico, y es que el MoMA asume con toda la razón que nueve de cada diez espectadores ni siquiera sabrían qué es eso. De tal modo que hay cierto cálculo en marcha en el MoMA que permite jugar relativamente a salvo con la imagen de la rebelión. Y supongo que una voz como la de la protesta de Hilton Kramer cuando la pintura fue comprada por el Modern (pidió incluso el despido de Robert Storr de su puesto de *curator*, ya que él era el responsable de la adquisición y, después de todo, se trataba de pinturas de terroristas) es la declaración lunática y solitaria de un tipo de conservadurismo que ya no es una característica de las formas avanzadas de las políticas pragmáticas. Y creo que esto es todo lo que puedo decir sobre este tema.

PH Pero, ¿y la consideración respectiva de la universidad y del museo sobre la misma obra?

BB Bueno, sí... Si yo enseñara la serie de la Baader-Meinhof como tema en un seminario de arte europeo de postguerra, cosa que he hecho y que en realidad acabo de finalizar, no trataría la serie de Baader-Meinhof como un ejemplo de logro pictórico. Tendría la libertad y la independencia de tomar ese trabajo y compararlo con la ideología de la representación de la historia en Alemania en ese momento concreto.

La ideología de la imposibilidad, la dificultad de representar la historia y la necesidad de representar la historia que sitúa a Kiefer y a Richter en un diálogo muy intenso en ese momento. Y virtualmente eso no puede refutarlos mutuamente, así que necesitaría una exploración en profundidad del contexto particular en el que se hicieron esas pinturas. Ésta sería una diferencia entre la universidad y el museo, que afortunadamente aún sigue en pie.

Martin Jay Dos preguntas. Una incluso más complicada que la otra...

BB Bueno, vale.

MJ La primera tiene que ver con lo que me parece una narrativa provocativa y quizá simplificada del museo primero como lugar de contestación y conmensurabilidad del sujeto burgués, para después aproximarse a la complicidad con, cuanto menos, la afirmación de un tipo de sentido posburgués, quizás. La segunda tiene que ver con el tema del nominalismo. Sobre la primera cuestión: ¿es posible decir que durante el período de contestación y conmensurabilidad del sujeto burgués, en lugar de ser desafiado, éste era en realidad alimentado precisamente por la disponibilidad de un sitio así? Es decir, el sujeto burgués no es, ni nunca fue, completamente integrado, completamente inmanente y completamente autosuficiente, más bien tenía que ver con un espacio saludable de una realidad alternativa en la que escapar y regresar de nuevo, como el carnaval en la Edad Media... donde siempre había un momento de inversión y después se volvía a las estructuras que la inversión transparentaba, pero que, en realidad, nunca llegaba a subvertir. Por tanto, en este sentido, no es un cambio radical, la complicidad existe en cierta manera incluso con la inconmensurabilidad. El segundo argumento es el tema del nominalismo, que es un tema extremadamente controvertido e interesante, y ya mencionaste a Thierry de Duve y su tesis del nominalismo pictórico, el elogio de Duchamp que De Duve realiza a menudo... Adorno, en su *Teoría Estética*, hace una crítica al nominalismo, sin hablar de lo visual ya que desconocía por completo a Duchamp, pero habla en referencia a las formas en las que las tradiciones genéricas son subvertidas por el fetichismo de lo nuevo, por el fetichismo de simplemente nombrar, en lugar de recurrir a la tradición. Y argumenta que en cierta manera esto es problemático porque concede demasiado poder al sujeto designado, demasiado poder a la voluntariedad del sujeto y, en cierto modo, no tiene en cuenta la resistencia previa de formas genéricas que no son reducibles a lo nuevo, que no son reducibles a la moda, no reducibles a lo que el sujeto construye. Ahora, si de hecho ésta es, digamos, la falacia del nominalismo, ¿qué existe hoy que resista al nominalismo?, ¿hay algún modo en que podamos volver a las formas genéricas?, ¿hay algún modo en que podamos volver a la resistencia del material, o como quieras llamarlo, de aquello que no es producido ex profeso por el sujeto?, ¿cómo podemos evitar el fetichismo de lo nuevo sin regresar a algo que sea retrógrado?

BB Bien, ¡gracias por estas dos preguntas fabulosas! Intentaré contestarlas de algún modo. La primera: sí, lo sé. No creo que por ejemplo Cézanne fuera un espacio de recreación para el burgués. Tim Clark nos ha dado un relato maravilloso sobre uno de los primeros grandes coleccionistas de Cézanne, quien se suicidó cuando se arruinó porque se sentía moralmente avergonzado de haber fracasado en la construcción de su rol como burgués. Éste es para mí uno de los grandes ejemplos de lo que un coleccionista burgués

podría haber sido. El otro ejemplo que siempre observo es el de Charles Ephrussi, el banquero de Odessa, quien llegó a ser un banquero muy próspero en París, y también se convirtió en uno de los especialistas en Alberto Durero más destacados de su tiempo, un banquero que también era historiador del arte. Él le encargó naturalezas muertas a Manet y pagó de más una naturaleza muerta porque estaba tan encantado con lo que Manet le había entregado que incluso el pintor le envió una segunda pintura adicional, de un simple espárrago, sólo para compensar el pago extra que generosamente había recibido de Ephrussi. Este tipo de diálogo, por muy anecdóticos que ambos ejemplos puedan ser, responde para mí, y estoy seguro de que podemos explorarlo más en profundidad, a una complicada relación entre el coleccionista burgués y el artista en el siglo XIX. Así que sí, por supuesto, cuando hablabas del espacio de recreación y reafirmación podríamos referirnos a Gauguin, por ejemplo. ¿Cuál fue el papel de Gauguin en el establecimiento de la centralidad del sujeto burgués en la visión colonialista del mundo? Creo que tienes un buen ejemplo ahí, uno podría corroborarlo fácilmente. Pero no creo que sea tan evidente que sumergirse en el museo fuera hacerlo en un espacio de desintegración, distracción y digresión temporal para reafirmar el yo en el ámbito de sus metas diarias de conquista, explotación y dominio universal. Creo que la contestación es que Cézanne no permitía eso en 1880, y que si de veras te comprometes con esta obra, te obliga a reconocer que tu modo de percepción era a la postre fraudulento y falso en bastantes maneras. Así que la respuesta a la primera parte de tu maravillosa pregunta sería sí y no. Creo que era una relación muy complicada. ¿Permitía Warhol eso mismo cuando ibas y veías una exposición de Warhol? Pues no lo sé.

Esto me lleva a la cuestión nominalista y por supuesto a la cita de Adorno, que desearía haber tenido cuando estaba trabajando en la presentación, es una articulación perfecta de este problema. Sin embargo, es contradicha cuando llega a la reevaluación de la música. Por ejemplo, si la cita que has traído a colación fuera válida, su crítica a Stravinsky no sería tan violenta como fue, puesto que Stravinsky es el compositor que vuelve a conectar con la tradición, mientras que Schönberg es el compositor que impone la novedad nominalista en un régimen tan absolutamente radical que excluye cualquier otra operación. Así que es una contradicción extraña, pero es una contradicción determinante en la teoría y prácticas artísticas para todos nosotros, supongo.

En contestación a la última parte de tu pregunta, ¿si hay momentos en el presente donde tal diálogo entre la redefinición y la vuelta del compromiso con la tradición en el presente sea evidente? Diría que sí que los hay. Creo que uno de los mejores ejemplos es el propio Broodthaers, con su enigmática invocación del siglo XIX, que parece sentimental, nostálgica, melancólica, perversa, ridícula y, en última instancia, como un travesti, aunque en realidad no lo sea, como he intentado explicar brevemente hoy. El segundo ejemplo que me viene a la mente de manera extraordinaria y compleja es la obra de James Coleman, cuyo proyecto entero es, en mi forma de entenderlo (y éste no es un entendimiento exclusivamente válido para nada), un enorme intento por confrontar la cultura contemporánea del espectáculo con las formas tradicionales de construcción de las representaciones visuales, de las narrativas y de las experiencias de la historia y hacerlas perpetuamente incompatibles en la obra que construye. Y el último ejemplo sería de hecho Gerhard Richter. Una de las razones por las que en realidad estoy tan unido, tan esclavizado a sus obras, intentando escribir sobre ellas durante 30 años, es precisamente porque me llevó bastante tiempo averiguar si el tipo es un profundo reaccionario o no. Porque si miras pinturas como *Betty*, o pinturas como la representa-

ción fotográfica de su mujer en los últimos diez años, están a menudo en los límites del absolutamente insufrible umbral de las prácticas del *retorno al orden* con implicaciones profundamente sexuadas que a veces son bastante indigestas. Por lo tanto, ésa es una ambigüedad que pienso que un montón de... bueno, no un montón, desafortunadamente, pero que algunas obras contemporáneas han intentado interpretar una y otra vez, y con la que han intentado comprometerse. Creo que la dialéctica perpetua de Richter de extraer la dimensión artesanal de la pintura, denostándola y sometiéndola a una enorme forma computerizada de abstracción digital con procesos pictóricos... bueno, ése es precisamente el modelo que probablemente Adorno habría descubierto si hubiese mirado el arte contemporáneo diferente a Pollock.

Público Quizás vuelva a la misma pregunta que ha hecho Martin Jay, pero de una forma más vulgar, no tan bien planteada. En esta especie de dialéctica que usted ha presentado aquí hoy en la que, digamos, el museo hipotéticamente debería resistirse a esa especie de intensificación de las lógicas del mercado que le rodea, e incluso a la intensificación de las leyes de valores inmobiliarios, pues sabemos que muchos museos, además de contenedores, funcionan como catalizadores de una realidad económica... Yo creo que si también lo miramos desde otra perspectiva lo que ha ocurrido es que ese rol excepcional que debería desempeñar el arte moderno y de vanguardia ha sido asumido e incorporado por la propia lógica del capitalismo. Y, en este sentido, me estoy refiriendo a lo que Luc Boltanski y Ève Chiapello escribían en *El nuevo espíritu del capitalismo*, es decir, esa especie de actualización weberiana de una lógica en la que aquella excepción que se produce en el campo del arte es incorporada como un motor de renovación del propio capitalismo. Luc Boltanski y Ève Chiapello han descrito de una manera muy clara cómo aquellas reivindicaciones de autonomía, libertad y flexibilidad, son ahora las que definen al nuevo empresario del capitalismo, de modo que, de alguna manera, perpetuar esa idea del museo como lugar de excepción, y es verdad que Adorno decía que en el momento en que la excepción es neutralizada, esa excepción que caracteriza la obra de arte, la obra de arte deja por tanto de ser obra de arte y pasa a ser otra cosa cualquiera en medio de esa sociedad..., es decir, que se valora igual que en la economía, etc. Lo que quiero decir es que realmente me da la impresión de que, en su presentación, usted ha estado describiendo una necesidad de resistencia porque la describe desde el lugar del museo y desde su perspectiva, es decir, desde el campo del arte. Habría que añadir que me parece que es algo que contribuiría a definir también ese extraño papel del nominalismo, del cual incluso el capitalismo se ha apoderado. Recordemos el lenguaje como lugar de trabajo. Una de las cosas interesantes que ocurren en los años 70 es cómo una resistencia a ese dominio visual que impera o campa en el museo es el traslado del lugar de trabajo a la conversación. El lenguaje se convierte, así, en el estudio que ha perdido el artista, lo sustituye. Será el lugar donde su trabajo se va a producir. En resumen, tengo la impresión de que usted ha descrito esta dialéctica desde el lugar del museo, desde el lugar de la resistencia que, digamos, tradicionalmente se arrogaba la obra de arte. Pero cuando esa excepción está amenazada da la impresión de que lo que se nos plantea es más bien una persistencia. Es decir, continuar resistiendo a esas lógicas externas del museo es como, de alguna manera, seguir alimentando la renovación de nuevas formas capitalistas de innovación, si es que nos fiamos de esa lógica que han descrito Luc Boltanski y Ève Chiapello. Bueno, no sé si la pregunta está clara o no. Simplemente quería darle la vuelta a esa dialéctica que usted ha planteado aquí hoy.

BB Vale. Obviamente su argumento es convincente y plausible. Se ha planteado de muchos modos. Un ejemplo que me viene a la mente es el trabajo de Hans Haacke, quien ha concebido el museo precisamente como una institución así. Y existe evidencia para confirmar su afirmación. Lo que estoy intentando sugerir, sin embargo, es que ni los artistas, ni los espectadores, ni las instituciones están total y exhaustivamente definidas por una sola tendencia ideológica, por muy dominante o hegemónica que sea. Aquellos con visión histórica sabrán que sería una insensatez, por ejemplo, decir que el trabajo de Antonin Artaud no fue más que un rejuvenecimiento del teatro capitalista. Y así, también sería insensato decir que el trabajo de Martha Rosler no tiene otra función más que rejuvenecer la función del museo. Por lo tanto, debemos reconocer que las prácticas culturales están disponibles en una gran variedad de formas, y que son muy válidas y muy exitosas en la contestación a la cultura hegemónica. Así que no me siento muy cómodo derribando las dos esferas tan rápidamente como usted ha afirmado. No todas las prácticas museísticas, no todas las instituciones museísticas. Como dije antes, en algunos lugares existe la evidencia que puede informar esa lógica. Y una pregunta aún más complicada, y ésta es una pregunta que no puedo contestar, es a quién se dirigen. ¿Qué tipo de público forman, con qué tipo de público se comunican en realidad? ¿Se comunican con una minoría de MacGregors cabreados, como yo mismo? Quiero decir, ¿se comunican con un número de sujetos aislados, obsoletos, que no han encontrado su papel en la sociedad y que no se encuentran cómodos en afirmar lo que está sucediendo con el *glamour*, la seducción, lo espléndido alrededor nuestro, y por qué seguirlo? No lo sé muy bien... ¿O contribuyen a la formación de un tipo de subjetividad diferente que al final, o ahora mismo, en realidad, tenga una voz y posiciones políticas que tendrán consecuencias políticas en la redefinición o al redefinir lo que la representación y comunicación cultural significan en el presente? Ésta es una definición muy modesta, muy neutral, muy explícita, pero creo que para mí sería el requisito indispensable. Que lo que la institución consiga y lo que el espectador pueda contribuir y contribuya serían consecuencias que podrían derivar de una práctica así. No suena como un gran horizonte histórico, pero, según mi opinión, es un proyecto específico y creciente más urgente y necesario que nunca.

Manuel Borja-Villel Si no hay mucha urgencia con ninguna otra pregunta yo lo dejaría aquí, porque luego vamos a continuar con temas similares. Gracias.

LAS RUINAS DEL MUSEO DESDE LA ÓPTICA DE LA INSTITUCIÓN ARTE, LA RECEPCIÓN Y LA ONTOLOGÍA DE LAS OBRAS SIMÓN MARCHÁN FIZ

En mi breve intervención en esta mesa redonda, resaltaré en primer lugar algo tan obvio como que cada museo es un caso particular que exige ser abordado de un modo concreto, sin caer en la fascinación que irradian los modelos que nos deslumbran en la historia moderna, como el clásico MoMA de Nueva York, o en los actuales escenarios de la cultura de masas, como los “efectos Beaubourg” en la tardomodernidad, el

Guggenheim en la postmodernidad y otros similares. Quien más quien menos, pero sobre todo los responsables políticos de los museos públicos, siente una fascinación desmesurada por tales modelos, ya que su transformación en museos de masas afecta, desde una política de los signos y los símbolos, a las rentabilidades políticas, y repercute, asumida como está cada vez más en el ámbito de lo público la lógica de la economía liberal, si no en la autofinanciación, sí al menos en unos rendimientos económicos gratificantes.

En mi opinión, no podemos dejarnos obnubilar por semejantes espejismos, pues en la realidad cotidiana descubrimos una gama de museos bien diferenciados. En este sentido diría que, del mismo modo que en arquitectura hablamos de las diversas escalas de intervención, los museos, sin ir más lejos los españoles, ofrecen una variedad que tiene que ser enfocada en consonancia con los respectivos formatos. No es lo mismo un museo enclavado en una de las grandes metrópolis que en una ciudad mediana o en una más pequeña. Los numerosos ejemplos de Alemania u Holanda en Europa nos lo ponen de manifiesto desde hace años. No valen, por tanto, recetas de aplicación general, importadas o de cosecha propia, si bien esta evidencia no obsta para que seamos receptivos a las lecciones cosechadas en los ejemplos propios o ajenos que nos preceden.

En todo caso, lo que sugiero es que, renuente por igual a gemir lamentaciones sobre la crisis como a entonar altisonantes discursos, sólo plausibles en su aplicación a los museos de las grandes capitales mundiales, la obsesión por adoptar o adaptarse a las *master narratives* hegemónicas es nefasta, y tan sólo contribuirá a velar u ocultar las particularidades de cada uno de ellos. Por eso mismo, me parece conveniente apelar al sentido común que se destila en el alambique, no siempre incontaminado, de numerosas experiencias recientes y los problemas que se suscitan en cada coyuntura.

En suma, son dignas de admiración y encomio las iniciativas que han fructificado en la actual red de museos dispersos por nuestra geografía, impensable hace tan sólo unos años. Pero es meridiano que sus problemas no se resuelven siguiendo modelos como el del MoMA, el Pompidou, el Guggenheim y otros similares. Es ineludible, por tanto, abordar cada uno de ellos en las coordenadas concretas de su origen, historia y desarrollo, en los marcos geográficos y las situaciones distintivas y peculiares en donde operan, en sus condicionamientos y posibilidades reales. Ciertamente, para mí lo primero de todo es tener clara una idea del mismo, definirlo, conferirle un ámbito de actuación, una especificidad por limitada que sea, so pena de caer en unos esquemas que se repiten una y otra vez. Prevención ésta que afecta por igual a los museos señeros, como el siempre discutido Reina Sofía, y, todavía más, a los medianos y pequeños de reciente fundación autonómica o municipal.

Asimismo, entre las cuestiones recurrentes suele aparecer la dialéctica entre el museo, dependiente de una colección, y el centro de arte, ligado a la actividad de las exposiciones. Siempre me ha parecido una contraposición un tanto artificial, pues un museo, junto a otras funciones ineludibles como la educación y la investigación, ha de atender a los dos pilares que le dan su razón de ser: el coleccionar y el exponer. A la vista de su proliferación no siempre justificada por las realidades sociales, lo que sucede es que España no se distingue precisamente por la atención que presta al coleccionismo en el ámbito público o privado. Por eso mismo, al carecer de fondos, en muchos casos se ha tenido que hacer de la necesidad virtud. Es decir, se priman los centros de arte, y a la inversa, cuando los museos disponen de una colección no siempre están siendo receptivos a la versatilidad que se les exige como centros de arte.

Los equívocos, por tanto, se cruzan en las dos direcciones. De cualquier modo, desde el inicio conviene fijar con clarividencia la opción elegida: museos que asumen el doble compromiso, el equilibrio o incluso la tensión entre el patrimonio que conservar y la actualidad que mostrar, o centros de arte, entregados a trazar las cartografías de las sensibilidades artísticas, las actualidades, que inevitablemente, a no tardar, terminarán por devenir antigüedades. Y por cierto, si no queremos que generaciones futuras se lamenten de la carencia de colecciones, de fondos, que por supuesto no han de ser confundidos con la exposición permanente de los mismos; si no deseamos que piensen que sus antepasados perdieron el tren de sus actualidades, como nos lamentamos nosotros respecto a lo que ha sucedido con el arte del siglo XX, tendremos que propiciar de vez en cuando una parada en la corriente del fluir incesante de actualidades para retener los fragmentos, los jirones incluso, de la vida artística del presente, sean de la naturaleza y los medios que fueren, que en el futuro se alzarán como testimonios de nuestro tiempo, se convertirán en nuestro patrimonio de época.

Asimismo, ya sea en el funcionamiento de los museos existentes ya, sobre todo, en los de nueva creación, no basta con promover su apertura con entusiasmo, a bombo y platillo, sino que, como es fácil colegir de las experiencias negativas que venimos cosechando por doquier, no es menos relevante prever su futuro funcionamiento y, todavía más, asumir el correspondiente mantenimiento, midiendo bien las fuerzas de su economía, política y social. A veces da la impresión de que a sus promotores les importa más provocar el impacto mediático de turno que comprometerse con su consolidación. Traspasamos así los umbrales de unos territorios que, dada la dependencia en la mayoría de los museos de los presupuestos públicos, son abiertamente políticos, y teniendo en el recuerdo los conflictos que se han multiplicado en los años recientes sería instructivo analizar una casuística no menos intrincada, de la que sencillamente dejo constancia en esta oportunidad.

Únicamente señalaré que, aunque estos conflictos no sean privativos de nuestros museos, merecían ser inscritos en las complejas relaciones que existen entre el arte y la política en una sociedad democrática como la nuestra, marcada todavía con demasiadas lacras del pasado. En este aspecto, las situaciones varían enormemente no sólo entre los museos de Europa y América del Norte o del Sur y los nuestros, deudoras en gran medida de las diferencias de sus respectivas microfísicas y macrofísicas del poder, sino también entre los del continente europeo y los españoles. En este marco, nuestra red de museos guarda parentescos fácilmente reconocibles con la que se extendió hace unas cuantas décadas por los diferentes *Länder* alemanes, si bien con el matiz añadido nada desdeñable de que allí existían magníficas colecciones de arte moderno que sirvieron de punto de partida para muchos de ellos. ¡Todo lo contrario, salvo contadas excepciones, de lo que sucede en España!

De un modo similar a cuando me refería a la necesidad de prestar la debida atención a la naturaleza y las dimensiones de cada museo, sería igualmente urgente disponer de unos datos fiables que los situaran en sus coordenadas sociales, económicas, políticas y, no faltaba más (aunque para algunos parezca mentira), artísticas. Propondría, en consecuencia, la conveniencia de elaborar un “libro blanco” sobre los museos españoles que ofreciera una radiografía fidedigna y fundada sobre cada uno de ellos. Desde esta premisa, si estos encuentros continuaran celebrándose, sugeriría que ésta fuera una tarea preferente para próximas ediciones.

Mientras tanto, me limitaré a comentar brevemente ciertos aspectos generales que

afectan a la hodierna condición del museo. En primer lugar, señalaré los referidos al ámbito del mismo museo como una institución siempre sospechosa y en crisis permanente, pero, también, los relacionados con perspectivas más inusuales, tal vez un tanto intempestivas, como sean la estética de la recepción y la ontología de las obras.

La institución museo: una historia interminable de amores y odios

Como es sabido, en el mundo del arte asistimos a una trama continuada de odios y amores respecto a la existencia misma de los museos desde las diatribas que lanzaran contra ellos las vanguardias futuristas. Bastaría recordar las conocidas palabras de Marinetti, que, con más o menos cadencia, se repetían o pensaban en los distintos escenarios de las vanguardias clásicas: “Nosotros queremos destruir los museos... Museos: ¡Cementerios! Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiados e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas a lo largo de paredes disputadas!”.

Salta a la vista que estas palabras denotan una enemistad generalizada hacia los museos, como asimismo la advertimos en las vanguardias dadaístas y constructivistas. Una enemistad, si es que no negación radical de los mismos, como la que expresaba muy bien Maiakovski en una velada futurista titulada *¿Templo o fábrica?*, que tuvo lugar en noviembre de 1918 en el Palacio de las Artes de Petrogrado: “El arte no debe de concentrarse en los templos muertos del museo, sino por doquier: en la calle, en el tranvía, en las fábricas, en los talleres y en los barrios obreros”.

Sin embargo, por esos mismos años se producía una primera floración de museos modernos. Así, por ejemplo, mientras que en 1919 Justi mostraba obras contemporáneas en el Konprinzepalais de Berlín, la vanguardia rusa creaba numerosos museos entre 1918 y 1922 bajo el paraguas de la “herencia cultural” y la necesidad de introducir el arte moderno en la nueva sociedad; en 1929 se fundaba el MoMA de Nueva York desde unas coordenadas sociales y políticas bien diferentes; en 1930 el Kröller-Müller en Otterlo. Durante los años sesenta del pasado siglo, en la cultura crítica inspirada por el clima reinante durante el mayo francés, en los momentos álgidos en los que se apelaba a un cruce entre Marx y Freud, no solamente se vaticinaba el asesinato de las Bellas Artes, sino que, a imitación de lo que sucediera entre los dadaístas o los integrantes de la *Proletkult* que tanto disgustaban a Lenin cuando les tildaba de padecer la enfermedad infantil del comunismo, se negaba la pervivencia de la herencia cultural. Desde semejante radicalismo, que identificaba sin más a la obra de arte con la mercancía o abogaba por su desaparición o desmaterialización, no es de extrañar que triunfara un movimiento antimuseo desde premisas un tanto marcusianas, tales como que el arte solamente tenía existencia para los individuos en forma museal; que el museo era el santuario apropiado para reproducir la distancia de la facticidad y alejarse de la cotidianidad real, actuando como un enaltecimiento consolador para un mundo más digno, como compensación de la existencia prosaica y forma sustitutiva de las carencias propias del sistema social.

Desde el ámbito más acotado del mundo del arte, con este clima sintonizaba la llamada *crítica institucional*. Una crítica que, si creemos a sus representantes más insignes, cuestionaba el estatuto de la obra misma, la posición del artista y el papel del especta-

dor. Un cuestionamiento que no sólo afectaba al espacio físico habitual de los museos, sino que incidía sobre la red de los discursos (crítica, historia, estética y teoría del arte) de la institución arte, que se entrelazan con otras instancias sociales, incluidos los poderes públicos y privados, los medios de comunicación y el mercado.

Sin embargo, paradójicamente, por esos mismos años se asistió al florecimiento de una segunda generación de museos: Museo Lehmbrock en Duisburg (1964), Nationalgalerie de Berlín (1968), Sprengel en Hannover (1977-79), Kimbell Art Museum en Forth Worth (1972), y un elenco numeroso de museos en las ciudades holandesas, la Alemania descentralizada o los países nórdicos.

Por último, coincidiendo con la indiferencia y el cinismo que enarbola la postmodernidad, se superan o atemperan las críticas agudas al museo como institución, favoreciendo el florecimiento de una nueva generación de museos de los que mencionaré únicamente sus hitos más conocidos. De hecho, desde los umbrales de los años ochenta hasta la actualidad estamos disfrutando o padeciendo de una epidemia benigna o aguda de museos cuyo toque de salida sonó después de que se hubieran extinguido los ecos purificadores del mayo francés.

La procesión o precesión de simulacros se iniciaba con la creación del Pompidou (1977), y se encadenaba con la Galería Nacional de Washington (1978), la Nueva Pinacoteca en Múnich (1981), la ampliación de la Tate Gallery en Londres (1980), el Abteiberg en Mönchengladbach (1982), la Nueva Galería de Stuttgart (1982), el Museo de Fráncfort (1983), el Museum für Kunsthandwerk en el mismo Fráncfort (1985), la remodelación del Whitney en Nueva York (1985), el Fine Arts de Atlanta (1983), el Museo de Mérida (1985), el IVAM de Valencia (1985), el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1989) o el Museo Guggenheim en Bilbao (1990). Asimismo, en paralelo con la descentralización política y administrativa de las autonomías, desde la pasada década en España nos vimos sorprendidos por las sucesivas creaciones, casi oleada, de museos conocidos por todos nosotros. Y algo parecido ha sucedido en otras latitudes allende los mares.

Por lo demás, no solamente es relevante la creación de museos a lo largo y ancho del extenso mundo, lo que implicaría una cuestión meramente cuantitativa, sino que quizá lo más sorprendente sea que, junto a los museos de arte contemporáneo, están potenciándose los museos de arte moderno, los de arqueología, los históricos, antropológicos y etnográficos, científicos, etc. No sólo los productos artísticos, sino los de amplias áreas de la actividad humana, están recalando en los museos.

Limitándome a los artísticos, tal vez a esta nueva situación responda la acogida de la que en el ámbito de la estética está gozando la *teoría institucional del arte*. Según la misma, las sucesivas obras artísticas, sobre todo desde los llamados *indiscernibles* en la estela de los *ready-mades* de Duchamp, Warhol o Broodthaers, hasta las más chocantes en nuestros días, son reconocidas como ejemplos valiosos o candidatos a una apreciación estética por parte de unas personas o grupos que, erigiéndose en guardianes de un virtual museo imaginario, actúan en la función vicaria de la *institución arte* y terminan por recalcar en su espacio institucional más prestigioso, que por ahora sigue siendo el del museo. Vistos retrospectivamente, lo que sale a la luz en los escándalos propiciados por los artistas que se han movido y se mueven en la órbita de una *crítica institucional*, en particular antimuseo, es una continuada renegociación de las convenciones técnico-artísticas aceptadas por la institución.

Incluso, a diferencia de las actitudes radicales de años atrás, hoy en día se ha mitiga-

do la hostilidad hacia el museo, siendo la prueba más contundente de ello la misma proliferación de museos, en el entendido de que en la lógica del sistema arte actúan como unas mediaciones necesarias, aunque no suficientes. En este sentido, si resulta meridiano que en cuanto agente destacado de la entera institución arte legitima sus obras, no lo es menos que puede llegar a ser excluyente y opresivo. Por lo demás, da que pensar que, tras la experiencia histórica de los últimos cuarenta años, los artistas anti-institucionales de la primera generación se hallan confortablemente instalados en los espacios de los museos y en las redes institucionales, incluida una reevaluación de sus obras entonces impensable en la economía política y no política del signo, mientras que a las nuevas generaciones estas cuestiones no les atribulan en demasía.

En este asunto, a veces me da la impresión de que las obras y todavía más los artistas se hallan encausados entre la institución arte (para nada inocente) y lo que denominaría el frente de liberación del nuevo espectador. Incluso si hasta ahora el museo sancionaba las obras cuando éstas ya existían, en nuestros días las legitima antes de que hayan sido producidas, erigiéndose en instigador de todo valor, celador de las normas artísticas en una época en que supuestamente no existen. En suma, el museo opera como un promotor que aspira a mostrar un arte que aún no existe en su materialidad, pero que ya está legitimado antes de cristalizar en obras. En gran medida, la práctica casi generalizada de la presentación de proyectos en vez de obras avala esta presunción. Los procesos de legitimación se han ampliado tanto que, antes de ser producida, cualquier obra queda legitimada sin conocer sus resultados sensibles. Las ideas, y no siempre precisamente las kantianas, han ido mucho más lejos de lo que se podía imaginar. Lo demás se resuelve en la mera confrontación, en el régimen de competencias comunicacionales y no comunicacionales de la esfera pública. Como consecuencia de ello, y de un modo un tanto paradójico, entre los diversos agentes de la institución arte el museo se ha fortalecido como nunca, si bien también está siendo a costa de tener que asumir numerosas transformaciones provocadas tanto por los nuevos modos de recepción de las obras como por la naturaleza de las mismas y las dificultades para ser mostradas, exhibidas, proyectadas, almacenadas, digitalizadas, o lo que sea, en él.

Breve incursión desde la estética de la recepción

En un plano ideal, casi trascendental, el museo es deudor de los motivos que, a lo largo del siglo XVIII, le dieron vida como fruto maduro de la Ilustración. Desde esta perspectiva, surge con la voluntad explícita de erigirse en una *institución educadora* en sintonía con los ideales de la *Bildung*, de una formación del género humano que, tras reconocer a lo estético como una actividad humana diferenciada e irreducible a las restantes desde una óptica antropológica, encumbra las obras de arte a un estatus hasta entonces desconocido: el de una autonomía que parece desentenderse tanto de su marco físico como histórico-social.

En esta nueva situación, ligada a la constitución y la emancipación del sujeto moderno, burgués e “ilustrado” por más señas, el museo en cuanto espacio que se interpone en la esfera pública entre la creación privada del artista y la percepción de sus obras salvaguarda la puesta en práctica efectiva de la universalidad del gusto, equiparando en la contemplación del arte a todos los hombres como ciudadanos libres, iguales en derecho a los más nobles. Una visión democrática liberal del museo, rebo-

sante todavía de optimismo, que, aunque puede ser tildada de idealista y romántica, lo encumbra a la institución artística que mejor encarna y garantiza entre los ciudadanos el ideal de igualdad estético-social, con la que soñara el visionario poeta Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. A pesar de los pesares, el compromiso de los museos con la emancipación de cada uno de los sujetos sigue vigente. La utopía ilustrada se realiza, al menos parcialmente, en los museos. Pero, si no fuese así, para subsanarlo están las reiteradas apelaciones a la educación artística y la relevancia que se concede a los departamentos que se dedican a ello.

Esta visión optimista nos ayuda a entender la preeminencia de la que goza el museo como lugar físico, como contenedor, en donde recalcan las obras sin un destino conocido, las nuevas obras autónomas. Pero si esto sucedía en las sociedades liberales, su exaltación actual no se explica si no es desde la creencia de que continúa siendo una institución que, a pesar de las ambivalencias y contrariedades, sigue garantizando mejor que ninguna otra ese espacio público de exhibición en las sociedades democráticas. No en vano, adscritos a una tipología privilegiada de la arquitectura civil, los nuevos museos no sólo aspiran a ser considerados arquitecturas insignes, casi obras de arte en el sentido estricto, sino, a veces, obras de arte total, así como hitos o monumentos en el tejido de la ciudad que quedarán grabados en la memoria colectiva. A ello obedece que la erección de nuevos museos sea uno de los cometidos más deseados por los arquitectos “estrellas” del momento, así como que los autores de los museos recientes se asocien con los nombres más reconocidos en el panorama internacional actual.

Sin embargo, añadiría, los museos actuales no se sustraen a las modificaciones que está sufriendo la *experiencia estética reciente ante las obras*. En relación con ello evocaría tres tipologías de museos cuyos orígenes se remontan a la imperial “Viena Fin-de-siglo”: En primer lugar, cuando Camilo Sitte reflexiona sobre *La construcción de las ciudades* (1899) concibe el museo como algo no contaminado por la realidad, que debía potenciar el pasado contra las depredaciones del presente. Por ello, inspirándose en *El holandés errante* de Richard Wagner, lo bautiza como *la torre del holandés*. Con tal fin, lo desplaza a una playa yerma, convencido como está de que sólo situándolo fuera de la metrópoli moderna era posible cultivar esa fantasía necrofílica y almacenar una historia del arte total (*Gesamtkunstgeschite*).

Probablemente en nuestros días no hace falta salir de la ciudad para que esta historia se convierta en una historia del coleccionismo total (*Gesamtsammlungengechichte*). Tal vez con ello tenga que ver la actual tendencia a la “musealización” de todo lo existente, o lo que es lo mismo, la desaparición de la actualidad en aras de la construcción del recuerdo como fenómeno de época, como si deambulásemos desconcertados entre las ruinas del pasado. Asistimos por igual a una *estetización* y a una *etnologización* de los mundos objetuales y sígnicos. La modernización ha impulsado una artificiosidad acelerada y una deshistorización de la realidad que están siendo compensadas por un desarrollo muy peculiar de un sentido para la historia en sus actividades de conservación, tal como se manifiesta en los museos, los monumentos, el patrimonio, etc. Un sentido que, sin embargo, no se orienta tanto a las respectivas ramas del saber cuanto a la generalidad, a unos significados metafuncionales, estetizados, no muy diferentes a los que destilaban a primeros del siglo pasado los ídolos africanos en el Primitivismo. Este fenómeno está afectando por igual a las obras artísticas y a las no artísticas, acercando o casi confundiendo a las primeras con los restantes sistemas de los objetos y las imágenes.

J. M. Olbrich, en cambio, recibió en 1898 el encargo de construir en el nuevo Ring de Viena la Casa de la Secesión y se fijó como objetivo erigir “un templo del arte que ofreciera un lugar sereno y elegante de refugio para el amante del arte”. Los resultados, bien celebrados, fueron los espacios blancos, pulcros y puros, del interior de este magnífico edificio, que, proyectándose hacia nuestro presente, podría ser considerado como el embrión de los museos en su condición de *templos del arte*. Es decir, de todos aquellos que están comprometidos con el fomento de la *experiencia artística en su vertiente de una contemplación estética desinteresada y condensada*. Esta clase de refugios, proclives al recogimiento, son más numerosos de lo que a veces creemos, si bien su localización se encuentra con más frecuencia en las ciudades medianas y pequeñas, y no digamos en los parajes alejados de la naturaleza reservados explícitamente para ellos. Aunque no se trate de un museo, la Capilla de Rothko en Houston sería el epítome de esta tendencia.

Por último, otro gran arquitecto vienés, Otto Wagner, no tuvo la suerte de que le encargaran un museo, por lo que no le quedó más opción que conformarse con esbozarlo. Proyectó varios. Entre ellos destaca la *Galería para las obras de arte de nuestra época* (1900), interpretada como una vitrina dinámica que “presentará una imagen del estado de la producción artística del siglo venidero”. Estaríamos ante una propuesta en la que lo prioritario sería la *exaltación de la actualidad y la exasperación del espectáculo*. Se anticipaba así a lo que Baudrillard bautizara con gran éxito como el “efecto Beaubourg”. Un efecto que amplifica el efecto Guggenheim y el de todos aquellos museos tan queridos por las masas y predilectos para un buen estratega político, en los que la exhibición de las obras de arte es inseparable del *marketing urbano* y de la *visibilidad mediática*, o incluso desbordada por ambos. Obsesionados por atraer a las masas y por seducirlas, aunque sólo sea por lo espectacular de sus arquitecturas, subordinan todo lo demás a estos objetivos, sin que importe postergar a las obras mismas y carecer de colección. Una exaltación de lo actual y una exasperación del espectáculo que, a nada que se descuiden, contaminarán a las otras tipologías. De acuerdo con la naturaleza de las tres tipologías insinuadas, en cada una de ellas predominan los comportamientos hipotecados, respectivamente, a la *estetización*, la *contemplación* y el *espectáculo de masas*, pero, todavía más, a las tensiones que están brotando entre ellos. Dejando de lado el fenómeno, decisivo para mí en estos momentos, de la *estetización* de las obras artísticas y las no artísticas, cada día es más frecuente observar que si todavía, en ciertas ocasiones, las obras pueden ser percibidas como baluartes contra la *desaparición del aura*, en otras se tambalea la *autoridad del aura*. O, en otras palabras, a menudo las experiencias artísticas se desdobl原因an entre el *recogimiento propio* de la percepción tradicional y la *dispersión* o recepción distraídas. En la mayoría de los casos nuestras experiencias son híbridas o se desplazan de continuo en una dirección o en otra.

En estas situaciones nuestras reacciones se aproximan a las de un *estado de masa integrada, del flujo constante y de la circulación acelerada*, que nos embarga igualmente en las visitas multitudinarias atropelladas a museos, ya sea cuando, por ejemplo, intentamos contemplar una pintura como la “Mona Lisa” en el Museo del Louvre o cuando nos invade el agotamiento físico y psíquico debido al excesivo número de obras que atropelladamente vemos en una magna exposición, a la duración de la visita, a la competencia espacial con otras miradas, etc. En estos y otros casos similares la experiencia estética ante las obras puede incluso llegar a transmutarse en anestésica.

No en vano, según una leyenda artística, los diligentes japoneses trazaron, ya en 1975, recorridos señalizados por los que los visitantes habían de discurrir en fila india, fijando un tiempo máximo de diez segundos para contemplar la mencionada “Mona Lisa”. Otro tanto podríamos decir si accedemos a visitar una magna exposición de Velázquez o de Goya en Madrid, de Van Gogh en Ámsterdam, o hasta en el tranquilo Kröller-Müller. En estas y otras situaciones, cada día más inevitables, resuenan todavía los ecos de aquellas palabras de Walter Benjamin cuando sentenciaba: “La masa es una matriz de la que actualmente surge... todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. El crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de la participación”.

Por el contrario, ¿qué está sucediendo con las obras nacidas para no ser únicas ni auráticas? Contra las previsiones del mismo Benjamin, excesivamente crédulo en estos asuntos, el aura no afecta únicamente a la obra ni se tritura sin más por mor de la reproductibilidad técnica, sino que, más bien, el aura que desprende la ontología de la obra única, autónoma, en su valor expositivo, a veces parece trasvasarse a la *experiencia aurática de la recepción* en ciertas obras recluidas en las “cajas negras” de agotadas exposiciones como las *Documentas*, las *Manifesta* o cualquier presentación que se precie de obras audiovisuales, o incluso en algunas que se transmiten a través de la red. Por último, antes de concluir, me permitiré insinuar ciertas sugerencias sobre las transformaciones que están incoándose en la naturaleza misma de las obras de arte y la incidencia que ellas suponen para su presencia y permanencia en los museos. Me refiero, en pocas palabras, a los aspectos ligados a:

La nueva ontología de las obras

Con esta expresión no aludo sino a las transformaciones que están experimentando las obras de arte en su naturaleza física y las consecuencias que se desprenden de las mismas en su relación con los museos. En efecto, a medida que en nuestra modernidad la obra rompe sus ligazones con el lugar e incrementa su valor estético de exposición, se queda sin hogar, pierde el marco físico, lo que hoy en día denominamos, no sin cierta solemnidad, el *contexto*. Semejante ruptura o pérdida promueve una movilidad incondicional, un destino errático y errátil, que acompaña desde su emergencia a la *obra autónoma moderna*.

Una vez más, de un modo un tanto paradójico, si, por un lado, el museo pone al descubierto y consagra la ausencia de ligazones de las obras con sus marcos o contextos (que por lo demás ahora ya no existen en origen), por otro intercepta esa misma movilidad, convirtiéndose así en uno de los pocos reposos que les resta a unas obras desposeídas de un destino concreto o nacidas para perpetuarse en su condición errática. Incluso tienen que agradecer que el museo actúe como una reserva que les confiera un nuevo *contexto clasificador*. A esto obedece la existencia de una *colección de las obras en cuanto ficción más o menos coherente de ordenación en el nuevo marco espacial que le proporciona el museo*. No obstante, no es menos evidente que cuando los nuevos museos subrayan en exceso su voluntad de conferirles un nuevo hogar, como añoranza del perdido, pueden sobrevenir numerosas tensiones entre las obras y los nuevos marcos espaciales. ¿Cómo interpretar de otra manera, por ejemplo, las que brotan entre las exigencias de unas obras autónomas y unas arquitecturas que exaltan esa misma condición? ¿No oscurecen algunas arquitecturas de los nuevos museos la

presencia y el protagonismo que deberían desempeñar las mismas obras? En tales casos calificaríamos de *narcisistas* a estos museos.

En otros, como se aprecia en el museo de Mönchengladbach, el Castello de Rivoli, el Museo de Fráncfort, las “instalaciones” de toda clase y condición, o las *site-specific*, aspiran a recuperar vínculos con el lugar. Pero en tal tentativa, ¿no clausuran cualquier posibilidad de un desarrollo futuro del museo? No obstante, tal vez las cuestiones más agudas se plantean cuando los museos pretenden albergar obras que, por lo menos desde el Land Art en adelante, ponen en crisis el estatuto ontológico de la obra autónoma moderna y se deslizan sin complejos hacia la *expansión del arte*. Siempre me ha parecido un sinsentido contemplar obras físicas de este género, que debieran estar colocadas en el espacio exterior, recluidas en los espacios angostos y opresivos de un museo, conviviendo con otras muchas con las que se enfrentan abiertamente, o incluso laceradas por un impertinente rayo de sol que las disuelve en la artificiosidad de una vulgar tarima. Por ello, a veces me resulta patético el tropezarme con piezas, ontológicamente expansivas, que están atrapadas en unos espacios museísticos hasta quedar desdibujadas, precisamente, en esa condición expansiva.

En otras ocasiones se pone al descubierto una ambivalencia en cuya urdimbre se entrelazan las dos actitudes estéticas contrapuestas en las que, sin excluirse, actúa preferentemente el arte en cuanto *poder de simbolización* o de *realización*. Pienso, por ejemplo, la que se alimenta de oposiciones tales como las que se interponen entre el arte por el arte y el arte social, el arte autónomo y el fusionado con la vida, el arte de laboratorio y el arte de producción, el arte estético y el arte de la vida, la reclusión de la experiencia estética en las obras de arte y su expansión en el desbordamiento de los géneros, entre los viejos y los nuevos medios, etc.

¿Qué significa, por ejemplo, la constatación de que desde las vanguardias clásicas algunas manifestaciones se resistan a quedar recluidas en la obra de arte y ambicionen intervenir en la misma realidad, ya sea en la arquitectura y la ciudad, la producción industrial, la vida cotidiana o incluso la vida social y política? Estoy pensando en aquellas prácticas artísticas que tienden a la *utopía de su propia realización* en ámbitos de la realidad muy distintos, pero que comparten el rasgo común de desbordar los territorios artísticos habituales, los géneros de tradición artística histórica o moderna.

Desde una segunda posición más escéptica, en cambio, otros, sin forjarse demasiadas ilusiones, procuran aprovechar lo que las obras de ascendencia autónoma moderna y sus pervivencias ofrecen por sí mismas, ya sea en sus poderes de simbolización, de suave narcótico consolador o, simplemente, como concentrados de la experiencia singular en la línea de la estética antropológica de Schiller, Feuerbach, o el joven Marx Marcuse o la teoría de las necesidades radicales de la Escuela de Budapest.

Estaríamos pues ante unas actitudes de defensa o de rechazo, *centrípetas* o *centrífugas*, respecto a los espacios de los museos. La primera tiene que ver con la revalorización de la obra autónoma, y en las pervivencias de la misma se alimenta, precisamente, el renacer inusitado de los museos. La segunda viene avalada por aquellas obras cuya naturaleza ontológica rechaza toda reclusión. Citaría, entre otras modalidades, las prácticas vinculadas a la obra de arte total, el contextualismo, las intervenciones en la naturaleza, la obra efímera, los inmateriales, etc. Es

decir, todas aquellas iniciativas que desde los sistemas objetuales y *mass-mediáticos*, y no digamos de la realidad virtual, se ofertan como respuestas artísticas ampliadas, si es que no difusas y generalizadas.

No obstante, en el momento actual me parece ineludible evocar dos ámbitos en donde las obras artísticas, indistintamente las proclives a la reclusión o a la expansión, están cada día más inmersas, corriendo el riesgo de verse devaluadas por exceso o por defecto en su naturaleza ontológica, o lo que es lo mismo, en sus mismas existencias diferenciadas como objetos o como obras de arte. Me refiero a dos fenómenos que discurren en paralelo pero se mueven en direcciones contrapuestas: la *museificación* y la *estetización*. Mientras que la primera acentúa la distinción, el carácter ontológico de la obra de arte, la segunda lo disuelve; mientras que la primera se refugia en los museos por mucho que se reniegue de ellos, la segunda los rebasa y hace innecesarios. Algo que confirmó fehacientemente el renombrado Museo Guggenheim de Las Vegas, cuyo destino imparables fue su clausura definitiva.

Desde esta óptica, la *estetización generalizada que nos envuelve* trabaja contra el arte y, por ende, contra el museo. Las obras de arte, anegadas por una realización casi imperceptible, desparramada y difusa de lo estético (que, a semejanza de la contaminación ambiental, se infiltra por cualquier resquicio de la vida cotidiana), cristalizan cada vez menos en obras en la acepción habitual, disolviéndose entre la maraña de los objetos cotidianos, del diseño y de la moda, de los *mass-media* y de la realidad virtual. Desde esta premisa, diríamos que mientras la naturaleza ontológica de la obra artística en su sentido histórico o moderno parece disolverse en la maraña de los sistemas objetuales, *mass-mediáticos* o virtuales, puede acontecer que los objetos cotidianos de todos estos sistemas experimenten un proceso de transformación artística en virtud de su museificación.

No obstante, a diferencia de lo que aconteciera en otros momentos de la modernidad, ahora es conveniente prestar atención a un pequeño matiz que puede pasar desapercibido. En efecto, si antes estas estrategias contrapuestas se excluían, ahora se superponen de tal manera que el florecimiento del museo coexiste con su disolución en la *estetización* difusa. Y aunque pocos se atrevan a proclamarlo como el templo de las musas, continúa siendo el espacio público por antonomasia de la obra antigua y moderna, o incluso de aquellas otras que, hipotéticamente, bordean lo antimuseal en el contextualismo, la desmaterialización o la disolución virtual. ¿Qué pensar si no de los “inmateriales”, desde el vídeo arte hasta las obras cibernéticas apresuradamente recluidas en las “cajas oscuras” o en su reconversión en instalaciones cada vez más aparatosas y espectaculares? Ciertamente, las cristalizaciones de estas nuevas prácticas artísticas no han encontrado todavía su lugar, o han recalado en el que no les correspondería si consideramos su naturaleza medial. Un desenlace que, posiblemente, nunca hubiera imaginado el Walter Benjamin de la reproductibilidad técnica. Quizá también por ello hemos visto regresar a los museos las obras de los artistas iconoclastas o anti-institucionales, pues me da la impresión de que, en abierta oposición a esa estetización ambiental, se afianza un frente común entre todos aquellos que deambulan sobre las “ruinas del museo”.

DE UN ESPECTADOR LEJANO. CINE, MUSEO Y ARTE SANTOS ZUNZUNEGUI

El punto de partida de este texto no es otro que destacar el paralelismo de dos crisis complementarias: de un lado, la del museo convencional, la del museo-galería que brinda al espectador un recorrido pautado y previsible construido bajo los auspicios de ofrecer a sus visitantes una visión más o menos representativa (en función de sus fondos) de la historia canónica del arte; de otro, la crisis del dispositivo fílmico que durante más de un siglo ha venido regulando la relación entre las películas y los frecuentadores de las salas oscuras.

Quizás la consideración de esta doble crisis ayude a entender otro fenómeno contemporáneo: la creciente penetración del cine en los museos de Bellas Artes, que adopta la forma de una irresistible tendencia hacia la “museificación” del cine, durante mucho tiempo mantenido a distancia del espacio sagrado del museo, con la consabida excepción de los filmes realizados por “artistas” plásticos.

Porque conviene decirlo de entrada (aunque todos lo sabemos no hacemos cuentas con sus implicaciones): el cine no es un arte. O al menos no lo es en el sentido que esta expresión recubre cuando pensamos en términos de las artes convencionales. Aunque pensamos habitualmente el cinematógrafo en los términos de un “arte industrial”, quizás fuese más recomendable, para no llamarnos a engaños, definirlo como una “industria artística”, invirtiendo las posiciones del sustantivo y el adjetivo que usamos para caracterizarlo. Industria que, podíamos matizar, a veces (y a menudo por azar) ve convertirse algunos de sus productos en auténticas obras artísticas. Con esto no quiero decir que las bellas artes convencionales estén al margen de las imposiciones y las tiranías de los mercados, pero sí subrayar que el cinematógrafo lleva consigo, desde su misma estructura conceptual, la doble inscripción de la “reproductibilidad técnica” y de la dependencia de unas determinaciones económicas que han marcado a fuego su desarrollo, haciéndole tributario tanto del espectáculo como de la narratividad.

Por eso nadie puede extrañarse de que el museo no lo haya acogido hasta fechas muy recientes. Ni de que, al hacerlo, le imponga unas condiciones leoninas. Baste pensar en el caso del cine *mainstream*, que cuando ha hollado las salas de los museos ha sido al precio de fragmentar brutalmente su cuerpo, alterar de manera sustancial sus condiciones de recepción, convirtiéndolo, en una palabra, en *instalación*. O utilizándolo como medio de captación del *acontecimiento*, en tanto en cuanto que ese *acontecimiento* se convertía en materia museable.

Si las cosas están empezando a cambiar puede deberse a que la doble crisis a la que antes hacía referencia obliga a ambas instituciones a buscar sinergias, a compartir territorios. Allí donde el cine (como la televisión y el audiovisual en general) tiene que enfrentarse al problema de las *audiencias* (entendidas en su pura dimensión cuantitativa), el museo ha vivido durante muchos años el sueño de que sus visitantes configuraban un *público* (en sentido cualitativo) singularizado, para acabar descubriendo, finalmente, bajo la presión del tardocapitalismo y la sociedad del espectáculo, que de manera cada vez más exigente su mera supervivencia depende de forma obvia de la misma posibilidad de transformar un público al que el museo estaba en condición de contar una historia (no es el momento de preguntarse por qué tipo de historia) en *audiencia*

que pueda contarse. Quizás no sea descabellado decir que lo que buscan los artistas cinematográficos¹ al acercarse al museo no sea otra cosa que un público en la medida en que sea eso lo que, justamente, les está vedado en los formatos convencionales de exhibición, y que lo que los *curators* creen encontrar con la incorporación del cine a sus territorios sea, nada más y nada menos, que una audiencia siquiera potencial. Es verdad, en cualquier caso, que esta doble crisis no es de hoy. Si queremos ubicarla para el museo hay que decir que lleva inscrita la fecha de la aparición de los *site specific*, en la medida en que las obras que se adscriben a esta tendencia cuestionan el museo entendido como (cada uno puede elegir la denominación que desee) “templo”, “caja de caudales”, “hangar”, etc., al resistirse a su integración en el mismo. Pero todavía más contribuye a esta crisis la pinza que supone, para el museo tradicional, de un lado la creciente desmaterialización del objeto artístico (hurgando en la herida infligida al arte convencional por Duchamp, herida que, como la del Amfortas wagneriano, parece no poder cerrarse nunca) y, de otro, la ampliación irreversible de las prácticas artísticas hacia el acontecimiento, con lo que éste tiene de singular e irrepetible. En el cine todos sabemos que el comienzo del fin (desde entonces viene hablándose de la “muerte del cine”) suele fijarse con la irrupción de la televisión, que cuestionó las formas de consumo audiovisual dominantes en fecha tan temprana como los años cincuenta del pasado siglo. Pero también es verdad que, de una u otra forma, la industria del cine ha capeado el temporal reformulando progresivamente sus opciones, hibridando sus productos a partir de las nuevas exigencias de las audiencias televisivas, ofreciendo en prenda su inmenso patrimonio de imágenes y sonidos, y prestando a la televisión (para recuperarlo después con creces) todo su arsenal de recursos expresivos. Pero no es menos cierto que hoy los nuevos tiempos lo que vienen a cuestionar es la misma pervivencia del modelo de la *Black Box*, de la sala oscura en la que se han edificado los sueños de varias generaciones a lo largo del siglo XX. Hasta el punto de que en la era de lo digital, de Internet y de E-Mule, parece empezar a ser cosa del pasado la pervivencia de un modelo (la instalación Lumière) que parece estar a punto de ser sustituido por una variante sofisticada (a la altura tecnológica de los tiempos que corren) del viejo modelo Edison que se fundamentaba sobre el consumo individual de las imágenes en lugar del dispositivo colectivo que se llevó el gato al agua en un principio. Por eso entender el rol del cine hoy pasa por comprender (y sacar las pertinentes conclusiones) que el cinematógrafo (por conservar la vieja expresión de los Lumière) forma parte de un paisaje complejo que ya ni siquiera es seguro definir en los términos hasta ahora utilizados del “audiovisual”, al menos en la medida en que este campo está sujeto al terremoto aún en curso que supone la imparable expansión de la proliferación y consumo de imágenes que tiene lugar en el espacio virtual de la red de redes. Es precisamente esta proliferación cancerígena de imágenes la que está en la base de una nueva crisis, ésta sí típica del momento que nos ha tocado vivir y que requiere que le prestemos toda la atención que merece en tanto en cuanto está dando lugar a nuevas formas de producción y consumo icónicas. Recordemos que ya a mediados del siglo XIX Feuerbach, en su prólogo a *La esencia del cristianismo*, nos situaba ante un panorama en el que decía se prefería la imagen a

¹ Conviene reeditar la vieja distinción propuesta por Roland Barthes entre “écrivants” y “écrivains”, para señalar que en el mundo del cine no todo el que “hace cine” es “cineasta”. Se trata de la distancia que existe entre ejercer una profesión (hecho muy respetable) e involucrarse en la tarea que Klee definía como consistente en “hacer visible”.

la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser. Más cerca de nosotros, en vísperas de los acontecimientos de mayo de 1968, Guy Debord nos advertía que el *espectáculo* era el corazón del irrealismo de la sociedad actual. No hace muchos años Baudrillard nos hablaba de la sociedad del simulacro. Y todavía más recientemente Slavoj Žižek ha insistido en el hecho de que cada vez más vivimos en una *realidad sin realidad*, un mundo pseudo-concreto en el que la lógica que rige la creación de imágenes no es otra que la de colmar el hiato que separa el nuevo universo virtual (ese mundo digitalizado, construido y manipulado artificialmente cada vez más indistinguible del medio natural) de nuestro entorno vital cotidiano. Por eso señalarán algunos autores (Alain Badiou entre otros) que esa desmaterialización creciente de nuestra experiencia se ve doblada de un frenético retorno a lo real que a menudo adopta formas profundamente traumáticas. Formas traumáticas que dan lugar a sus propias imágenes o que, mejor aún, dan cuerpo a dos movimientos simétricos (*querer ser visto* versus *querer ver*) en los que encarnan desde las más abyectas expresiones del exhibicionismo audiovisual (los *reality shows*) hasta la presencia de ese terrorismo (que algunos autores han denominado “declarativo”) en los *media* (con cuya anuencia cuenta), terrorismo que hace de la mostración del horror en vivo y en directo su política fundamental y que se asienta sobre el conocimiento del atractivo que tiene para el espectador moderno la iconofilia de la violencia (un *querer ser visto* que encuentra su contrapartida en un *querer ver*). En todos estos casos acaba instalándose una ideología en la que los *media* se dan a sí mismos el *deber* de mostrarlo todo sin mediaciones con el pretexto de que la audiencia tiene derecho a verlo todo (haciendo público lo que antes era privado o convirtiendo el espectáculo del horror –de un horror no narrativizado– en una de las expresiones sustanciales de su política informativa). No hace tanto Javier Marías nos recordaba que una cosa era una “información veraz y completa” y otra bien distinta confundir lo que es *necesario* y *obligatorio* mostrar de lo que es *posible* hacer ver. Que lo segundo sea más amplio que lo primero (lo que se puede hacer ver desborda con mucho aquello que sea necesario hacer ver para la comprensión de un acontecimiento) no puede servir de justificación para una irrefrenable producción de imágenes a cual más obscena. Porque puede decirse que en nuestros días el “documento” ha reemplazado al “documental”, la presencia del hecho bruto se ha impuesto en su propia obscenidad. Se trata cada vez menos de “contar” lo que ocurre que de “mostrar” cualquier tipo de escena capaz de seducir los ojos de la audiencia con su propia obscenidad. Podríamos decir que estamos en un mundo en el que el “acontecimiento” ha sustituido al “relato”, el “hecho” ha eclipsado a la “comunicación”, el “presentador” ha suplantado al “narrador”.

Cabe preguntarse, llegados a este punto, si el “deseo de realidad” al que me vengo refiriendo no se agota en su propia inmediatez, si cuando los medios contemporáneos hacen gala de darnos a ver los acontecimientos sin mediación alguna no están dejando al público desnudo ante unos acontecimientos que lo sumergen en la irresistible pulsión del hecho bruto. Si no necesitamos con urgencia una nueva política de *mediaciones* susceptible de permitirnos pasar del “documento” al “documental”, entendiendo por éste último un territorio en el que el acontecimiento pueda ser “enfriado”, “explorado” en todas sus determinaciones, “trabajado”, convertido en “significación”. Si, precisamente, este terreno de la *mediación* no es, de una u otra manera, el que viene a definir el rol del arte en nuestros días.

Por eso es ahí donde debemos preguntarnos por cuál sería el papel del arte en este contexto. Diré que de la misma manera que es posible distinguir en la historia de la visualidad una serie de obras que buscaban la identificación primaria de un espectador al que buscaban sacudir en sus sentimientos inmediatos a través del horror, y otro (la pintura medieval ofrece un ejemplo suficientemente claro) para el que lo primordial era no tanto producir sentimientos compulsivos como ofrecer un espacio de sublimación en el que el *recuerdo* primase sobre el desgarro inmediato, parece ser cada vez más necesario atender a la recomendación de Bertolt Brecht (citado por Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*) cuando nos recordaba que “una simple *réplica de la realidad* nos dice sobre la realidad menos que nunca. Una foto de las fábricas Krupp apenas nos instruye sobre tales instituciones. La realidad propiamente dicha ha derivado a ser funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, no revela ya las últimas de entre ellas. Es por lo tanto un hecho que hay que *construir* algo, algo artificial, fabricado”².

En este mismo sentido se han expresado buena parte de los cineastas contemporáneos más conscientes. Es el caso de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville en su vídeo realizado para el MoMA y titulado *The Old Place. Small Notes Regarding the Arts at the End of 20th Century* (1998). Como en todas sus obras de este período, los dos artistas presentan sus reflexiones en torno al papel del arte en el mundo actual y qué significa trabajar artísticamente hoy, en forma de un complejo trabajo de *bricolaje* visual y auditivo que no reconoce las fronteras entre las distintas artes y que trata de cuestionar en todo momento nuestros lugares comunes acerca del arte y sus funciones.

En una parte de este trabajo (significativamente denominada “La infancia del arte”) Godard y Miéville se entregan a un partido de tenis conceptual del que transcribo a continuación unos breves extractos:

Jean-Luc Godard “Trabajar artísticamente no consiste solamente en observar, acumular datos experimentales, y después en extraer de ellos una teoría, un cuadro, una novela, un film, etc.”

Anne Marie Miéville “El pensamiento artístico comienza por la invención de un mundo posible, de un fragmento de un mundo posible, por confrontarlo con la experiencia, mediante el trabajo, pintar, escribir, filmar, con el mundo exterior. Este diálogo sin fin entre la imaginación y el trabajo permite que se forme una representación siempre más aguda de lo que convenimos llamar realidad (...)”

JLG “La imagen hoy no es lo que se ve sino lo que dice el pie de foto. Es la publicidad moderna (...). Y los espacios publicitarios ocupan los espacios de *L'espoir* y de la magdalena de Proust”.

AMM “Y el último Citroën se llamará ‘Picasso’”.

² Bertolt Brecht “El Proceso de los Tres Centavos: un experimento sociológico”, en *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973, p. 113. He preferido reproducir la cita de Brecht tal y como la traduce Javier Aguirre en su versión del texto de Benjamin incluido en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 81.

Enfatizar la necesidad de un arte *construido*, que se oponga al fetichismo de una realidad naturalmente emergente para oponerla a la necesidad de pensarla de manera radical es la tarea en la que están ocupados toda una serie de autores para los que se trata menos de levantar acta notarial de la realidad que de proceder a salvar, mediante la construcción de una serie de monumentos, los vestigios de una realidad que se quiere dejar de lado.

Desde este punto de vista el que ha sido, de hecho, el último film realizado en común por la pareja formada por Jean-Marie Straub y Danièle Huillet sintetiza como pocas obras contemporáneas esta dimensión radical de un cierto cine, en lo político y en lo estético. Rodado en el lugar preciso (como es bien conocido los Straub son los cineastas por excelencia del *lugar*) en que se electrocutaron los dos jóvenes cuya muerte estuvo en la causa de los disturbios que sacudieron Francia en el otoño de 2005, *Europa 2005-27 Octubre* (2006), se compone de dos panorámicas que recorren los alrededores de la subestación eléctrica en la que tuvieron lugar las muertes, panorámicas repetidas cinco veces con ligeras variaciones de longitud y sonido y al final de las cuales se inscribe sobre la imagen la leyenda *chambre à gaz/chaise électrique*. Pocas veces como en este breve vídeo (que puede verse en es.youtube.com/user/cinetractstraub) de apenas diez minutos de duración, ha podido percibirse la ejemplar dimensión *monumental* de la obra de los Straub: el panfleto se cambia por la *lápida*, el gesto inmediato de dolor por el peso enfriado del *monumento* celebratorio.

De esta manera se ponen los medios para preservar una memoria frágil que se levanta contra la indiferencia de aquéllos que no quieren saber nada de que, como expresó con su lucidez habitual Walter Benjamin, “jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie”. Estamos ante un arte *radical*. En todos los sentidos del término, porque a su decidida voluntad de hacer patente que “nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia” (Benjamin) une su capacidad para dejar de lado el mero reflejo (espacio en el que se abisman tantas y tantas obras bienintencionadas) y se abre hacia el territorio de la reflexión.

Manuel Borja-Villel Se ha hablado del espacio del museo como el espacio que tenemos todavía de resistencia. Y, por otro lado, me ha parecido percibir que es imposible hacer nada, porque todo queda legitimado. Yo no sé tal vez si es posible que la solución no consista precisamente en traer la *Spiral Jetty* de Smithson al Reina Sofía o donde sea. Posiblemente la solución tenga que ver con el ensayo fotográfico, con lo que dice Blake Stimson, con el sentido que tal vez quiso dar Robert Frank a *The Americans*, un sentido en el que el documento se incorpora a lo poético. Quería traer esto a la mesa y conocer vuestra opinión.

Simón Marchán Fiz A mí simplemente no me parece mal que sea legitimado, porque yo creo que no hay otro proceso. En los primeros años del siglo XX e incluso en los años 70, cuando hablaba William Rubin, se discutían los procesos de legitimación, pero hoy día las condiciones de posibilidad del arte, una vez que se han rebasado las concepciones tradicionales y se acepta el gusto moderno, creo que están legitimadas hipotética y previamente. Legitimadas, cuidado, no quiere decir que estés de acuerdo o en desacuerdo. Quiero decir que, como condiciones de posibilidad de lo artístico, ya están legitimadas. En el sentido kantiano, me atrevería a señalar. Y las condiciones de posibilidad no ofrecen ya resistencia a que nosotros aceptemos...

será un problema de competencias, del régimen de competencias. Es decir, competencias tanto comunicativas, de acción comunicativa, como de alteración y consenso, incluso hasta de carácter económico, como queráis. Pero el hecho de que esté legitimado no es un enunciado ético, para entendernos. Es un enunciado simplemente de horizonte trascendental, de condiciones de posibilidad, donde ya el mundo moderno legitima previamente aquello que va a realizar, aunque esté ya después de acuerdo o en desacuerdo con ello. No quiere decir que obligatoriamente después todos tengamos que aceptar aquello que sea legitimado, pero los mecanismos hacia los cuales se produce la legitimación están dados, repito, están dados. Y la propia extensión del concepto de arte, por un lado, y la expansión de los géneros artísticos por otro es de tal naturaleza que hoy día previa e hipotéticamente ya se ha legitimado desde el punto de vista conceptual, no desde el punto de vista fáctico. Ahora, desde el punto de vista ético cada cual tendrá su opinión, lo que queramos. Es un tema delicado y complejo. Es un poco como la experiencia estética desde una perspectiva trascendental o desde una perspectiva empírica. Lo que aquí estoy cuestionando es la relación entre lo empírico y lo trascendental. Perdonad, porque es un tema de discusión filosófica y no de crítica de arte. Esto en primer lugar.

En segundo lugar, evidentemente no me cabe la menor duda de que la fotografía soluciona esa papeleta. Pero entonces también creo que son dos obras distintas, no es la misma obra. Y, además, el hecho de que los museos intenten acoger ese mundo expandido del arte es una obviedad, pero si lo llevas a los extremos, en las tentativas de museos que también han querido acoger el mundo expandido del arte, pues evidentemente no puede ser, no lo pueden acoger. Entonces, también, ¿por qué tenemos que obsesionarnos desde los museos con que estos tengan que acoger todo el mundo expandido del arte? Si es que a lo mejor, y de hecho así es, hay ámbitos expandidos del arte que no tienen por qué estar en el museo. Es así de sencillo. Lo que sucede es que el margen de alargamiento, la cuerda se ha estirado de tal manera que, en la actualidad, en el museo tenemos la capacidad de acoger una serie de obras expandidas que hace 30 años no podíamos acoger. Ni conceptual ni físicamente. Entonces, como yo admito que hay distintos regímenes en la experiencia artística, también hay distintos ámbitos. Claro, empezamos por el propio concepto de arte, que ya nos plantea problemas. Zunzunegui hablaba de si el cine es arte o no. Bueno, entramos en debates sobre el concepto o la noción de arte, y una vez que entramos en ellos, inevitablemente tienes que indicar cuáles son las obras de arte y cuáles no. Ahí entramos en un ámbito más fáctico y práctico, que es la expansión que ha experimentado el arte a lo largo del siglo XX. Y en esa expansión que ha experimentado el arte, si seguimos intentando forzar que todas las obras estén en el museo, estaríamos equiparando las obras expandidas a la obra autónoma tradicional. Es decir, que el museo tiene un marco mucho mayor de acción, pero tampoco tiene por qué abarcarlo todo.

A mí las gradaciones de las experiencias artísticas me parecen muy importantes. Las gradaciones quieren decir que el hecho de que el concepto de arte sea una noción –las artes–... las obras de arte son muchas nociones, son la plasmación de ese concepto de arte... bueno, éste es un debate muy heideggeriano, muy difícil. Y que ahora no viene a cuento.

En fin, quiero decir que nos hemos olvidado que existen distintas ontologías regionales en el mundo del arte, igual que antes los llamábamos géneros artísticos, pero ahora ya no nos gusta hablar de géneros artísticos. Ahora hablamos de otras cosas. A lo mejor

vivimos en una época donde es muy difícil, porque la realidad es así, mantener una concepción que en el fondo es muy de la especificidad, como decíamos hace ya unos cuantos años, y que es propia del clasicismo de siempre. Me refiero a la separación de géneros tradicionales. Hoy día no existe esa separación de géneros, existe más bien la mezcla, existe la combinación, etc. Y la cartografía de experiencias artísticas es muy difícil de articular. Y al ser difícil articularla es también difícil intentar meterla en el museo, o no, porque a lo mejor no es allí donde tiene que estar...

Benjamin Buchloh Creo que el privilegio problemático de hablar en público, si se quiere captar a la audiencia, nos obliga a plantear nuestra opinión sea de una u otra clase. Y, sinceramente, yo no he escuchado la que usted está proponiendo. Podría habérmela perdido. No creo que el discurso de la cohabitación de tantas posiciones como sean posibles simultáneamente sea una aproximación a la cuestión necesariamente productiva. Pero estoy de acuerdo en que mi aproximación está por supuesto muy estrechamente definida y peca del intento de ser un historiador y un crítico de arte, mientras que usted tiene la libertad de ser un filósofo, así que quizá sea la diferencia disciplinar entre nosotros.

En mi opinión, la cuestión en juego no puede ser contestada simplemente señalando la diversidad de las posibilidades institucionales. Claramente, sí que reconocemos que hay un rango amplio de posibilidades institucionales que definen el espectro de las prácticas del museo, y que eso no desacredita en modo alguno a todos los museos y a todas las prácticas. Yo me centraría en la cuestión de qué es producción contemporánea y qué es museificación contemporánea. Así que diría lo mismo para mi respuesta a la cuestión de los *media*. Claramente, la misma contestación que nos plantea el influjo de la cultura de los *media* en la institución del museo. No es el influjo del vídeo o de las películas o de otras formas de tecnología dentro de la esfera del museo lo que encuentro problemático. Es cada trabajo específico y la posición específica de cada sujeto defendida por estas prácticas en cada caso individual, lo que realmente producen cuando penetran en el museo lo que estoy contestando. Así que no estoy de ningún modo definiendo el fetichismo de la obra de arte. En cierta forma, estoy argumentando sobre el discurso de especificidad de una institución particular y su alcance histórico. Pero probablemente tener una visión muy abierta y una visión muy cerrada lado a lado sea una situación muy productiva. Sólo siento que, por el bien de la productividad, liberalizar la situación sin fin hacia una panoplia simultánea de opciones, todas igualmente válidas, no nos lleva muy lejos en el debate.

Público No quiero ser demasiado reductivo, pero me parece que necesitamos traer aquí algunas cuestiones críticas que están en el centro de estos discursos. Pienso que lo que Benjamin está argumentando tiene que ver con un tipo de atmósfera que se crea en el museo. Pienso que ha sido demasiado modesto en su retirada de la posición que acabamos de oír. Si atendemos a la película que acabamos de ver, no hay forma de mirarla sin tomar continuamente conciencia de los materiales y las elecciones formales que el director ha realizado en su producción. Nunca abandonamos eso. Si miramos una película de Hollywood en cualquier momento, si nos vemos haciendo eso con la película, hemos subvertido todo su propósito, que básicamente es llevarnos a otro mundo. Y creo que ésa es la diferencia entre el arte y el entretenimiento, pienso que tenemos que preguntarnos aquí como sociedad qué es lo que queremos de las obras de arte, con

qué nos proveen las obras de arte como individuos y sociedad y si el rol del museo es facilitarnos esa cualidad que queremos y cómo lo hacen. Quiero decir que ésas son las preguntas fundamentales aquí, creo. A mí sí que me parece que la distinción entre arte y entretenimiento es muy importante, al menos en el espacio discursivo del que Benjamin Buchloh está hablando. Creo que queremos que las obras de arte nos ayuden, que encuentren un vocabulario para nosotros tratando con lo que es nuevo y con la realidad de nuestras experiencias, que se hagan cargo de esto de una manera en la que nosotros ni siquiera hayamos encontrado un lenguaje para ello, y quizá lo encontremos. Creo que tener tales obras es un papel esencial para cada sociedad y me pregunto qué rol debería desempeñar el museo en relación a esto. ¿Le puedo preguntar a Benjamin?

BB Supondría que la institución del museo mantenga un conjunto de parámetros también, al igual que también supondría que el artista como productor mantenga una serie de parámetros, al igual que también es presumible que el espectador demande una serie de parámetros. Ése era el sistema al que me refería antes cuando dije que la liberalización de la eliminación de los criterios de abolición de la división tradicional de institución, mercado y crítica, por ejemplo, o institución, mercado y conocimiento académico, que era una división tripartita dentro de la esfera pública del museo, era muy importante, ¿de acuerdo? Había una función para la investigación académica y la crítica, y esto suena a una queja amarga de alguien en la academia, pero no creo que sea sólo eso. Está muy claro que la esfera de contestación crítica del desafío teórico ya no desempeña ningún rol en absoluto, de la misma manera que el juicio curatorial no desempeña ningún rol en absoluto en la estructuración del museo, o en la estructuración de la colección. Esto indica que algunos elementos, no tan distantes en el pasado, formaban un triángulo de relaciones entre varias formaciones disciplinares, pero ahora esos elementos se han salido de la foto, y queremos entender por qué se han salido de la foto, porque no se salieron por sí solos. En primer lugar, argumentaría que el museo, como institución que puede haber representado en cierto momento lo que acabas de describir, las expectativas de lo que queremos aprender o entender, o de lo que queremos construir como representaciones de la experiencia, no está ya involucrado en ese proyecto. Está involucrado en un tipo de proyecto diferente. En concreto, en llegar a ser una institución que afirme la misma anulación de la subjetividad por la que la cultura de masas y la industria cultural abogan diariamente, y ha decidido participar en ese proyecto con todos los beneficios que genera, a saber: apoyo corporativo, escala masiva y gigantesca y una supeditación completa al interés corporativo, al pulso de la cultura de masas y a los poderes de la cultura de masas, que generan la superioridad y visibilidad del museo en el centro de la sociedad. Creo claramente que ésa es una transformación evidente, una que no hay que ser ni histérico ni marxista para poder identificar.

Público Yo quería dirigir la pregunta a Simón Marchán. Me ha parecido entender que los artistas que llevaron la vanguardia a sus límites serían incapaces de soportar el vértigo que el vacío producido les provoca y dan marcha atrás, entrando en procesos de legitimación. La cuestión que esto me plantea, no sé si he entendido correctamente, es sobre todo si... bueno, si Simón Marchán podría continuar ese argumento de la expansión ilimitada del hecho artístico. Eso nos llevaría a entender entonces que el interior y el exterior del museo serían la misma cosa. Como una especie de contradicción ante un argumento paradójico, casi zen, en su forma.

Simón Marchán Fiz Es que realmente ésa es la pregunta central. ¿Se puede provocar una expansión ilimitada? Pues yo creo que, si se produce, evidentemente sería la estetización generalizada. Y yo opino que, en la actualidad, la muerte del arte en el sentido hegeliano, aunque no viene a cuento, no se producirá. Creo que la muerte del arte, de la que ha habido muchas interpretaciones, no se va a producir, pero sí creo que se producirá una muerte de las formas del arte, como naturales e históricas. Es así, pueden morir y de hecho están muriendo constantemente, y este siglo está provocando una situación especial al respecto. Entonces la expansión indefinida desemboca desde luego en el concepto de “infraleve”, por ejemplo, el arte se convierte fundamentalmente en gestos estéticos, y al convertirse en gestos estéticos no es necesario que estén las obras que conocemos hasta ahora, o se expanden en la realidad cotidiana, mediática y virtual. Éste es el problema central del momento histórico que estamos viviendo: la estetización contra el arte. Es que, en mi opinión, éste es el problema central de todo lo que nos estamos jugando en la actualidad. Lo que pasa es que es un desenlace que espero que no se produzca. Será un desenlace también dialéctico donde estarán, en permanente pugna, una serie de concepciones y de manifestaciones artísticas contra la estetización. Y, sobre todo, tendremos que plantearnos todo el sistema de las artes que conocemos hasta ahora. Y ya lo estamos replanteando, pero es que si no empezamos por ahí, no nos podemos entender, porque seguimos utilizando un concepto excesivamente unívoco del arte, y no sabemos a qué nos referimos con ello. En el fondo, cuando estamos hablando de arte, como decía antes Zunzunegui cuando dudaba de si el cine era arte o no, el concepto que más manejamos es el que hemos heredado del arte autónomo, sin darnos cuenta de ello. Y éste es sólo un determinado tipo de arte. Pensemos en las artes en un sentido kantiano: las artes puras y las artes adherentes, que se llamaban en términos tradicionales artes autónomas y artes aplicadas. Posiblemente toda esa dualidad que veíamos en la tradición moderna la tendremos que replantear ahora. Tanto a través del propio concepto de arte en sí mismo, esa pregunta de por qué esto es arte que cada día se hace más imposible de contestar (pese a que hay tentativas al respecto que conocemos, la institucional, la contextual, etc.), como en el ámbito del análisis de la expansión que ha experimentado no ya el arte como concepto, sino las expresiones y manifestaciones artísticas concretas a lo largo del siglo XX, particularmente desde las vanguardias históricas y su reedición en las neovanguardias de los años 60-70, que es el marco que nosotros hemos heredado. Y éste es el problema central del asunto. Yo estoy trabajando desde hace algún tiempo, a lo mejor da algún resultado o a lo mejor ninguno, sobre el tema de la estetización, porque me parece, repito, que es el problema clave. El tema de la estetización que está vinculado directamente con el tema de la expansión de los géneros y expresiones artísticas.

**ENTRE EL HECHO ARTÍSTICO
Y EL DOCUMENTO: LA TRADUCCIÓN**
CONFERENCIA: MARTIN JAY
**INTERLOCUTORES: JEAN-FRANÇOIS CHEVRIER,
ANTONI MUNTADAS Y SUELY ROLNIK**
MODERACIÓN: NURIA ENGUITA MAYO

Nuria Enguita Mayo Comenzamos nuestra *mesa* como continuación de la de esta mañana. Santos Zunzunegui nos ha dado el relevo perfecto para, ahora sí, entrar en el museo.

Cuando preparábamos estas jornadas con Manuel Borja pensábamos que esta mesa, a diferencia de la anterior, no se referiría tanto al museo, a sus condiciones y posibilidades, cuanto a las prácticas artísticas que en él tienen lugar. Efectivamente, habrá un trasvase entre lo dicho esta mañana y lo que ahora se dirá, pero las personas aquí presentes, a pesar de estar también próximas al ámbito académico, nos hablarán desde la posición del artista o el comisario, mediadores entendidos como “propositores” más que como “autores”, tomando un término de Lygia Clark que implicaba, en su trabajo, la superación del contacto meramente óptico con el objeto mediante la experimentación, la participación del público.

El debate que establecemos se planteará alrededor de dos cuestiones importantes:

1) la superación de los regímenes ópticos y la necesidad de la palabra, del texto y de la escritura, así como de la experiencia en la formación y transmisión de conocimiento, y 2) la posibilidad de nuevos dispositivos de ficción, nuevos relatos y nuevas narrativas que articulen otras formas de ver, destacando que actualmente la urgencia reside también en conquistar y hacer visibles nuevos espacios de manifestación no espectaculares y que incluyan el debate.

En suma, cómo conseguir la presencia viva, la memoria viva de las propuestas del pasado, cómo conseguir mantener los poderes de contaminación y propagación de ciertas experiencias artísticas del pasado.

Comenzaremos con Martin Jay. Uno de los temas importantes para nosotros, que cifra el cambio de la modernidad a la postmodernidad, es la crítica a la visualidad. La crítica a la idea de que la visión es el elemento determinante de nuestra percepción artística. Sin duda, una de las personas que ha realizado un trabajo más radical en este sentido ha sido precisamente Martin Jay, con su libro *Downcast Eyes*. En ese estudio realizó una crítica no sólo a partir del pensamiento postmoderno, sino también de ciertas ideas de la propia modernidad, desarrolladas por pensadores como Bergson. Argumentaban éstos que la visualidad exigía cierta noción de espacio, e impedía una experiencia del arte arraigada en la duración, en el tiempo. La discusión que aquí vamos a plantear retomará estas cuestiones. Tenéis el currículo completo de Jay con vosotros, así que no lo repetiré. Simplemente le doy la bienvenida y las gracias. Tras su conferencia abriremos un turno de palabra, y a continuación seguirá Suely Rolnik, que hablará de lo que supone *traer al presente* un trabajo, el de Lygia Clark, que sólo se

“percibe”, en su más amplio sentido, experimentándolo. Cómo “mostrar” una obra que es apenas una “potencialidad”.

Antoni Muntadas, es, desde mi punto de vista, uno de los artistas más cualificados para hablar de esos dispositivos que reúnen y convocan el paradigma del que también hablara Jean-François Chevrier hace más de 10 años, paradigma que implica actividad, información y debate, frente al prototipo de la obra y la contemplación. Creo que también el trabajo de Muntadas incide en temas importantes para el debate de estas jornadas, como el de la recuperación y la articulación de imágenes del pasado, la incorporación del tiempo y del espacio específico en sus obras, pero de una manera inteligente, compleja y crítica que supera el concepto de *site-specific*, y pienso en concreto en proyectos como los que mencionará hoy, *On Translation* y *Stadium*, fundamentales para mí y que tienen que ver con los temas que estamos tratando. Creo también en la importancia de Muntadas como “propositor”, en el sentido de que no sólo propone contenidos y nuevas formas de mirar los contenidos, sino también nuevos marcos de trabajo, que, como marcos o moldes, se pueden y se deben ocupar. Es un trabajo que además implica una gran cantidad de voces y que, por tanto, ya convoca la pluralidad en la propia producción.

Por último nos hablará Jean-François Chevrier a partir del examen de algunas experiencias del arte en los años sesenta, y de las investigaciones que permiten en torno a la etología, la geografía, la sociología urbana y la ecología política.

**EXPERIENCIA ESTÉTICA Y EXPERIENCIA HISTÓRICA,
UNA CONSTELACIÓN DEL SIGLO XXI**
MARTIN JAY

Ya desde Homero –o el grupo de bardos que hemos llegado a conocer por ese nombre–, que fue el primero que se sentó a conmemorar mediante la poesía épica el sitio griego de Troya, los artistas se han inspirado buscando materia literaria en los hechos históricos. De hecho, hasta los hallazgos de las excavaciones que realizó Heinrich Schliemann en Asia Menor en la década de 1870, se asumía que *La Ilíada* era únicamente una obra de ficción, con escasa base histórica. En la actualidad sabemos que es una mezcla de mito, leyenda y recuerdos dudosos de los acontecimientos reales, con un equilibrio preciso que es todavía fuente de debate por parte de los académicos. Incluso cuando los primeros historiadores reconocidos, como Heródoto, intentaron filtrar las pruebas para separar la realidad de la ficción, el impulso estético formativo en su modo de contar las cosas implicaba que la “historia” como reconstrucción del pasado nunca perdió el vínculo con la fabulación estética. Al igual que la poesía épica, también necesitaba de la inspiración de una Musa (Clío en lugar de Calíope) para contar su historia.³ Aunque la recopilación de pruebas, e incluso el propio concepto de pruebas fiables en sí mismas, dirigió a la historia a una órbita más cercana a la de la ciencia, la presentación de los resultados en forma de narración

³ Resulta significativo que todas las otras musas menos una –Urania, que sirve de inspiración al astrónomo para leer el futuro mirando a los astros– estén dedicadas a la búsqueda del arte: música, danza, poesía lírica, poesía sacra, poesía amorosa, comedia y tragedia.

implicaba que los imperativos estéticos seguían imponiéndose. De hecho, filósofos modernos de la historia como Hayden White han defendido con fuerza la permeabilidad imposible de erradicar de la narrativa histórica –sin importar lo atentos que los historiadores pudieran estar a los “hechos” como rastros de pruebas verificables del pasado– mediante las propiedades formales de los diferentes entramados tópicos.⁴ La historia, según nos cuentan, es una representación que, de forma consciente o inconsciente, sigue los modos narrativos convencionales empleados por la épica, la comedia, la tragedia, la sátira u otras formas estéticas. El significado no se encuentra en los hechos, al menos no en su forma primitiva, sino a través de la interpretación posterior al propio hecho.

La narrativa histórica moderna y la novela histórica, que alcanzó su mayoría de edad con Sir Walter Scott a comienzos del siglo XIX, compartían una dependencia común de los efectos de realidad producidos por una mescolanza de detalles concretos y por la adopción de un narrador aparentemente neutral que cuenta la historia desde fuera. La descripción de escenas vívidas entrelazadas con la narración de acciones evocaban la antigua práctica de la *écfrasis*, en la que los poetas dedicaban un esfuerzo retórico considerable para “mostrar” algo y hacerlo visible a través de las palabras (un ejemplo canónico es la detallada descripción del escudo de Aquiles al comienzo de *La Iliada*). El paso desde lo visual a lo verbal siempre ha estado cargado de dificultades, e incluso algunos críticos han llegado a hablar de la imposibilidad de la *écfrasis*.⁵ Pero incluso si hay que dar forma a mil palabras para llegar al nivel de una imagen, ni los novelistas ni los historiadores se han espantado por el esfuerzo que supone hacerlo.

Cuando llegó la hora de hablar de las representaciones visuales reales que se hacían del pasado en oposición con lo verbal, las representaciones y no las narraciones, las consideraciones estéticas seguían estando en primer plano. Puede que la pintura occidental haya suavizado su obsesión por las historias míticas o religiosas, y puede que haya buscado en su lugar la representación de momentos históricos emblemáticos –un cambio que ocurrió en primer lugar de forma irregular durante el Renacimiento y que no volvió a tomar vigor hasta los siglos XVIII y XIX–, pero la forma en que se representaban esos momentos no podía evitar reflejar los modos estéticos tradicionales de presentación visual. En la jerarquía establecida por la Academia Francesa en el siglo XVII, la pintura histórica era considerada, de hecho, el *grande genre*, por encima de meras historias de la vida cotidiana, paisajes, retratos y naturalezas muertas. A diferencia de esos géneros menores, se esperaba de ella que tuviera una significación descriptiva ideal y alegórica más que meramente descriptiva.⁶ Los grandes cuadros históricos, como el conocido *La rendición de Breda* de Diego Velázquez (1634-1635), que conmemora el generoso traspaso de poderes de los holandeses a los vencedores españoles dirigidos por el general Ambrogio Spinola en 1625, son susceptibles de análisis iconográficos y formales en cada una de sus partes, tan complejos como los

4 Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de cultura económica, 1992.

5 Existe un debate reciente sobre la misma, véase W.J.T. Mitchell, “Ekphrasis and the Other”, en *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.

6 El equilibrio entre los componentes narrativos y descriptivos en la pintura histórica podía variar, naturalmente. Para consultar un informe de la tensión existente entre ellos, sobre todo, tal y como se manifestó en el contraste que había entre la pintura moderna holandesa e italiana, véase Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Hermann Blume, 1987.

que se aplican a las pinturas que tratan de tema religioso o mitológico.⁷ Al mostrarnos un momento de un significado destacado y concentrado, se invita al espectador a que imagine una “protosecuela” implícita y a la vez la secuela de una historia que se va desarrollando con el tiempo. La norma del *beau ideal* (ideal de belleza) que se deriva del concepto aristotélico de entelequia o el darse cuenta de su potencialidad latente en el mundo actual. Esta obra inspiró a los artistas, que se esforzaron por encontrar el momento más representativo en ese desarrollo, lo que produjo una sinécdoque ejemplar de toda la narración en la que se concentraba una plenitud de significados (por ejemplo, el momento del juramento o la rendición de una ciudad o la aceptación de la corona). En la época de la construcción de las naciones europeas y americanas, las representaciones visuales de los movimientos históricos clave dentro de las narrativas nacionales –solían ser triunfos gloriosos, pero a veces también dolorosas derrotas que clamaban venganza– tuvieron un papel fundamental en la alimentación de las “comunidades imaginadas” que imprimen cultura cultivada de forma tan diligente.⁸ Incluso cuando la historia no hablaba de una nación al alcance de la mano –como ocurrió en el Salón de París de 1784 con el cuadro *El Juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David y su tema de la antigua Roma– podría alegorizarse que significaba la unión del gusto republicano por la libertad que estallaría en la Revolución cinco años más tarde. En tiempos del Imperio, la historia contemporánea, tal y como se la describe en los grandes lienzos de Antoine-Jean Gros (como, por ejemplo, su gargantuélico y operístico *Napoleón en el campo de batalla de Eylau* de 1808), ya no necesitaban contar con el apoyo de las alegorías clásicas (aunque la alegoría no perdió, por supuesto, todo su encanto, tal y como lo muestra *La libertad guiando al pueblo* de Eugène Delacroix tras la revolución de 1830). Parecía que la época moderna, al menos por un breve período, sería un momento para el heroísmo histórico. Con la expansión de las técnicas de reproducción masiva, lo que hasta ahora había sido objeto de la imagería religiosa se extendió también hasta los confines de la iconografía nacional. En general, se hizo un intento de dar lecciones edificantes de historia que pudieran movilizar a los espectadores a sentirse identificados con la narrativa maestra común del sentimiento nacional. A través de un proceso de contemplación de la imagería, a los espectadores se les dio una perspectiva de privilegio sobre un hecho histórico de importancia, algo que ellos podían volver a experimentar de forma indirecta. El momento de la contemplación de la pintura en el presente –lo que a veces se llama su momento retórico– se unió al momento real de la escena descrita, al menos en la forma de algo deseado. Sin embargo, incluso en su momento cumbre (tal y como Christopher Prendergast lo ha mostrado en su *Napoleon and History Painting*, su explicación maestra de la *Battle of Eylau* de Gros), la pintura histórica comenzó a experimentar tensiones subterráneas importantes, a sufrir una crisis de legitimización naciente.⁹ El intento de acomodar un nuevo realismo de detalles particulares dispuestos al azar con la función elevada del *ideal de belleza* alarmó a puristas, como el crítico Quatremère de Quincy, que advirtió contra la invasión de lo contingente o accidental. En lugar de figuras desnudas

7 Para un análisis abundante y sugerente de esta pintura y otras imágenes de rendiciones históricas reales, véase Robin Wagner-Pacifici, *The Art of Surrender: Decomposing Sovereignty at Conflict's End*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

8 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y el desarrollo del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

9 Christopher Prendergast, *Napoleon and History Painting: Antoine-Jean Gros's La Bataille de Eylau*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

que representaban a héroes, las nuevas pinturas históricas prestaban atención a los aspectos concretos de la ropa en el mundo moderno. En lugar de mostrar los momentos anteriores o posteriores a las batallas, los momentos que se despojaron de la carnaza de la guerra –lo que en las pinturas históricas anteriores se había desestimado por vulgar–, retrataron las masacres en sí mismas o sus insistentes restos. En lugar de lienzos que se centraban por completo en la figura heroica del centro, el primer plano de los soldados rasos (que, con frecuencia, eran las víctimas de las ambiciones grandiosas del héroe) empezó a cernerse como una amenaza. Los cuerpos sin vida mostrados en la parte inferior de *La batalla de Eylau* son cadáveres mutilados, en estado de putrefacción, y no cuerpos desnudos, nobles y elevados. Aunque en la mitad superior el emperador está haciendo un gesto casi de bendición religiosa al aceptar la alianza del lituano que se ha cambiado de bando, su carismático cuerpo está sutilmente desantificado mediante la carne putrefacta que hay a sus pies y los ojos de locura del prusiano moribundo que hay en la esquina inferior derecha del cuadro. Napoleón, como lo muestra Prendergast, era en sí mismo la personificación de estas tensiones en el género artístico, un advenedizo emergente de los escombros de la Revolución, que intentaba legitimarse a sí mismo a través de los adornos de los imperios pasados, un oportunista veleidoso que sabía cómo aprovechar la oportunidad, pero que tenía problemas a la hora de proclamarse a sí mismo como un símbolo totalmente aceptado de significado trascendente. Más que un momento de plenitud semántica, la hora de Napoleón fue el golpe de estado, una violenta irrupción en el cuerpo político, una herida que nunca llegó a cicatrizar del todo. A finales del siglo XIX, tal y como se ha afirmado con frecuencia, el escepticismo se había asentado por completo en muchos niveles con respecto a la pintura histórica. El entramado triunfalista o lacrimógeno de sus narrativas perdió algo de su encanto, al menos para los artistas que empezaron a preocuparse por el bagaje ideológico que conllevaban. La *gloire* imperial de una escena de la batalla de Gros hacía tiempo ya que había perdido su fuerza, quizás incluso en el momento en que Théodore Géricault hizo una descripción romántica del desastre del *Rapto de Medusa* en 1819, aunque el entretenimiento popular del panorama continuaba mostrando el poder de las batallas tradicionales bien entrado el siglo, y la pintura *pompier* durante el Segundo Imperio y la Tercera República hicieron intentos vanos de resucitarlo. Las cuestiones formales descontextualizadas parecían ejercer más presión que las meramente descriptivas o narrativas a medida que el modernismo comenzaba su despiadada exploración de los medios de representación en sí mismos. Los protocolos de la descripción realista de los acontecimientos reales parecían agotarse –o quizás eran mejor representados por la fotografía–, ya que las artes visuales descubrieron de nuevo los valores de la imaginación y la autoreflexividad con respecto a la referencia objetiva y la fidelidad de representación de lo que supuestamente estaba al otro lado del marco de la ventana y abriéndose al mundo.

Además, se hizo cada vez más evidente que el género de la pintura histórica siempre había privilegiado ciertos tipos de historias y había excluido otras, en modos que no podían remediarse simplemente dándole color a las caras de los protagonistas con un tono más oscuro o añadiendo heroínas al canon de los héroes nacionales. Resulta significativo que se hubiera incluso impedido que las mujeres produjeran pinturas históricas hasta bien entrado el siglo XIX porque a ellas no se les permitía asistir a las clases de dibujo al natural y, en consecuencia, quedaban limitadas a géneros “inferiores” como el paisaje, el retrato o lo más bajo de todo, las naturalezas muertas, algo que supuestamente iba mejor únicamente con los sentidos en sí, y no con una mente

supuestamente más elevada e idealista. Aunque tuvo que pasar algún tiempo, los apuntes del género de la escritura histórica tradicional se vieron desafiados de un modo que encontró también su eco en la descripción visual de las escenas históricas. Como es normal, estos cambios se hicieron de forma desigual. En el siglo XX hubo épocas (como la Segunda Guerra Mundial) en la que el péndulo se fue hacia el otro lado, al menos durante cierto tiempo, y se hicieron descripciones de escenas históricas cuyo objetivo era la movilización política.¹⁰ Los héroes de clase podían recibir el mismo tratamiento exaltado que sus compañeros nacionalistas por parte del realismo socialista que se impuso en la Unión Soviética. Los impulsos populistas podían resucitar la simpatía por un pasado imaginado, interpretado a menudo desde el punto de vista regional o local, amenazado por la llegada de una modernización corrosiva y homogeneizadora. Las suposiciones patriarcales tradicionales podrían reafirmarse en el tiempo de la autoafirmación masculinista. Sin embargo, cuando las implicaciones propagandísticas de esas obras se volvieron demasiado flagrantes para digerirlas, el formalismo modernista pudo reinventarse a sí mismo y se convirtió en el emblema de la libertad artística sin cortapisas, como ocurrió durante la Guerra Fría y el apogeo del expresionismo abstracto.

Es evidente que ese apogeo se ha desvanecido por sí mismo, en más de una forma, “dentro de la historia”. Atrás quedó la vana creencia de que, de algún modo, éramos el “final de la historia”, por tomar en préstamo el título del libro tan ridiculizado de Francis Fukuyama sobre el triunfo de la liberaldemocracia tras la victoria norteamericana en la Guerra Fría.¹¹ A pesar de que nuestro estado de ánimo sigue siendo apocalíptico en muchos sentidos, algo inevitable tras las secuelas del 11 de Septiembre, ahora no pensamos tanto que se trata de “el final de...” –ya sea en pintura, arte en general o historia– como se hacía hace algunos años. El siglo XXI se está revelando como un siglo lleno de sorpresas ya que el cambio histórico nos lleva a toda velocidad a un futuro incierto y la repetición de la historia resucita lo que creíamos que ya habíamos dejado atrás.

Pero la historia que se ha reafirmado a sí misma como preocupación de los artistas contemporáneos únicamente tiene un ligero parecido con lo que la precedió. En estos momentos, la suposición de una metanarración progresista, ya sea del triunfo de la nación-estado o del darnos cuenta de que existe una utopía política redentora, hace tiempo que no existe. Se ha desvanecido el impulso alegórico del análisis histórico anterior, la capacidad de los acontecimientos para ser interpretados como signos de algún objetivo mayor del destino. La idea de que un artista contemporáneo serio describiera una escena de la historia reciente para conmemorar o celebrar algún acontecimiento trascendental como la firma de un tratado resulta imposible de imaginar. Con la caída del comunismo a través de la mayor parte de lo que una vez fue conocido como el mundo “socialista existente de verdad”, cualquier resto de realismo socialista únicamente sobrevive en forma de parodia o de cita.¹²

¹⁰ Para un estudio reciente, que abarca nueve contextos diferentes en Asia y Europa, así como en América, véase Barbara McCloskey, *Artists of World War II*, Westport, Greenwood Press, 2005. Como muestra el ejemplo del *Guernica* de Picasso, incluso los modernistas podrían acudir a la llamada de los acontecimientos históricos y contestar mediante su trabajo.

¹¹ Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Nueva York, Harper Perennial, 1993.

¹² Para ver ejemplos de su supervivencia en estos modos en el período de transición fuera del comunismo, véase Ales Erjavec, ed., *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Además, ha tenido lugar una crisis comparable dentro del marco de lo estético en sí mismo, ya que a la historia del arte le resultó cada vez más difícil proporcionar un gran relato del desarrollo inmanente que diera sentido al pasado de las artes visuales y proporcionara unas directrices probables para el futuro.¹³ La suposición de que su historia podría leerse como una serie de estilos sucesivos vaciló con la llegada de las formas artísticas contemporáneas, que se resisten a ser agrupadas bajo un mismo paraguas estilístico. La metáfora de una vanguardia enfrentada a un público filisteo resistente en nombre de una posteridad agradecida e iluminada, durante mucho tiempo fuente de autoentendimiento de los artistas que buscaban dar validez a su trabajo (y racionalizar su falta de popularidad en esos momentos), en la actualidad está virtualmente agotada. Sin un sentido firme de que el arte contemporáneo se encuentra en la vanguardia de un progreso general hacia algo mejor –la purificación del medio, la esencia de lo hermoso, la redención de la vida a través de la estetización, o lo que quiera que pudiera haber servido para ese fin–, los artistas ya no se acomodan en la placentera creencia de que ellos son, en sí mismos, momentos de una gran narración de desarrollo artístico. En la actualidad no existen salones que sirvan de refugio a los *refusés* resentidos que cuentan con que el futuro les va a dar la validez. El fetiche de lo nuevo, algo que hizo que la innovación fuera en sí misma el marcador del mayor éxito estético, perdió mucho encanto a medida que los movimientos retro de reapropiación y resituación acababan con lo que quedaba del genio creativo como modelo de autodescripción artística. Incluso la oximorónica “tradicción de lo nuevo”, tal y como la llamó Rosenberg, se ha acabado deshaciendo.¹⁴

Además, con el crecimiento de las prácticas artísticas más efímeras –instalaciones, *performances*, arte autodestructivo, arte para sitios específicos, *netart*, etc.– el aura histórica que rodeaba a los objetos en sí y que les servía de garantía de su valor estético, estaba erosionada, al menos parcialmente. La experiencia sedimentada que tomaba forma en el objeto único con todas sus pertenencias para las colecciones y propietarios concretos, todo su desgaste físico y sus restauraciones, perdieron una gran parte de su importancia con el arte reproducido tecnológicamente y con el arte diseñado para los acontecimientos efímeros en lugar de los objetos eternos (aunque es cierto que dichos objetos todavía generan un respeto enorme en el mercado, tanto en el cultural como en el económico). Ahora que regresan las representaciones, es posible que lo hagan en vídeo, como las obras a cámara lenta de Bill Viola, en lugar de en la forma de cuadros colgados de museos o en las casas de los coleccionistas.

Nos podríamos preguntar de qué modo se manifiesta la historia en sí en la obra de los artistas contemporáneos que han dejado atrás el formalismo modernista y todavía se resisten a cualquier tentación de volver a la pintura histórica tal y como se manifestaba tradicionalmente. Si lo sumamos todo, las metanarrativas coherentes son imposibles en estos momentos, tal y como reivindicaba Jean-François Lyotard en su famoso informe del postmodernismo hace una generación.¹⁵ ¿Las representaciones visuales del pasado están desprovistas de los principios orientadores que permitían que sus predecesores funcionaran como momentos de significado condensado dentro de una historia

13 Para una discusión reciente, véase Hans Belting, *Art History after Modernism*, trad. Caroline Saltzweid, Mitch Cohen y Kenneth Northcott, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

14 Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon Press, 1959.

15 Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trad. Geoff Bennington y Brian Massumi, University of Minnesota Press, Minnesota, 1984.

de desarrollo implícito? Si la elección entre una continuación de dichas narraciones históricas convencionales y la sincronización absoluta de todos los valores conocidos a veces como “*posthistoire*”¹⁶ es inadecuada, entonces ¿qué queda? Por supuesto, no existe una única respuesta a esta pregunta, pero las obras recogidas en la exposición cuyo comisario es Nato Thompson que se celebrará próximamente en el Massachusetts Museum of Contemporary Art (MASSMoCA), llamada *A Historic Occasion: The Uses of History* [Una ocasión histórica: los usos de la historia], nos ayuda a ver posibles alternativas. En ellas se nos presentan experimentos imaginativos en el uso de la historia –o, quizás mejor, la “historia en sí”– dentro de la producción artística contemporánea.

Existe una necesidad evidente de citas alarmistas en torno a este término, si hacemos constar la medida en que la reflexividad sobre los modos tradicionales de la investigación y la representación de la historia se manifiestan en la obra. Si tomamos, por ejemplo, la emisión perenne de la reexperimentación o reconstrucción histórica del pasado, por la que tanto tiempo estuvieron preocupados sagaces historiadores como Wilhelm Dilthey y R.G. Collingwood.¹⁷ Estos historiadores describieron su tarea como empatía imaginativa con la interioridad subjetiva de aquellos que eran considerados los protagonistas de la historia. Si se la entiende en términos holísticos como abarcando toda la gama de emociones de esos protagonistas o, más concretamente, como supuesta reconstrucción histórica de sus juicios y motivaciones racionales, la reexperimentación tomaba como premisas dos suposiciones iniciales. La primera implicaba la suposición paradójica de conmensurabilidad entre la conciencia presente (la del historiador) y la conciencia del pasado (la de los protagonistas de la historia), lo que sugería la propia mente trascendental y ahistórica que la sensibilidad histórica había llegado a poner en duda. En otras palabras, se asumió que no había ninguna diferencia significativa entre, digamos, un hombre americano blanco del siglo XXI y una campesina china del siglo X, cuya experiencia se estaba tratando de recapturar empáticamente. Por tanto, la otredad radical del pasado quedó olvidada en un intento de hacer que volviera a estar viva en la actualidad. Y, en segundo lugar, el centro de atención en los protagonistas del pasado, por mucho que uno intentara recapturar su conciencia, perdía de vista el hecho de que la historia suele hacerse contra la voluntad de los protagonistas y a espaldas de los mismos, que nunca llegaron a experimentar plenamente lo que la posteridad ve ahora como tendencia estructural principal o a largo plazo de las épocas en las que vivieron. La conocida historieta que muestra a un hombre corriendo a través de las calles de una ciudad medieval gritando: “¡Ha estallado la guerra de los Cien Años!” nos lo hace ver de forma clara. Es decir, no existe un punto de vista totalizador desde el que uno pueda ser protagonista de la historia y narrarla según después suceden los hechos, redactar un relato que, en definitiva, nunca puede poner su punto final. Sin embargo, lo que resulta actualmente problemático para los historiadores profesionales puede proporcionar una estimulación subjetiva para los artistas que se aferran a las formas en que la historia, cualquiera que sea la forma en que la entendamos, se re-

16 Lutz Niethammer, *Posthistoire: Has History Come to an End?*, trad. Patrick Camiller, Nueva York, Verso, 1992.

17 Para una exposición de su trabajo, véase Martin Jay, *Songs of Experience: Modern European and American Variations on a Universal Theme*, Berkeley, University of California Press, 2004, cap. 5.

siste a dejar de agarrarse a nosotros.¹⁸ Las reconstrucciones históricas, con frecuencia de las grandes batallas, han servido de entretenimiento popular durante algún tiempo, pero en general se las ve como algo *kitsch* que permite que los guerreros de fin de semana vayan por ahí luciéndose en trajes de época o, en el mejor de los casos, como arte vernacular de bajo nivel por parte de los observadores culturales de mente más crítica. Sin embargo, algunos de los artistas de este programa han decidido representar ellos mismos reconstrucciones históricas de un tipo. La americana Allison Smith se vuelve sobre la fuerte tradición de las reconstrucciones históricas de la guerra civil en una obra llamada *The Muster*, que reunió a artistas contemporáneos en la Isla de los Gobernadores en el East River de Nueva York para crear una instalación de esculturas y artefactos –“arte de trinchera”– que evoca la época, aunque con poses y posturas que intentan minar la lectura heroica de la guerra. El artista alemán Felix Gmelin reconstruye una escena del movimiento estudiantil de 1968 en Berlín, en el que su padre fue uno de los que corrían portando una bandera roja a través de las calles de la ciudad hasta uno de los balcones del ayuntamiento. Sin embargo, la segunda vez la carrera tuvo lugar en Estocolmo y la bandera nunca consiguió llegar al balcón, lo que implicaba lo inútil que resultaba ese gesto hoy día. En 2001, el artista británico Jeremy Deller produjo una nueva reconstrucción histórica incluso más ambiciosa de un acontecimiento durante la amarga huelga de mineros que tuvo lugar en Gran Bretaña en 1984, conocida como la “batalla de Orgreave” por el pueblo de Yorkshire donde surgió. Con la inclusión de muchos de los que habían participado en el acto original, que enfrentó de forma violenta al ejército del gobierno contra los manifestantes sindicales, la reconstrucción histórica tuvo lugar en un estadio con ladrillos de caucho en sustitución de los de verdad. Las entrevistas realizadas a los participantes sirvieron de testimonio del sentimiento de solidaridad que engendró, a pesar de haber sido un simulacro. Otro de los que colaboraron, la fotógrafa americana Greta Prati, facilita una reflexión al metanivel de las reconstrucciones históricas que ya han tenido lugar en la cultura, dándonos imágenes de diecinueve imitadores de Abraham Lincoln. Aquí la historia como historia de desarrollo progresivo se ve sustituida por la historia como repetición y diferencia. La videoartista británica Eve Sussman suma más capas de reflexividad mediante la congelación de una escena *ecfrástica* canónica de la historia del arte occidental, la obra de Jacques-Louis David *El rapto de las sabinas* de 1799 que, en sí misma, pretende ser un registro de un momento histórico –o, más probablemente, legendario– durante los años de la fundación de la República en Roma. Tal y como ya había hecho anteriormente con otro famoso lienzo realizado por un maestro occidental, *Las meninas* de Velázquez, en un corto llamado *89 Seconds at Alcazar*, Sussman decosifica el espectáculo congelado, deshaciendo cualquier ideal de un único “momento significativo” y restableciendo la temporalidad de lo que lo produjo. En *Raptus*, su

18 Un ejemplo que no se presenta en la muestra es la obra del *performer* Robbie McCauley, cuyo *Sally's Rape* es descrito por la crítica Rebecca Schneider del siguiente modo: “En el escenario, McCauley se desnuda y se pone de pie sobre un banco. Una mujer blanca, Jeannie Hutchins, le cuenta al público de McCauley que el banco es un bloque en subasta y ella da instrucciones a los espectadores para que se sumen al canto ‘Bid em in, bid em in... Bid em in, bid em in...’ (llévenselo, llévenselo... llévenselo). A medida que los cantos continúan, McCauley se transforma en su tatarabuela en el proceso de ser intercambiada entre los tratantes de esclavos como algo de su propiedad. El vínculo que hay entre raza, género y pieza de cambio no podía ser más evidente. La escena es simple y directa a la vez que devastadora... El subtítulo de *Sally's Rape* es significativo: *The Whole Story –The Past Becomes the Present in this Portrait of Survival within Today's Plantation Culture* [La historia completa: el pasado se vuelve presente en este retrato de supervivencia dentro de la cultura de la plantación de hoy día]”. *The Explicit Body in Performance* (Nueva York, 1997), p.174.

vídeo de la escena de la batalla de 30 minutos que ella coreografió en la isla griega de Hydra con un grupo de actores, bailarines y músicos llamado The Rufus Corporation, se incluye el rapto inicial y el secuestro de las sabinas antes de que regresen a hacer las paces entre sus nuevos maridos romanos y los anteriores hombres sabinos mostrados por David.

Sin embargo, cualquiera que sea el tipo de reconstrucción histórica, únicamente puede proporcionar una entrada parcial y subjetiva en el pasado, sin que importe lo espléndidamente imaginada que sea la reexperimentación empática de lo que se supone que ha ocurrido antes. Tal y como se ha mencionado ya, hay tendencias a largo plazo que nadie podría haber experimentado por completo cuando estaban sucediendo. Por tanto, los historiadores tenían que agarrarse a las perspectivas desde arriba, a encuestas panorámicas menos íntimas de un paisaje desde lejos. Algunos artistas preocupados por la importancia de la historia también han llegado a esta dimensión de reconstrucción histórica que entiende que los patrones, en caso de que existan, sólo pueden verse desde una cierta distancia y no experimentados por los participantes de primera mano. Trevor Paglan, un geógrafo que acabó dedicándose al arte y que había hecho con anterioridad un mapa del sistema de prisiones en el estado de California desde arriba en su obra *Recording Carceral Landscape* [Grabando los paisajes carcelarios], se centra ahora en un mapa histórico incluso más oculto, el del “mundo negro” de las instalaciones clasificadas creadas por el Pentágono durante la Guerra Fría. Las “bases secretas” nos dan una visión desde dentro especialmente poderosa de la desconexión entre la experiencia cotidiana y las fuerzas ocultas de la historia mediante la elección intencionada de los rasgos ocultos de la época de la Guerra Fría, que únicamente se revelan a sí mismos, si es que llegan a hacerlo, ante una cámara de vigilancia que está situada muy por encima de ellos. En este caso, la experiencia estética en el presente ataja de forma deliberada cualquier lazo con las reconstrucciones históricas de la experiencia de los protagonistas del pasado. Se registra una ausencia similar en el libro de la artista bosnia Nebojsa Seric-Shoba, que fotografía los escenarios de acontecimientos históricos pasados, como Verdun o Auschwitz, en los que no queda ningún rastro visible de las horribles matanzas que tuvieron lugar allí, pero cuyos nombres todavía siguen evocando los fantasmas de sus víctimas.

Otra estrategia más empleada por los artistas en la exposición que permite la intrusión de la historia en el presente implica el uso directo de objetos materiales del pasado, pero de objetos despojados de sus numerosas auras. Lo mismo que los restos que quedan disponibles para que los reconfiguren en una nueva amalgama, tal y como Walter Benjamin argumentó en su famoso debate de imágenes dialécticas, funcionan a través de la yuxtaposición para crear nuevas constelaciones de significado. Ya sea en el caso de los discos de vinilo derretidos y transformados en botas de soldados por el americano Dario Robleto, o el batik de algodón pseudoafricano usado por el artista británico Yinka Shonibare para vestir muñecos sin cabeza en *Scramble for Africa* o figuras en una versión cinematográfica del asesinato del rey sueco en 1790 en el llamado *Masked Ball*, o las esculturas mueble de la artista colombiana Doris Salcedo rellenas de hormigón, hechas a partir de los efectos personales de víctimas de la guerra civil de su país, a la basura del pasado se le da una nueva resonancia por parte de los artistas que son sensibles a las energías históricas que todavía laten en ellos.

En un artículo publicado recientemente en la revista *History and Theory*, el filósofo holandés de la historia Eelco Runia ha sugerido que los historiadores contemporáneos,

más que subrayar el planteamiento metafórico del pasado como algo significativo (a la manera de Hayden White), podrían concentrarse, para ser más fructíferos, en la presencia metonímica de residuos del pasado.¹⁹ Es decir, la historia nos puede llevar a ponernos en contacto con las realidades que han dejado las generaciones anteriores, que son discontinuas con nuestras propias vidas y no asimilables a nuestras propias narrativas. Son metonimias porque implican la sustitución de un atributo por la cosa en sí misma, un tipo de desplazamiento deliberadamente inadecuado de una palabra desde un contexto a otro (por ejemplo, el nombre propio de un autor en lugar de su obra, como ocurre en la frase “Lo que encontramos en Tolstoi es un panorama de la vida rusa”, o un lugar en vez de una persona, como en “La Casa Blanca siguió diciendo más mentiras”). Las apariciones repentinas de objetos del pasado cumplen esta función al abrir un mundo perdido en su integridad. Es lo que Runia llama “presencia en ausencia” de estos artefactos históricos que producen un efecto espacial más que temporal en el que dos momentos existen ahora para nosotros, pero sin ninguna integración. Esto provoca una transferencia de la presencia más que una transferencia del significado.

Resulta interesante el hecho de que cite las novelas de W. G. Sebald, como *Austerlitz* y *Vértigo*, en las que el viaje del personaje principal es como un paseo a través de un paisaje mapeado, donde cada una de las localizaciones dice algo del pasado.²⁰ Lo que resulta particularmente interesante para nuestro objetivo es la observación de Runia de que las metonimias históricas no siempre tienen que ser verbales, sino que también pueden ser visuales. Así, escribe: “Las ilustraciones de las novelas de Sebald son curiosos especímenes de metonimias no verbales en un contexto lingüístico. Estas ilustraciones –en *Austerlitz* únicamente fotografías, en *Vértigo* hay también billetes de tren, recibos, postales, anuncios, etc.– funcionan como fístulas o agujeros a través de los que el pasado se descarga en el presente”.²¹ Luego añade, citando las visiones del crítico Heiner Boehncke, que “cada agujero individual es lo que Roland Barthes ha llamado un ‘punctum’ (un tizeretazo, una pequeña mancha, un agujero de alfiler) y, de hecho, las ilustraciones de Sebald son un tipo de ‘goteo’ en el tiempo a través del cual la ‘presencia’ se va hinchando desde el pasado hasta el presente”.²²

Al trabajar con fósiles o reliquias comparables procedentes de la historia de sus propios países, algunos artistas como Robleto, Shonibare o Salcedo nos dan lo que Sebald llama “‘núcleos de realidad’ rodeados de extensiones de vacío”.²³ Ellos proporcionan presencias metonímicas de realidades ausentes pasadas que nunca se van a recuperar en algo que tenga significado desde el punto de vista metafórico, relatos entramados con un principio, una trama y un final. Como ubicadores de un pasado extraño y discontinuo, fuera de lugar en nuestro mundo actual, reductos de un viaje que nunca llega a casa, son lo contrario de las pinturas históricas alegóricas del pasado, repletas de un resonante significado. Son lo que podríamos llamar ejercicios *antiefrásticos* en los que no existe un punto culminante en la narración, no hay un ideal de belleza que pueda entenderse visualmente para la edificación del que lo ve. Resulta interesante que Christopher Prendergast vea la tendencia de sustituir los modos metafóricos por los metonímicos, ya un síntoma de la crisis de legitimación de la pintura histórica que

19 Eelco Runia, “Presence”, *History and Theory*, 45, febrero, 2006.

20 W.G. Sebald, *Austerlitz*, trad. Anthea Bell, Londres, Penguin Books, 2001.

21 Runia, “Presence”, op. cit., p. 16.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

se forja en la era napoleónica.²⁴ En la obra que hay en la muestra del MASSMoCA, el proceso de sustitución es completo.

De hecho, si intentamos cubrir todas estas versiones de la experiencia histórica y estética, ellas desafían la coherencia y la totalización. Más que reducir los acontecimientos a momentos de una historia cargada de significado, las obras de esta muestra presentan las formas en que los acontecimientos se resisten a la contextualización completa. Le dan la espalda a cualquier momento emblemático de significado destacado comparable a la descripción efrástica de la literatura. En este sentido sirven de testigo al desplome de la noción tradicional de historia, incluida la historia del arte, entramada en una narrativa, un modo de desarrollo. O más bien, dado que el término “desplome” sugiere precisamente un punto final que restaura sin decirlo la narratividad lineal, sirven paradójicamente de testigo de la persistencia a la que aparentan sobreponerse, pero una persistencia que conlleva una diferencia. Porque más que verse reducidas a meras introducciones en un archivo simultáneo que funciona como un tipo de Internet sólo con enlaces asociativos que son como el principio de conectividad infinita, esas obras son más parecidas a fragmentos de un pasado distinto del presente, y que nos recuerda constantemente esa diferencia.²⁵ En este sentido, “experiencia histórica” hace referencia a la experiencia de la otredad radical de lo que ocurrió antes en otro sitio y otro tiempo, y que no quiere ser asimilado dentro de un flujo historicista de desarrollo ni sucumbir a la trituradora cultural de un ahora eterno.

Manuel Borja-Villel Martin acaba de desarrollar una idea bastante importante: la reconstrucción de la historia a partir de lo visual, en un momento en el que el pasado parece estar infinitamente disponible. Creo que su intervención plantea varias preguntas, así que abrimos la discusión al público.

Paulo Herkenhoff Me ha interesado la conferencia. Me gustaría saber de qué manera incluirías a Gerhard Richter en esta discusión, ya que veo que existe cierto vacío entre los jóvenes más contemporáneos y la generación de Richter en Alemania, considerando la historia alemana.

Martin Jay Es una pregunta sugestiva. De hecho, Richter ha sido mencionado en otras ocasiones que he presentado estas tesis. Así que está bastante claro que la gente piensa en Richter como un pintor que también introduce momentos o datos históricos en su trabajo de manera enigmática. En particular, en sus series sobre la Baader-Meinhof, la gente suele entenderlas como un momento que es muy difícil comprender según la propia respuesta de Richter. ¿Se trata de una celebración, se trata de utilizar algo del contexto político por su efecto estético? Creo que existen interpretaciones, pero no he visto ninguna que logre algún tipo de consenso. Pienso que Richter es un artista que no es ahistórico, obviamente no es un formalista. No trabaja sobre las diferencias

24 Prendergast, *Napoleon and History Painting*, op. cit., p. 70, donde escribe: “Perdidos en el ‘detalle’ habían comenzado a volverse esencialmente formas metonímicas de representación, mientras que para la pintura histórica de Quatremère fue un arte ‘metafórico’, donde metáfora no significaba una mimesis de superficie de los parecidos, sino una metáfora como ‘transporte’, el hecho de llevar a través (o, quizás, siendo más precisos, de elevar) desde lo empírico hasta lo abstracto”.

25 Para una reflexión reciente sobre esta dimensión de la experiencia de la historia, véase F.R. Ankersmit, *Sublime Historical Experience (Cultural Memory in the Present)*, Stanford, Stanford University Press, 2005.

de la historia, sino que la misma historia es descontextualizada, y eso, cuanto menos, no me parece alegórico. No me parece que tenga ningún residuo de la narrativa de la pintura de historia previa. Así que yo vería esto de otra manera, en la que los artistas contemporáneos son forzados a pensar históricamente. Me explico: son forzados a reconocer que están en la historia, que se están relacionando con un pasado reciente que quizá ellos mismos experimentarán algún día, en cierto modo. Richter..., no estoy seguro de cuál es la fecha exacta, pero era un adulto cuando ocurrieron los eventos de la Baader-Meinhof. Hay artistas que de alguna manera están intentando incorporar los recales del pasado en su trabajo; ahora bien, cómo sea de exitoso depende, supongo, de lo que uno espera de ello. Creo que este trabajo nos sitúa cara a cara con eventos cuya naturaleza no les ha permitido ser completamente absorbidos en nuestra conciencia histórica de una manera sencilla. Aún son problemáticos, son eventos que están conectados con el terrorismo que ocurre en otros contextos a día de hoy, sobre el que todos nos sentimos tan inseguros, tan incapaces de explicar, pues tan difícil es encontrarle sentido. Así que, debido a ello, creo que hay un momento en el que el arte tiene un tipo de inmediatez, pero también es un arte que contiene referencias históricas y un sentido de distancia a la vez. No estoy seguro de que ésta sea una respuesta muy coherente, pero creo que Richter sería otro artista contemporáneo que siente que no puede evitar la historia reciente que él mismo vivió, pero que a la vez no puede absorberla en un relato contextual que simplemente le otorgue un significado y un sentido fáciles de digerir. Así que creo que esto es indigerible, el misterio de lo siniestro, de este uso de la historia que también se deriva de su trabajo.

¿Estarías de acuerdo? Porque yo también estoy interesado en por qué la gente siempre menciona a Richter en este debate.

PH No quiero monopolizar el debate, pero quisiera preguntarte también si sientes que algunas veces existe un vacío entre la ausencia de una teoría de la historia en los artistas y la necesidad imperiosa de mostrar la historia. ¿De qué manera afecta esto a los resultados reales?

MJ Bien. Pienso que la filosofía o la teoría de la historia es algo que los historiadores practicantes rara vez, de una forma consciente, incorporan a su trabajo. Quiero decir que les pasa por encima, es algo que hacen los filósofos o los historiadores ocasionales, como Hayden White, a quien mencioné en la conferencia, o gente como Frank Ankersmit. Hay gente que son filósofos de la historia e historiadores en práctica, pero a menudo existe una gran distancia entre ambos. Ahora bien, los historiadores practicantes son, comúnmente, muy conservadores en la manera en que presentan su trabajo. Por lo general, siguen el modelo de la ficción realista del siglo XIX, establecido por Walter Scott, Balzac y otros novelistas de comienzos de siglo. Los artistas, y éste es el argumento que estaba proponiendo al comienzo de la conferencia, son bastante más aventureros, más creativos, más preocupados por tales géneros, por los géneros del siglo XIX y sus modos de representar la historia en el lienzo. Así que, en cierta manera, los artistas son historiadores practicantes, como yo mismo, que nos indican dónde nosotros, como historiadores, quizá estemos forzados u obligados a ir en el futuro. Aprendemos de los artistas que están jugando con la historia de forma que la mayoría de historiadores, historiadores narrativos practicantes, no son aún capaces de hacer. Así que pienso que existe una desconexión interesante entre la práctica de la historia escrita y la práctica

de la historia, tal y como es representada en el mundo del arte contemporáneo. En ambos casos también existe una desconexión con la filosofía de la historia, que intenta ofrecer explicaciones de gran escala tanto sobre la narración de la historia como sobre el método de contar la historia. La filosofía de la historia trata con estos dos niveles. De este modo, existe una discusión tripartita entre filósofos, historiadores practicantes y artistas que tratan con la historia de una manera complicada.

PH Me gustaría retomar tu opinión. La relación entre historia y memoria pública. Diría que la historia viene más del filtro de la academia y creo que la memoria pública está más conectada con la vida diaria y la implicación social. Creo que tu postura es bastante más cercana a la historia. Me gustaría preguntar cómo consideras la memoria pública.

MJ Bien, digamos que estás abriendo una lata de gusanos, si puedo usar esta metáfora. Una lata de gusanos que muchos historiadores contemporáneos han estado intentando dotar de sentido. Incluso existe una revista llamada *Historia y Memoria*, que intenta dar sentido al diálogo entre los a veces denominados memorialistas y los historiadores. Los memorialistas son la gente que pasa la mayor parte del tiempo hablando de la memoria, siendo Pierre Nora un excelente ejemplo en Francia, con su serie *Los lugares de la memoria*. Ahora bien, los historiadores son muy escépticos acerca de la memoria pública. Son conscientes del hecho de que es creada, construida y movilizada, que también a menudo es ideológica, selectiva y discutida incluso por varias razones. También muchas veces es difícil de criticar, quiero decir que la memoria es un fenómeno muy complicado. La memoria individual, la memoria colectiva, la memoria nacional..., todos éstos son territorios muy discutidos. La mayoría de historiadores profesionales intentan considerar de una manera compleja la memoria, pero también distanciarse de ésta, no toman el testimonio o la presencia como si fueran la última palabra en un evento histórico, sino que también intentan mirar en documentos y varias cosas que los testigos no pueden atestiguar. Creo que es cierto que numerosos artistas están en diálogo no sólo con la historia, sino también con la memoria, y creo que esto está claro cuando los artistas son impulsados a producir monumentos de memoria pública para consumo público. El intento de Maya Lin de realizar un memorial de Vietnam, por ejemplo, es un caso excelente de una artista reconocida enfrentándose a esto. Todos esos memoriales y monumentos del holocausto que están siendo construidos en Europa, en Estados Unidos y virtualmente en cualquier lugar, quizá no en Irán, pero en realidad en cualquier otro lugar del mundo hoy. Así que existen otros mundos, numerosos lugares en los que los artistas son los repositorios de la memoria, realmente son la gente que ayuda a mantener viva la memoria y que también mantiene cierta distancia crítica en relación con ella, no estando contentos con la memoria oficial e intentando hacer que recordemos en diferentes niveles. Creo que algunos de los artistas presentes en la exposición a la que me he referido son un buen ejemplo de esto, como las re-escenificaciones de Abraham Lincoln. En Estados Unidos, Lincoln es una figura canónica, aún muy reverenciada, aún un indicador importante de la buena política. Y, sin embargo, existe una gran cantidad de *kitsch* y duplicados de Lincoln, una manera en la que Lincoln forma parte de nuestra cultura popular, y los artistas tratan con esta, digamos, memoria selectiva de Lincoln de maneras complejas. Por lo tanto, pienso que tienes toda la razón, si fuéramos a hacer una serie de conferencias que ampliaran este debate, añadiríamos la teoría de la historia y el análisis histórico

en el trabajo que los artistas realizan, pero también la memoria popular y el trabajo de los llamados memorialistas, y el debate entre los historiadores y aquellos que escriben sobre dicha memoria. Éstas son las maneras en las que el pasado nos requiere, una llamada que no es en modo alguno simple, y que todos intentamos entender.

Añadiré también una nota respecto a la narración histórico-artística del pasado, en cuya creación los museos desempeñan un rol crucial. Quiero decir: están los cursos de historia del arte, están los libros... pero los museos son los lugares en los que puede producirse el contacto con los objetos, a la vez que puede organizarse una narración en torno a los objetos de una manera coherente y significativa. Son lugares para una experimentación increíble sobre cómo yuxtaponer, reorganizar, volver a narrar, eviten o no construir un relato que supere la habilidad del objeto para hablarnos sin tal relato, trascienda o no el objeto esta narrativa... Todos éstos son temas que los museos afrontan de un modo extraordinariamente interesante. Es un gran desafío intentar que eviten las narrativas más tradicionales del siglo XIX de desarrollo nacional, o la narrativa interna del arte, o el desarrollo del estilo o algún tipo de *telos*. Creo que los museos están hoy profundamente comprometidos en aclarar cómo las narrativas no fueron seguidas, cómo hay maneras alternativas de organizar el pasado que ellos conservan. Somos los poseedores del pasado del que aprender tanto.

PH Pero, si no estoy hablando demasiado, me gustaría introducir algo partiendo de la cuestión previa, ya que a veces creo que estamos debatiendo la historia como memoria, como pasado. ¿Qué pasa con aquellos artistas que toman la historia como presente, que quieren ser sujetos de la historia, estar haciendo historia? Usaría un ejemplo de tu serie de imágenes, que es el de Doris Salcedo. Disiento un poco de tu interpretación de su trabajo, porque pienso que ella vive más dentro de la violencia general de la sociedad colombiana, y que no está culpando a nadie específicamente, ni siquiera al ejército, sino a esta cultura de la violencia. Después, me gustaría traer a colación a alguien de tu sociedad: Andy Warhol, *The Man right to...*; de España mencionaré al Equipo Crónica: la imagen de Franco vestido como andaluz; y de Brasil, dos ejemplos, puesto que soy brasileño: uno Cildo Meireles, con su trabajo con los nativos, y otro el *Cara de Caballo* de Hélio Oiticica, que tratan de la violencia urbana como un tipo de reacción durante la dictadura. ¿Cómo separarías la memoria de los artistas que piensan la historia como un proceso en curso y que quieren ser agentes de la historia en el presente?

MJ Ése es un argumento excelente. Hablando en términos generales, hay dos maneras de pensar la conexión del arte con la historia. Una es decir que la historia está viva y es significativa para nosotros, que somos su producto, parte del *continuum*, y que debemos atrapar este momento como histórico. Algunos filósofos, como Lukács, por ejemplo, se inclinaban por el hecho de que el presente es historia y que podríamos hacer historia, pero también ser su resultado o sus víctimas. Por lo tanto, un artista que quiera hacernos conscientes del hecho de que tenemos una posibilidad de crear un futuro diferente, intentará alertarnos de que nosotros hacemos la historia, en lugar de ser sus víctimas pasivas. Existe un imperativo muy poderoso en inglés, que conecta la memoria que está viva con un futuro que es nuestro futuro, el futuro de la gente que nos importa, de nuestros hijos, que nos sitúa en el flujo de la historia, y nos hace querer cambiar las cosas. Existe otra visión de la historia que es muy diferente, y creo que algunas de las obras de las que he hablado muestran bien. Esta visión enfatiza lo

que un historiador como David Candor ha escrito: “el pasado es otro país”. Quiere decir que el pasado es diferente, que no es completamente continuo con nosotros. Ése era el argumento que defendía hablando de un americano intentando meterse en la mente de las mujeres del siglo X en China. Esa mente no es mi mente, y es la otredad, la diferencia radical, el hecho de que la cultura humana sea tan amplia, lo que implica que no es algo que inmediatamente pueda absorber, domesticar, hacer mío, hacer familiar, hacerlo, de alguna forma, reinterpretar en mis propios términos. Hay un encuentro con la otredad radical, así que una de las razones por las que estudiamos un pasado remoto no es nuestra vida. Es precisamente para sacarnos de nosotros mismos, para no centrarnos en quiénes somos, hacia dónde vamos y cómo estamos en deuda con el pasado, sino para ver el sentido de cómo las cosas son completamente diferentes, nunca serán algo con lo que podamos relacionarnos, y, sin embargo, forman parte de la historia humana, parte del pasado más amplio de la cultura y de los eventos humanos de maneras totalmente diferentes. Existe siempre esta lucha entre la familiaridad, la domesticación, el hacer nuestro, reinterpretar en nuestros propios términos y ser golpeados a la vez por lo radicalmente imposible, lo extremadamente diferente, lo completamente inefable que es la otredad del pasado, y es este impulso, que también es muy poderoso, la razón de que yo no pueda entender por qué una mujer pasiva en la China del siglo X actuaba del modo en que lo hacía. Eran sus creencias y no son creencias que yo pueda sostener, así que existe esta clase de maravilla que experimentamos en la cara de esa otredad radical y éste es un impulso muy diferente. Creo que quizá sea la combinación de ambos lo que está en juego: la conciencia de la continuidad pero también la conciencia de la extrañeza, de la diferencia en esta continuidad, lo que nos trae la historia.

PH Pienso que el ejemplo que mencionas sólo podría ocurrir en Estados Unidos, el ejemplo de considerar el pasado como otro país, ya que en la ciencia política de este país el hombre común no tiene por lo general un concepto de Estado, los Estados Unidos como un Estado. La opinión básica es que está dividido en diferentes gobiernos y administraciones. Así que la administración Bush es responsable de Irak, pero no Estados Unidos. Esto otorga una irresponsabilidad social y política a la estructura social y política en sí misma, porque siempre hay alguien a quien culpar en el pasado. Una vez que eliges a otra persona, su responsabilidad es borrada por completo, por eso Estados Unidos es diferentes países y momentos, porque cada administración está separada de la otra, y esto afecta a la continuidad histórica de los Estados Unidos como tal. Es mi observación, muy empírica.

Público Quisiera añadir una consideración a la última pregunta, ya que en el planteamiento de tu conferencia da la impresión de que cuando hablamos de historia en el museo es como si el museo hubiera padecido un síndrome de *jet-lag* continuado. Como si siempre estuviera llegando tarde a los acontecimientos del pasado, de modo que la única manera de rescatarlos es mediante una representación, que además es necesaria, porque sabemos que hay acontecimientos que han ocurrido y que si no hay una imagen de ellos no podríamos tratarlos en la esfera pública. Entonces digamos que la historia tiene justificada su labor en esta especie de ecuación de rescate de acontecimientos del pasado. Pero, en cambio, si atendemos también un poco a lo que está ocurriendo en los últimos años y, sobre todo, lo que está ocurriendo en el campo de la imagen

y su circulación, vemos que en muchas ocasiones, cuando se da un acontecimiento, digamos que la representación de ese acontecimiento se da por aquellos mismos que lo están produciendo. Hemos llegado al punto en el que los actores del acontecimiento, los que lo representan, y aquellos que los distribuyen son los mismos. El epítome serían las imágenes de Abu Ghraib, es decir, yo produzco el acontecimiento, lo documento y lo pongo en circulación. Lo que quiero decir es que, en realidad, ya que el objeto de discusión durante estos días va a ser el museo, creo que lo que hace más falta es, más que una noción de historia que repense las diferentes causalidades del acontecimiento, lo que hace falta es una nueva teoría del acontecimiento, que aluda a que no vamos a esperar a que algo ocurra, sino que vamos a hacer que ocurra, vamos a crear el acontecimiento. Yo creo que particularmente ésta es una crisis que el museo está intentando soportar como puede, y el auge de las prácticas documentales y su entrada en los espacios museísticos, donde el acontecimiento solía recibir una representación más metafórica y alegórica, es un perfecto ejemplo. Quisiera que debatieras sobre esta doble vía de trabajo que sería bien repensar la historia, bien repensar la teoría del acontecimiento, que creo que sería algo distinto.

MJ Es una pregunta importante. Pienso que hasta ahora el poder ha estado concentrado en las manos de unos pocos. Virtualmente así ha sido durante toda la historia de la humanidad. Aquellos que tienen el poder de hacer imágenes, y de hacer circular imágenes, tienen el poder de crear, digamos, una grabación documental de los eventos significativos. De tal forma, un rey que muestra su coronación, o una gran batalla, o a un general en la escena de un rendimiento, o lo que fuera que pudiera ser el momento documentado, también podría por supuesto ser duplicado a través de otros tipos de medios, grabados, etc., pero por lo general se trataba siempre de imágenes únicas. El único ejemplo que me viene a la mente es el de la acuñación de monedas, donde la imagen del rey estaba en una moneda. Es significativo, por ejemplo, que Luis XVI fuera reconocido huyendo a Valence en 1790 por alguien que conocía su imagen de la moneda, así que es un caso en el que la caída del rey se debió a que circuló su imagen demasiado. Ahora, en los tiempos presentes, tenemos la llamada democratización de la producción de imágenes documentales, así que Abu Ghraib fue realizado por un grupo de críos con las cámaras de sus teléfonos móviles. Ahora es posible capturar imágenes virtualmente en cualquier lugar sin que nadie lo censure o sin que nadie sea capaz de restringirlo, e inmediatamente después enviarlas a internet y que estén disponibles en todo el mundo. De esta forma, lo que tenemos es una expansión increíble de la capacidad democrática de documentar. Ahora bien, lo que también tenemos es una nueva crisis del momento alegórico. Quiero decir, siempre existe esta balanza entre la documentación de los hechos y la elevación alegórica de los mismos. Así que todas aquellas coronaciones históricas, escenas de batalla y rendición tenían poderosos momentos alegóricos de significado. En la documentación moderna el significado es bastante menos obvio, si existe en algún modo. El significado está a veces muy en disputa. Un ejemplo reciente de esto fueron las cintas de Rodney King, la paliza a la víctima negra de la policía de Los Ángeles en 1991. Un hecho real, Rodney King siendo agredido por la ley, ahora, en el juicio, la defensa de los policías fue capaz de ponerlo en duda impugnando la veracidad de la cinta que lo registró. La defensa fue capaz de dejarla sin sentido, de sustraerle el significado, incluso el significado empírico directo, qué decir del significado alegórico del negro siendo golpeado por la autoridad blanca. Los

policías fueron capaces de salir libres. Así que es un momento increíble en el que el contexto se revalidó, y la reinterpretación narrativa se impuso a la evidencia de los ojos, a la evidencia del documental.

Así que pienso que el documental es, tal y como dijiste, ubicuo, y tanto museos como artistas tienen que tratar el hecho de que los documentales están alrededor, como las pinturas de Richter y su trabajo con imágenes reales. Y también tenemos el 11-S, que es el evento más observado en toda la historia de la humanidad mientras estaba pasando, porque hubo este retraso en la caída de la segunda torre, y la gente encendiendo las televisiones en todo el mundo y viendo eso pasando en realidad, y entonces una vez más y otra más, bucle tras bucle, diferentes versiones. Y ahora existen versiones artísticas, películas y demás. Aún no se ha sido capaz de usarlo en la manera que Richter usó la Baader-Meinhof, o Andy Warhol las imágenes de accidentes de coches y demás. Aún no, pero será, obviamente. Así, hay un tipo de vacío en este sentido. Estoy de acuerdo en que los museos y el mundo del arte en general están llamados a tener en cuenta el deslizamiento hacia la corriente entre el documento y la imagen creada, entre lo que es grabado y lo que es creado, entre aquellos que pretenden hacerlo y aquellos que pretenden apropiárselo. Yo diría que quienes lo hacen no tienen el poder para controlarlo, que una vez que las imágenes están en el dominio público están disponibles para la recontextualización, reuxtaposición, reinterpretación. Nadie es propietario de las imágenes, ni siquiera quienes las crean. Así que existe un tipo de proceso similar al montaje y a la reapropiación, que crea posibilidades infinitas de reinterpretaciones, incluso cuando los documentos parecen decirnos lo que “realmente sucedió”.

PH ¿Crees que el 11 de Septiembre cambió el significado de las pinturas de la Baader-Meinhof de Gerhard Richter? Porque en cierta forma podrías pensar acerca de la relación de la sociedad alemana con el grupo, pero también podrías pensar que esto corresponde a la muerte de la utopía, de la guerrilla o como quiera que la llamemos. Quiero decir, había una idea política concreta que aún podría justificarse. ¿Pero piensas que el 11 de Septiembre resta poder al contenido de la Baader-Meinhof?

MJ Bueno, no sé si todavía conocemos de verdad lo que el 11-S significa. El significado está aún exfoliándose de formas muy diferentes. Probablemente habrá otro 11-S, otro mega-evento, otro acto terrorista, ya sea con armas nucleares, biológicas o químicas, la probabilidad es al menos muy alta. Conocemos por supuesto lo que sucedió en España, Inglaterra y otros lugares, no tanto en esa escala. Así que el 11-S es tal vez el comienzo de una serie. Espero equivocarme, pero me temo que no. El significado aún tiene que ser entendido. Uno de los significados es ciertamente un giro radical, abandonando el discurso de finales del siglo XX sobre la subversión cultural en el terrorismo, como si éste fuera benigno, como si estuviera siempre buscando destruir al Estado malvado y al servicio de algún tipo de alternativa progresista. Después del 11-S esa clase de narrativa fue sacudida y todavía estamos luchando para imaginar un mundo que claramente no está organizado en quiénes son los malos y quiénes son los buenos. Ignoramos precisamente cuál será la significación de actos de este tipo porque hay numerosas consecuencias no previstas, numerosas consecuencias que se desarrollan mientras los causantes, e incluso aquellos que usaron el acto en su inicio para cierto propósito, no pueden dominar por completo. Así que estamos en un mundo de caos y riesgos evidentes, un mundo en el que relatos como el fin de la Guerra Fría, el con-

flicto de civilizaciones entre el Islam y Occidente, etc., son excusas muy pobres para la forma en que los historiadores de dentro de cien o doscientos años caracterizarán nuestra época, que es una época, me parece a mí, de una confusión destacable sobre la dirección y sobre el lado del que estamos en un montón de batallas, que no parecen tener ningún bando obvio por el que inclinarse. Así que creo que es un momento muy complicado, francamente. Pero éstas son grandes cuestiones metafísicas, más allá del contenido de esta humilde charla.

Nuria Enguita Mayo Creo que no se trataría tanto en la práctica artística de recuperar la historia, sino de incorporarla, de poder incorporar la historia en una práctica cultural y artística y hacerlo a su vez de una manera crítica. Es decir, yo sí creo que el documento es fundamental para la reconstrucción. En el sentido en que la historia no nos cuenta cómo los hechos fueron, sino que es una narración, como bien has dicho, y que, por tanto, incorpora y tiene que incorporar la ficción. Pero cómo poder incorporar en el presente la historia me parece que es lo importante, y creo que hay artistas contemporáneos que no trabajan en términos tan literales, diría yo, como algunos de los ejemplos que nos has mostrado. Creo que hay tres tipos de reincorporación de la historia, como has dicho, y para mí el más interesante sería el segundo, el que trabaja sobre estructuras que vienen de la historia, que marcan un territorio y definen un presente. Se trata de las estructuras de la guerra fría, el mapa de estos territorios de los que has hablado. Para mí lo interesante sería cómo incorporar eso que llega, y que nos llega, en forma de documento, ya sea textual, arquitectónico o de otro tipo. Carles Guerra ha iniciado un debate interesantísimo: el de cómo plantear la historia en un momento de aceleración tan fuerte, cuando además creo que estamos recuperando para mal la preponderancia de la visión. Es decir, hemos visto muchas veces la caída de las Torres Gemelas, pero no sabemos nada. Creo también, como ha escrito Jean-François Chevrier, que habría que diferenciar entre el verdadero documento y el testimonio directo y rápido de los medios de comunicación, testimonios que son todos iguales, donde no importa el hecho del que hablan.

MJ Gracias por la pregunta, ya que se centra en uno de los temas principales de la conferencia, que son los límites de la incorporación y de la encarnación como meta. Las implicaciones de la “incorporación” van en el sentido de que introducimos algo en un cuerpo, como la típica versión religiosa de “encarnamos el Verbo en el cuerpo”. La idea es que algo que es extraño, externo y trascendente, sea inmanente, llegue a ser parte de un corpus significativo, y también lo usamos como metáfora del conjunto de una obra que posee un tipo de coherencia. Ahora bien, la tesis que estos artistas sostienen es que en lugar de corpus significativos, que son capaces de incorporar, de domesticar, en cierto sentido, y dar sentido a cosas que parecen extrañas... estos artistas permanecen en el nivel de lo extraño, permanecen en el nivel de lo que no puede ser incorporado. He mencionado un libro, en una nota a pie de página, de Frank Ankersmit, el filósofo holandés de la historia, sobre la noción de lo sublime de la experiencia histórica, que también captura esto. Lo sublime como opuesto a lo bello, que básicamente se refiere a aquello que no puede ser representado, a aquello que no puede darse en una manifestación significativa, bella y elevadora, pero que siempre apunta hacia algo que está fuera, que es inefable, demasiado grande, demasiado grandioso o infinito. Sólo simplemente más allá de nuestra ha-

bilidad para razonar sobre ello, más allá de nuestra habilidad para mostrarlo, más allá de nuestra habilidad para ilustrarlo, más allá de nuestra habilidad para hacerlo nuestro. ¿Qué están, pues, intentando hacer estos artistas? Creo que es ponernos en contacto con el hecho de que la historia posee tales momentos. Pienso en mi propia vida, en algo como el magnicidio de Kennedy, que nunca será resuelto, sobre el que nunca sabremos la verdad, ¿sabes? Y eso es terrible. Yo crecí en un tiempo en el que era importante saber si Oswald asesinó a Kennedy. Mucha gente pensaba que no lo hizo, pero no tenemos otra respuesta. Existen otros misterios... En cierta manera, la historia es un lugar en el que luchamos por la coherencia, el sentido y la significación. Los artistas nos ayudan a ello. Pero a la vez también es un lugar donde estamos en contacto con algo que desafía todo ello. Creo que hoy vivimos un período en el que los intentos de convertirlo todo en coherente son muy problemáticos. No podemos hacerlo, aunque veamos, por ejemplo, el intento de la administración Bush de crear un relato único de buenos y malos, una narrativa de liberación. Quiero decir, todas las cosas que considerábamos como maneras equilibradas de interpretar el mundo, como que la democracia sea una cosa positiva y demás, todas parecen haber perdido su habilidad para estructurar un mundo que gira en formas que no podemos entender del todo. Así que la manera de ser fiel a esto, y no reprimirlo ni domesticarlo, es permitir la presencia del caos en la obra, permitir algo de lo siniestro y de lo sublime. Y creo que los artistas están deseosos de hacerlo. Y, en este sentido, aún las mentes de algunos historiadores intentan luchar por esa narrativa y coherencia, dotar de sentido, generar significado contextual a partir de los jirones de la historia.

LYGIA CLARK RECOMIENDA: EVITE FALSOS PROBLEMAS SUELY ROLNIK

En el preciso momento en que el artista digiere el objeto, es digerido por la sociedad que ya le encuentra un título y una ocupación burocrática: será así el ingeniero de los pasatiempos del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales.

Lygia Clark, París, 1969²⁶

La doble vocación del espacio museológico –como lugar de preservación de los productos de la creación artística mediante la constitución de archivos, por una parte, y por otra de su transmisión o conexión con el presente mediante su exposición– se encuentra a la orden del día. Es verdad que la crítica a esta institución no es cosa de ahora. En los años sesenta, por ejemplo, muchos artistas investigaron el poder del museo en la deter-

²⁶ “L’homme structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire”, en *Robho*, n. 5-6, París, 1971. Facsímil de la revista disponible en Suely Rolnik & Corinne Diserens (eds.), *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule, à vous de donner o soufflé* (catálogo de exposición), Nantes, Musée de Beaux-Arts de Nantes, 2005. Versión brasileña: *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro*, São Paulo, Pinacoteca del Estado de São Paulo, 2006 (encarte con la traducción al portugués de los *dossiers* sobre Lygia Clark en *Robho*). Texto disponible en castellano, en su reedición titulada “El cuerpo es la casa: sexualidad, invasión del ‘territorio’ individual”, en Manuel J. Borja-Villel y Nuria Enguita Mayo (eds.), *Lygia Clark* (catálogo de exposición), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, pp. 247-248.

minación de sus trabajos; poder éste también de todos los elementos que integran el así llamado “sistema del arte”, desde los medios y los géneros reconocidos hasta las categorías a partir de las cuales la historia (oficial) del arte califica a los productos de las acciones artísticas. El museo, al igual que los demás elementos de dicho sistema, tendería a anular la vitalidad poética de la obra, de la cual emana su poder de interferencia crítica en la realidad. Este tipo de interrogación se encuentra presente en el comienzo de la trayectoria de Lygia Clark, que se da en los años cincuenta y sesenta, cuando esta artista brasileña se dedicó a la pintura y la escultura.

A finales de los años setenta se suma a esta situación un nuevo constreñimiento de la producción artística: la lógica mediático-mercadotécnica comienza a insinuarse en este terreno, en el que se instala más incisivamente en el transcurso de los años ochenta, con la consolidación de la hegemonía internacional del capitalismo financiero. Tal como sabemos, el neoliberalismo se caracteriza por la instrumentalización de las fuerzas del conocimiento y la creación al servicio del mercado, lo que ha llevado a algunos autores a calificarlo como “capitalismo cultural” o “cognitivo”.²⁷ Tales fuerzas pasaron a ocupar el centro de la máquina de producción de plusvalía económica: ya sea directamente, como fuerza de trabajo, o indirectamente, como un modo de agregarle valor “artístico” a los logotipos de las empresas, bancos o incluso ciudades, incrementando de esa manera el poder de seducción (y, por ende, su poder comercial). El régimen tiende así a anestesiar nuestra relación sensible con la alteridad del mundo y a mantenerla aprisionada en el ojo de lo visible (una máquina que logra triturar incluso la fuerza crítica de obras que, como las de los brasileños Lygia Clark y Hélio Oiticica, no se reducen sin más a los objetos; incluso archivos de documentación de este tipo de prácticas artísticas han venido siendo fetichizados y convertidos en productos de alto valor económico destinados a saciar la voracidad implacable del mercado).

Y precisamente para enfrentarse a este poder que se abatió sobre el circuito institucional del arte, muchos artistas de la generación que se afirma a partir de la segunda mitad de los años noventa han optado por distanciarse de este terreno, y lo hacen en el marco de un amplio movimiento colectivo, con cuestiones y estrategias concebidas en

27 La noción de “capitalismo cognitivo” o “cultural”, propuesta principalmente por investigadores asociados a la revista francesa *Multitude* a partir de los años 1990, constituye en parte un despliegue de las ideas de Deleuze y Guattari relativas al estatuto de la cultura y la subjetividad en el régimen capitalista avanzado. Véase en castellano: Maurizio Lazzarato, Yann Moulier Boutang, Antonella Corsani, Enzo Rullani et al., *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2004, accesible en <<http://traficantes.net>>. En algunos de mis ensayos recientes he desarrollado esta noción desde la perspectiva de los procesos de subjetivación, especialmente en lo atinente a las políticas de creación y de relación con el otro. Algunos de ellos se encuentran reunidos en la edición bilingüe (español/inglés) de *Brumaria*, n. 8, *Arte y Revolución. Sobre historia(s) del arte*, Documenta 12 Magazine Project, 2007. O en la edición multilingüe de *Transversal multilingual webjournal* (<<http://transform.eicpc.net/>>): *Machines and Subjectivation*, 11/06, y *Extradisciplinaire*, 05/07. Véase también “Geopolítica del chuleo”, en *Brumaria*, n. 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, Madrid, 2006 (<www.brumaria.net>) y “Políticas de la hibridación cultural (para evitar falsos problemas)” / “Politics of cultural hybridisation (avoiding false problems)” y “Brasil cult country”, en *Art & Co*, n. 1, pp. 42-47 y 122-125, ISSN: 1888-3729, edición bilingüe (español/inglés), ed. Ángela Molina, Madrid, Asociación de Amigos de ARCO, invierno de 2008.

función de los problemas que plantea el nuevo régimen.²⁸ El objetivo de estas derivas en la mayor parte de los casos no es abandonar el arte, sino exiliarse de su “sistema” instituido. Lo que estos artistas pretenden –como lo pretendían también los de los años sesenta– es asegurar la respiración crítica de su obra, a menudo sofocada en los salones mundanos de los espacios institucionales destinados a la producción artística. La cita de Lygia Clark que abre este ensayo constituye la prueba fehaciente de su aguda lucidez con relación al nuevo régimen –en particular del estatuto que el arte vendría a tener en él–, y eso en 1969, cuando el mismo apenas si despuntaba en el horizonte. Esta artista, un proyecto de construcción de memoria en torno a su obra que realicé entre 2002 y 2008 y una exposición que dediqué también a su obra en Francia y en Brasil²⁹ serán mis puntos de partida para una interrogación acerca del destino de los museos en la contemporaneidad.

Una trayectoria hacia la paradoja

El periplo de Lygia Clark como artista empezó en 1947. Sus trece primeros años se consagraron a la pintura y la escultura, y sus trabajos ocuparon muy rápidamente un lugar privilegiado en el ámbito del circuito artístico internacional. Pese a su éxito precoz, a partir de 1963 su investigación experimentó un viraje radicalmente innovador que se mostró irreversible al desplazarse hacia la creación de propuestas que dependían del proceso que movilizaban en el cuerpo de sus participantes como condición de su realización. Pero, ¿en qué consistían precisamente tales propuestas?

En general, las propuestas experimentales de Lygia Clark suelen comprenderse como prácticas multisensoriales, cuya importancia habría radicado en superar la reducción de la investigación artística al ámbito de la mirada. Este tipo de interpretación puede ser pertinente para muchas de las prácticas de “experiencias sensoriales” y de “expresión corporal” en boga en los mismos años sesenta y setenta, pero es ciertamente inadecuada para las propuestas de esta artista, que implicaban problemas de otra índole. Si bien la exploración del conjunto de los órganos de los sentidos era una cuestión de la época, de hecho compartida por Lygia Clark, sus trabajos fueron más lejos: el foco de su investigación consistía en movilizar las dos capacidades de las que serían portadores cada uno de los sentidos y la ineludible paradoja que signa la relación entre ambas. Me refero a las capacidades de percepción y de sensación. La primera capacidad, que nos es más familiar, nos permite aprehender la alteridad del mundo como un mapa de

28 Se trata de la proliferación de colectivos de arte que ha tenido lugar en Brasil en años recientes. Contrafile, Bijari, Cia Cachorra, Catadores de Histórias, c.o.b.a.i.a., A revolução não será televisionada, TrancaRua o Frente 3 Fevereiro son algunos de esos grupos en São Paulo. Llama la atención la articulación de este movimiento local con actividades similares fuera de Brasil. Particularmente con colectivos de artistas en toda Latinoamérica tienen en común la progresiva conexión con prácticas sociales y políticas locales (por ejemplo, el Movimento Sem Teto do Centro de São Paulo) y translocales. Por mencionar solamente los momentos más visibles e institucionales de la articulación de esta red internacional de colectivos, podemos evocar la exposición Kollektive Kreativität, organizada por el colectivo Zagreb What, How & for Whom (WHW), en Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2005 (<http://www.fridericianumkassel.de/ausst/ausstkollektiv.html#interfunktio-nen_english>), la edición bonaerense del proyecto Ex Argentina, coordinada por, entre otros, el grupo Etcétera (<<http://www.exargentina.org/participantes.html>>) y la exposición Self-Education en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Moscú, coordinada por Daria Pirkyna y el colectivo de San Petersburgo Chto Delat? [¿Qué hacer?] (<<http://transform.eicpc.net/calendar/1153261452>>). Sobre Kollektive Kreativität, WHW, Etcétera, Ex Argentina y Grupo de Arte Callejero (GAC), véase *Brumaria*, n. 5, *Arte: la imaginación política radical*, verano de 2005 y *Brumaria*, n. 8, op. cit.

29 Musée de Beaux Arts de Nantes (Francia, 2005) y Pinacoteca del Estado de São Paulo (Brasil, 2006).

formas, sobre las cuales proyectamos representaciones a fin de adjudicar a tales formas un sentido. La segunda capacidad, que debido a su histórica represión nos es menos conocida, nos permite aprehender la alteridad como un diagrama de fuerzas. Esta última resulta de la vibración de cada uno de nuestros órganos de los sentidos, de su capacidad de dejarse afectar por el otro (humano o no), que en su conjunto he venido designando con el nombre de “cuerpo vibrátil”.³⁰

Las figuras de sujeto y objeto solamente existen en el ejercicio de la percepción, que las supone y las mantiene en una relación de mutua exterioridad. En cambio, en el ejercicio de la sensación el otro constituye una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan en nuestra textura sensible, convirtiéndose así en parte de nosotros mismos, en una especie de fusión (que no es metáfora, sino un proceso que transcurre en nuestra realidad física). Dos modos de aprehensión del mundo irreductiblemente paradójicos tanto en su lógica como en su temporalidad y en su dinámica, cuyas marcas en el cuerpo forman a su vez dos tipos de memoria.

La tensión de la referida paradoja moviliza y da impulso a la imaginación creadora (es decir, a la potencia del pensamiento). Ésta responde a los colapsos de sentido que genera la inadecuación entre la cartografía de formas y representaciones, con su relativa estabilidad, de un lado, y del otro al diagrama sensible en constante cambio, efecto de la presencia viva de la alteridad que afecta incesantemente a nuestros cuerpos. El malestar de esta antítesis pone a la subjetividad en crisis y le impone la urgencia de inventar formas de expresión para las diferencias que se introducen en nuestra realidad sensible, que piden paso y la presionan. Así es como van adquiriendo consistencia nuevos territorios existenciales, en compañía de sus respectivas cartografías de sentido. En este proceso, deja de haber separación o fusión entre la subjetividad y sus otros. En su lugar se desencadenan devenires de sí mismo y del medio en direcciones singulares y no paralelas, impulsadas por los efectos de los encuentros.³¹

Desde el comienzo de su trayecto artístico, el foco de la investigación de Lygia Clark consistió en traer hacia lo visible la aprehensión vibrátil del mundo, así como también su paradoja con relación a la percepción, apuntando a la afirmación de la imaginación creadora que esta diferencia pondría en movimiento, produciendo efectos transformadores. Esto es lo que ella pretendía movilizar en los receptores de sus propuestas artísticas. El trabajo ya no se interrumpiría en la finitud de la espacialidad del objeto: se realizaba ahora como temporalidad en una experiencia en la cual el objeto se decosificaba para volver a ser un campo de fuerzas vivas que afectan al mundo y son afectadas por éste, en un proceso continuo de diferenciación.

Esta cuestión estaba ya presente en las estrategias pictóricas y escultóricas de la artista. En la fase de la pintura, la rotura del marco, por ejemplo, revelaba en la dimensión invisible del plano bidimensional las fuerzas que lo agitan. Éstas disuelven la separación entre el cuadro y la pared, tal como se la aprehende en la dimensión visible del plano, para componerse con las fuerzas de su entorno. A partir de este gesto inicial, la artista inventó estrategias cada vez más eficaces para dar cuerpo a la cuestión que bus-

30 “Cuerpo vibrátil” es una noción que he venido trabajando desde 1987, cuando la propuse por primera vez en mi tesis doctoral, publicada como libro en 1989 (*Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*, reedición: Porto Alegre, Sulina, 2006; tercera edición, 2007).

31 Para aclarar mejor esta doble capacidad de lo sensible y su paradoja, así como también su presencia central en la poética de Lygia Clark, véase Suely Rolnik, “D’une cure pour temps dénués de poésie”, en *Lygia Clark, de l’oeuvre à l’événement*, op. cit., pp. 13-26. En la versión brasileña del mismo catálogo: “Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia”.

caba. Los *Bichos*, sus despliegues tridimensionales, constituyeron un paso importante, pues implicaban la acción directa del receptor para realizarse; pero era todavía posible su aprehensión únicamente mediante la percepción. Podían así quedar limitados a su condición de objetos, separados del sujeto que los contempla e incluso de quien los manipula.³² Pero después de *Caminando*,³³ en 1963, la obra no podría ya existir sino en la experiencia del receptor, fuera de la cual los objetos se convierten en una especie de nada, resistiendo en principio a cualquier deseo de “fetichización”.

Lygia Clark dio el penúltimo paso con el trabajo con sus estudiantes de La Sorbona, donde ejerció como docente entre 1972 y 1976.³⁴ La artista nota en aquel momento que la experiencia que sus objetos suponen y movilizan como condición de su expresividad choca contra ciertas barreras subjetivas en sus participantes, lo que, además de impedirla, produce angustia. Dichas barreras son erigidas por la fantasmática inscrita en la memoria del cuerpo, producto de los traumas vividos en el pasado en los intentos de establecer este tipo de relación sensible con el mundo. Tales intentos habrían sido inhibidos por no haber encontrado eco en un entorno refractario a esta cualidad de la relación con la alteridad. Dicha inhibición tiende a agravarse en los regímenes totalitarios, donde este tipo de relación es objeto de humillación, prohibición o castigo, lo que deja sus marcas tóxicas en la memoria del cuerpo (tal es el caso de la dictadura militar en Brasil durante los años 1960-1970). Muchos de los estudiantes de Lygia Clark de La Sorbona, cuyas entrevistas filmé en el marco del proyecto al que me referí al comienzo, dieron sus testimonios con relación a este aspecto estremecedor de sus propuestas. La artista se da cuenta entonces de que era algo ni por asomo evidente la concreción de una de las cuestiones centrales de su investigación artística: la reactivación de esta cualidad de la *experiencia estética* en los receptores de sus creaciones. Me refiero a la capacidad de los mismos de dejarse afectar por las fuerzas de los objetos y los ambientes que dichas propuestas implicaban y, por añadidura, de dejarse afectar por las fuerzas de los objetos y los ambientes de su existencia cotidiana. Se le impone a Lygia Clark la urgencia de inventar un dispositivo propicio para atravesar la barrera fantasmática a los efectos de desobstruir los poros por los cuales esta experiencia po-

32 Sobre la evolución de la cuestión de la poética de Lygia Clark focalizada en el presente ensayo, véase Suely Rolnik, “Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark”, en Rina Carvajal y Alma Ruiz (eds.), *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 1999, pp. 55-108.

33 En 1963, a partir de un estudio en papel para *El antes es el después* y *El adentro es el afuera*, en los cuales Lygia Clark explora la banda de Moebius, se da cuenta de que en el acto de cortar la superficie de la cinta se revela ese espacio sin revés o derecho, arriba o abajo, dentro o fuera, antes o después, y que, por ende, en esta *experiencia* se encuentra la obra y no en el objeto que de ella resulta. La artista crea entonces *Caminando*, donde ofrece esta experiencia a aquél que definitivamente dejará de reducirse a la condición de “espectador” ante un objeto, supuestamente neutro, ubicado en su exterioridad. Esta propuesta consiste en una tira de un papel cualquiera, un par de tijeras y cola e instrucciones de uso: aquellos que quieran realizarla deberán pegar los extremos de la cinta, unir el reverso de uno al anverso del otro, formando así una sola superficie bidimensional, es decir, una banda de Moebius; luego deberán elegir un punto cualquiera de la tira para iniciar un corte en sentido longitudinal, evitando únicamente incidir sobre el punto inicial cada vez que se concluya una vuelta en la superficie. Este corte va generando formas en espiral y entrelazadas, mientras que la tira se vuelve cada vez más angosta, hasta que la tijera no puede evitar más el punto inicial. En este momento concluye el trabajo. La obra se realiza en la experiencia que cada uno hace de este otro espacio y tiempo, que se revela por medio de su gesto.

34 Lygia Clark fue docente de la, por ese entonces, recién creada U.F.R. d’Arts Plastiques et Science de l’Art de l’Université de Paris I, en La Sorbona (facultad conocida como St. Charles, nombre de la calle donde quedaba). Impregnada del ideario que orientó al movimiento político y sociocultural que hace eclosión en 1968, la facultad se fundó en 1971 como alternativa al espíritu conservador de la enseñanza del arte hasta entonces limitado a las Escuelas de Bellas Artes.

dría volver a respirar los aires del mundo. Pero era necesario dar un paso más, y fue así como creó la *Estructuración del Self*, el último gesto de la obra de la artista.

El nuevo foco de investigación pasaba a ser la memoria de los traumas y de los fantasmas que habrían originado, cuya movilización dejaría entonces de ser un mero efecto colateral de sus propuestas para ocupar el centro nervioso de su nuevo dispositivo.

Lygia Clark procuraba explotar el poder de aquellos objetos para traer a la luz esta memoria y “tratarla” (una operación que ella designaba como “vomitar la fantasmática”). Por ende, es la propia lógica de su investigación artística lo que la llevó a inventar su postrera propuesta, a la cual se le agregaba una dimensión deliberadamente terapéutica. La artista recibía a cada persona individualmente en sesiones que duraban una hora, de una a tres veces por semana, durante meses y en ciertos casos más de un año. Su relación con el receptor mediada por los objetos se había vuelto indispensable para la realización de la obra: a partir de sus sensaciones de la presencia viva del otro en su propio cuerpo vibrátil en el transcurso de cada sesión la artista definía el uso singular de los *Objetos relacionales*: ése era el nombre genérico que asignó a los objetos que habían migrado de las propuestas anteriores a la *Estructuración del Self* o que ella había creado en el propio contexto del nuevo dispositivo. Esta misma cualidad de apertura al otro es lo que la artista quería provocar en aquellos que tomaban parte en este trabajo. En este laboratorio clínico-poético, la obra se realizaba en la toma de conciencia de esta cualidad de relación con la alteridad en la subjetividad de sus participantes.

La investigación de esta cualidad relacional en sus propuestas artísticas fue probablemente la forma que Lygia Clark encontró para apartarse de la política de subjetivación signada por el individualismo, por ese entonces ya dominante, tal como se presentaba –y se presenta cada vez más– en el terreno del arte: la pareja formada por el artista inofensivo en estado de goce narcisista y el espectador-consumidor de su obra en estado de anestesia sensible. Quizá haya sido ésta igualmente la preocupación que dio impulso a las innumerables propuestas de “participación” del espectador o de “interactividad” en ese entonces comunes en la escena artística (muchas de las mismas vinculadas al así llamado movimiento contracultural). Sin embargo, en la correspondencia entre Lygia Clark y Hélio Oiticica llama la atención la insistencia de ambos en distinguir sus trabajos de las prácticas de la época que reivindicaban como suya la categoría de “participación”³⁵. En tal sentido, la noción de “relacional”, médula de la poética pensante de la obra de Lygia Clark, podría servirnos como lente para establecer distinciones en tales prácticas. Con todo, es tal vez más urgente hacerlo en la masa de propuestas supuestamente similares que proliferan en los días actuales, ya sea en el circuito institucional o deliberadamente fuera de éste y a contracorriente.

En dicho circuito, en muchas de las propuestas que allí predominan, aquello a lo que se suele calificar (y más recientemente también teorizar)³⁶ como “relacional” se reduce a menudo a un ejercicio estéril de entretenimiento que contribuye a la neutralización de la experiencia estética, cosas de *ingenieros de pasatiempos*, para parafrasear a Lygia Clark. En 1969, al vislumbrar el lugar que se le adjudicaría al artista en el futuro

35 En una de las cartas donde se aborda esta cuestión, fechada el 20 de junio de 1969, Oiticica le escribe a la amiga: “(...) para ti lo importante es ese descubrimiento [del cuerpo] (...) y no la ‘participación en un objeto dado’, pues esa relación objetal (sujeto-objeto) ha sido superada (...), al paso que en general el problema de la participación mantiene esa relación”, en *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974*, Luciano Figueiredo (org.), Río de Janeiro, UFRJ, 1996, p. 115.

36 La principal referencia bibliográfica desde esta perspectiva teórica es el libro de Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 2002.

que ahora ya llegó, Lygia captó las primeras señales de lo que se convertiría en esta “tendencia” en el contexto del capitalismo cognitivo y que se expande junto con éste, exactamente al mismo ritmo, velocidad y dirección. Tales prácticas apelan únicamente al ejercicio de la percepción, estableciendo una relación de exterioridad entre el cuerpo y el mundo, donde todo se mantiene en el mismo lugar y la atención se mantiene *entretenida*, inmersa en un estado de *distracción* que vuelve al receptor insensible ante los efectos de las fuerzas que agitan el ambiente que lo circunda. Constituyen así los medios privilegiados de producción de una subjetividad fácilmente instrumentalizable. Este tipo de postura será siempre fundamentalmente extraña a la esfera donde todo se descosifica y las relaciones entre los cuerpos se vuelven vivas: es ésta la condición previa para que se libere la fecundidad del encuentro con el otro que el trabajo de Lygia Clark pretendió movilizar.

En las prácticas que se plasman en el movimiento de deriva del circuito oficial –muchas de las cuales, principalmente en Latinoamérica, procuran infiltrarse en los intersticios más tensos de la ciudad– el lugar atribuido al otro tiende a ser totalmente distinto. Por cierto, tal deriva se da precisamente por el rechazo por parte de los artistas a aceptar el rol que se les asigna actualmente en el terreno del arte, debido a la opresión que dicho rol implica en el ejercicio de la propia actividad artística, producto de la relación específica entre el capital y la cultura en el régimen imperante. Ésta es la razón por la cual a menudo erigen sus dispositivos en la vida urbana o, más ampliamente, en la vida pública. Sucede que éste es el lugar donde desagua la fuerza de creación instrumentalizada al servicio del mercado. Estas dos facetas del mismo problema –una interna y la otra externa al circuito– es lo que desemboca muchas veces en un acercamiento entre los artistas y los movimientos sociales en la resistencia a la perversión del régimen. En dicho acercamiento, las prácticas artísticas más contundentes tienden a ser aquellas que afirman la potencia política propia del arte: la obra se crea a partir de la experiencia de las tensiones del presente en el propio cuerpo del artista, y esto puede producir efectos problematizadores de la cartografía vigente. Éstas se distinguen de aquellas propuestas que se confunden con prácticas puramente activistas, transmisoras de “concienciación” y propaganda ideológica, basadas en representaciones de la realidad previamente definidas.

Estética, clínica y política: las potencias de la invención

En el caso de Lygia Clark, esta borradura de las fronteras estaba presente muy precozmente en las propuestas experimentales que ella desarrolla desde comienzos de los años setenta, especialmente en la *Estructuración del Self*, obra donde lo relacional adquiere plena realización y la poética que atraviesa e impulsa el conjunto de los trabajos de la artista alcanza su más alto grado de precisión estética y por consiguiente de poder crítico. Se completa así la construcción del territorio singular al cual la artista fue dando cuerpo paso a paso a lo largo de su trayectoria. Desde el punto de vista de este territorio insólito, la polémica relativa al lugar donde ubicar esta obra –si lo es todavía en el arte o en la clínica, o incluso en la frontera entre ambos o en su punto de juntura– se revela totalmente estéril; un falso problema, un callejón sin salida. Tal polémica es en realidad una manera de eludir el trabajo que nos exige la confrontación con la singularidad de la poética de esta artista y aquello que abre en nuestra sensibilidad; y quizá más aún, una manera de evitar la perturbación de las categorías en curso que

esta apertura puede provocar tanto en la institución del Arte como en la de la Clínica. Debemos abordarla en el sentido diametralmente opuesto: hay que hacer el esfuerzo de dirigirse hacia este territorio en su radical singularidad, allí donde la estética y la clínica se revelan como potencias de la experiencia inseparables en su acción de interferencia en la realidad subjetiva y objetiva, potencias que se trata de (re)activar.

Pero existe también una potencia política inherente a esta obra, tan esencial como su potencia estética y clínica e igualmente indisoluble de las mismas. Al examinar ahora el horizonte geopolítico del trayecto de Lygia Clark, nos damos cuenta de que la artista introduce lo relacional en su obra primeramente en propuestas colectivas, elaboradas en la resaca posterior a 1968, cuando, al comienzo de su tercer período en París, vislumbra la llegada del capitalismo cognitivo, como atestigua la cita que abrió mi intervención.³⁷ En 1976 regresa a Río de Janeiro, en el momento en que el nuevo régimen se instala más claramente en Francia, mientras que en Brasil surgen las primeras señales de un movimiento de disolución de la dictadura, impulsado en parte por las necesidades del capitalismo cognitivo que se instalaría pocos años más tarde en el país. Ahora bien, es precisamente en este contexto en el que Lygia Clark inserta la *Estructuración del Self*, donde se depura y se radicaliza el aspecto relacional de su obra. Como vimos, opera en esta propuesta una intervención sutil en el estado de empobrecimiento de la creación y en la recepción en el “sistema del arte”, síntoma de la política de subjetivación del nuevo régimen capitalista. Pero la cosa no se detiene ahí: la reactivación de la experiencia estética que estas propuestas promovían constituyó más ampliamente un acto terapéutico y de resistencia política en el tejido de la vida social, atravesando las fronteras del campo del arte y poniendo en crisis su supuesta autonomía. Con este trabajo, sus “clientes brasileños” –así denominaba Lygia Clark a aquellos que se disponían a vivenciar la experiencia– estarían probablemente mejor equipados para tratar los efectos tóxicos del poder dictatorial en su pulsación creadora, pero también para evitar que, al ser reactivada por el poder perverso del nuevo régimen, esta fuerza fuese tan fácilmente instrumentalizada.³⁸

Esta triple potencia de la obra de Lygia Clark –estética, clínica y política– es lo que quise reactivar con mi referido proyecto, teniendo a la vista la niebla de olvido que la envuelve. Pero, ¿qué quiere decir “olvido”, en el caso de un cuerpo de obra como éste que, en cambio, es cada vez más celebrado en el circuito internacional del arte?

La obra se desvanece

De hecho, las propuestas de Lygia Clark que implicaban al cuerpo del receptor se mostraron por primera vez en 1968 en la Bienal de Venecia, y en la misma época la revista parisina *Robbo* le dedicó dos *dossiers* de varias páginas.³⁹ Después de este primer momento, y

37 Lygia Clark vivió en Francia por tres períodos: en 1964, de 1950 a 1952 y de 1968 a 1976.

38 No nos olvidemos que la instrumentalización de las fuerzas de creación que el capitalismo cognitivo opera fue más perversa aún en los países bajo dictadura, ya que no solamente sacó ventajas del pasado experimental –especialmente audaz y singular en muchos de estos países–, sino también de las heridas de las fuerzas de creación provocadas por el terrorismo de Estado. El nuevo régimen parecía extraer la energía de creación de su estado comatoso para curarla, invitándola a volver a manifestarse con total libertad de experimentación, con la única contrapartida (para nada soslayable) de que esta fuerza sería enteramente canalizada hacia el mercado. (Sobre esta cuestión véase la nota 27).

39 *Robbo* dedicó un primer *dossier* a Lygia Clark en su primer número de 1968, y un segundo *dossier* en 1971. (Véase nota 26).

a excepción de una exposición realizada en Río de Janeiro⁴⁰, un total silencio se abatió sobre esos veintiséis años de investigación experimental. El conocimiento público más amplio de esta parte de la obra solamente se esbozó diez años después de la muerte de la artista, por medio de dos iniciativas paralelas, en 1997 y 1998. Me refiero a la pequeña sala dedicada a algunas de estas propuestas en la Documenta X y sobre todo a la retrospectiva itinerante de su obra organizada en la Fundació Antoni Tàpies.⁴¹ En esta última se mostró por primera vez el conjunto de los trabajos de Lygia Clark, de los cuales hasta entonces se conocían únicamente sus obras de pintura y escultura. Desde ese momento en adelante, esta parte de la obra fue no sólo reconocida sino también admitida como uno de los gestos seminales del arte contemporáneo mundial. En la actualidad, la obra de la artista está presente en al menos treinta exposiciones internacionales al año, y lo que se demanda cada vez más es el período experimental. No obstante, el modo en que generalmente se presentan dichas propuestas consiste sencillamente en exponer los objetos que se usaban en las acciones, o peor aún: rehacer dichas acciones ante un público de museos y bienales. Pero sucede que las mismas, especialmente la *Estructuración del Self*, son estrictamente incompatibles con la presencia de cualquier persona en la posición de “espectadora”, exterior a la obra e inmune a la experiencia que ésta supone y moviliza; eso sin mencionar el silencio, la continuidad temporal y la intimidad muda entre cuerpos vibrátiles, aspectos indispensables para que la obra propiamente dicha tenga la posibilidad de realizarse. En el mejor de los casos, se presentan documentos de dichas acciones, pero éstos solamente permiten acceder a ellas fragmentariamente y en su mera exterioridad, destituidas de su esencia “relacional”. En definitiva, esta parte de la obra estaba finalmente a disposición del público, pero solamente en su cadáver, completamente vacía en lo que hace a su vitalidad estética, y convertida en una exquisitez de lujo en el banquete de la instrumentalización del arte por parte del mercado. Es precisamente la vitalidad y su poder disruptivo lo que había caído en el olvido.

El malestar que esta situación me provocaba cada vez que reparaba en la obra de Lygia Clark confinada en el territorio de la clínica o reducida a la nada fetichizada en el territorio del arte me impuso la exigencia de buscar una estrategia destinada a transmitir lo que estaba en juego en estas prácticas, y con ello activar la contundencia de su gesto, en el preciso momento de su incorporación neutralizadora por parte del sistema del arte. Pero, ¿cómo transmitir una obra que no es visible, ya que se realiza en la temporalidad de los efectos de la relación de cada persona con los objetos que la componen y con el contexto establecido por su dispositivo? En otras palabras, ¿cómo transmitir una obra que es fundamentalmente la presentificación de un *acontecimiento*⁴² que, como tal, es efímero por definición y al mismo tiempo siempre renovable y que deviene otro en cada ocasión? La senda de respuesta que hallé consistió en promover la producción de un trabajo de memoria mediante varias entrevistas, que habrían de registrarse cinematográficamente.

40 La exposición, organizada por Luciano Figueiredo y Gloria Ferreira en el Paço Imperial en Río de Janeiro, presentó el conjunto de la obra de Lygia Clark y Hélio Oiticica. Clark estuvo presente en esa exposición.

41 La curaduría de la Documenta X estuvo a cargo de Catherine David, y la concepción de la retrospectiva organizada y producida por la Fundació Antoni Tàpies en Barcelona fue de Manuel J. Borja-Villel, en la época director de dicha fundación, en colaboración con Nuria Enguita Mayo, su actual directora. La exposición se hizo itinerante por los siguientes museos: Réunion des Musées Nationaux/MAC, galeries contemporaines des Musées de Marseille (Marsella), Fundação Serralves (Oporto) y Sociéte des Expositions du Palais des Beaux-Arts (Bruselas), todos en 1998, y el Paço Imperial (Río de Janeiro) en 1999.

42 Utilizo la noción de “acontecimiento” en el sentido asignado por Gilles Deleuze y Félix Guattari.

La memoria del cuerpo: del objeto al acontecimiento

La memoria que pretendí evocar con estas entrevistas no era la de las formas de estas acciones o la de los dispositivos y los objetos que implicaban tal como habían sido representados. El objetivo era traer a la luz la memoria de las potencias de estas propuestas mediante una inmersión en las sensaciones vividas en las experiencias que las mismas suministraban. Lo que me interesaba era producir un registro vivo de la reverberación de sus efectos en el entorno cultural y político de Brasil y Francia en esa época. En definitiva, se trataba de producir una memoria de los cuerpos que esta experiencia había afectado, y allí donde ésta se había inscrito, para hacerla pulsar en el presente.

A tal fin, no bastaba con ceñir las entrevistas a quienes estaban directamente ligados a Lygia Clark, su vida y su obra; era necesario producir igualmente una memoria del contexto en el cual su poética había tenido su origen y sus condiciones de posibilidad, ya que la intervención en la política de subjetivación y de relación con el otro por ese entonces dominante estaba en el aire del tiempo y se daba también de otras maneras en el eferescente ambiente contracultural de la época. El interés en este caso tampoco apuntaba a reconstruir los hechos, ni mucho menos su supuesta aura heroica que haría de ellos un modelo que se eternizaría y se reproduciría. Se trataba efectivamente de actualizar las sensaciones de esta afirmación de una potencia poética especialmente audaz en su espíritu crítico, su imaginación creadora y su libertad de experimentación cultural y existencial, que se había vuelto posible en el Brasil de los años sesenta porque encontró sostén en un amplio movimiento colectivo. Era igualmente necesario efectuar una cierta reconstitución del movimiento cultural que se dio en igual período en París, cuando la artista vivió en dicha ciudad durante ocho años, a partir de 1968. En definitiva, interesaba incitar un trabajo de elaboración de esta intensa experiencia de toda una generación, trabajo que en Brasil había sido impedido hasta entonces por la superposición de los nefastos efectos de la dictadura y del neoliberalismo en el ejercicio del pensamiento (y para realizar semejante tarea contaba yo con mis treinta y tantos años de práctica clínica).

En otras palabras, la cuestión no era desarrollar un trabajo de registro del pasado y su archivo para la gloria de un patrimonio cultural esterilizado, sino más bien hacer que la fuerza del acontecimiento, de la cual son portadores esta obra y el movimiento cultural en el que la misma se inscribe, pudiera intervenir en la actualidad. Estas posiciones se diferencian por la concepción de memoria que cada una presupone. La primera concierne a las formas producidas por un cierto movimiento vital; es decir, sus meros esqueletos acompañados de sus representaciones certificadas por la historia del arte y listas para su embalsamamiento y “fetichización”. Por su parte, la segunda concierne a la inscripción corporal del propio movimiento vital en su relación con el entorno, un estado de cosas sofocante en este caso; movimiento siempre actualizable, que dispara la imaginación creadora en cada actualización, fustigada por las cuestiones del presente. Ahora bien, desde hace algunos años se detecta en Brasil la recuperación de un vigor del movimiento artístico entre las nuevas generaciones, después de su debilitamiento de más de dos décadas, efecto de las heridas de las fuerzas de creación ocasionadas por la dictadura militar que persiste aun después del término del régimen. Sin embargo, tales jóvenes artistas solamente conocen este pasado por la memoria de los hechos y sus respectivas representaciones; no por la memoria de la potencia de

creación artística y de aquello que su acción abrió en su entorno, en el arte y más ampliamente en la vida cotidiana. Yo pretendía que este proyecto contribuyese a reactivar esta memoria y la volviera accesible. Apostaba por que su reactivación –especialmente la del legado de Lygia Clark–, agenciada con este movimiento en el presente, tendría el poder de dotarlo de nuevas fuerzas provenientes de estas poéticas ancestrales y, recíprocamente, el poder de agregar nuevas fuerzas a la experiencia de tales poéticas ancestrales que se habían tornado objeto de un olvido defensivo. De esta manera, podrían reactivarse y sus cuestiones se retomarían en la confrontación con el presente. Esta estrategia hizo posible hacer escuchar un concierto de voces paradójicas y heterogéneas, signadas por el tono de la singularidad de las experiencias vividas y, por lo tanto, disonantes de los timbres a los cuales estamos habituados, ya sea en el campo del arte, la clínica o la política. La idea era que a través de éstas se delineasen los contornos de la esfera innombrable donde se movía el trabajo de Lygia Clark y, más allá de éste, la contundente experiencia cultural vivida a la época, tanto en Brasil como en Francia, contextos en los cuales esta obra se concretó como una respuesta singular a las cuestiones de su tiempo.

Se realizaron sesenta y cinco entrevistas,⁴³ filmadas en Francia y Estados Unidos por Babette Mangolte, y en Brasil por Moustapha Barat.⁴⁴ El producto de este trabajo es una serie de DVD con una duración de entre cuarenta minutos y dos horas cada uno.⁴⁵ En el transcurso de las filmaciones, Corinne Diserens, quien dirigía el Musée des Beaux-Arts de Nantes, me propuso pensar en una exposición basada en este material. Se me planteaba así otro reto: ¿sería pertinente llevar esta obra al espacio museológico, si sabemos que Lygia había desertado de este territorio ya en 1963? Y si estuviese aún viva, ¿la artista haría este movimiento? Nunca lo sabremos. Con todo, de algo podemos estar seguros: ella reaccionaría enérgicamente contra la forma en que ha

43 Las filmaciones en Francia contaron con el apoyo del Ministère de la Culture et de la Communication; los montajes de las entrevistas filmadas en Francia y parte de las filmadas en Brasil, de Le Fresnoy - Studio national des arts contemporains; y los subtítulos en francés, del Musée de Beaux-Arts de Nantes. En Brasil, las filmaciones solamente contaron con apoyo del Banco Nacional de Desarrollo Económico y Social (BNDES), mediante la Ley de Incentivo Fiscal del Ministerio de Cultura. (Véase nota 45).

44 Babette Mangolte es una cineasta franco-estadounidense que trabajó de cámara en varios filmes de Chantal Akerman. Se instaló en Nueva York, donde realizó documentales de la escena experimental de aquella ciudad a comienzos de los años setenta (entre ellos se encuentran los trabajos de Trisha Brown e Yvonne Reiner en la danza, Rauschenberg y Joan Jonas en las artes plásticas, Robert Wilson en el teatro, etc.). Actualmente Mangolte es docente de la Universidad de San Diego, California. Su obra ha sido objeto de retrospectivas en innumerables países. Stéphan Moustapha Barrat es un cineasta franco-estadounidense que actualmente reside en Río de Janeiro.

45 El producto final de este proyecto, además de la exposición ya realizada en Francia y en Brasil y de los respectivos catálogos, consistirá en un archivo disponible para el público en ambos países (Musée de Beaux-Arts de Nantes y Cinemateca Brasileira de São Paulo). Tal archivo contendrá 65 entrevistas filmadas en su versión original en DVCAM (30 en portugués, 20 en francés y 4 en inglés), de las cuales 53 constarán igualmente de una versión montada en DVD (las 12 restantes no serán montadas). Además del archivo, una caja con veinte DVD, acompañados de un pequeño libro de autoría de la realizadora del proyecto, será fabricada en Francia (500 ejemplares) y en Brasil (1.000 ejemplares), con subtítulos en los respectivos idiomas. Parte de los ejemplares se distribuirá gratuitamente en museos e instituciones culturales y educativas, y los restantes se comercializarán en librerías de Francia y tiendas de las unidades de SESC en todo Brasil. La realización de la caja cuenta con el apoyo en Francia del referido Museo y del Ministère de la Culture et de la Communication y en Brasil del Ministério da Cultura, de la Cinemateca Brasileira y de SESC-SP. Cabe mencionar que el archivo todavía no ha podido finalizarse por escasez de recursos para cubrir parte del *budget* que contaría con apoyo en Brasil: la edición de 14 entrevistas, la traducción de 14 entrevistas en portugués, los subtítulos de los 14 respectivos DVD y el tratamiento de sonido de 33 DVD (Véase nota 44). Apoyos para estos cuatro apartados son bienvenidos, así como también para el subtítulo en otros idiomas, principalmente en español e inglés, de manera tal que el archivo pueda estar disponible para el público de otros países.

venido llevándose su obra de regreso al museo. Pero Lygia no está más entre nosotros, y la decisión acerca de cómo reaccionar ante este regreso solamente podemos tomarla nosotros. Al asumir la responsabilidad y el riesgo de tal decisión, opté por interferir en los parámetros de transmisión de su obra en el interior del propio museo. Pero, ¿cómo transmitir un trabajo como el de Lygia Clark en este tipo de espacio? Llegamos así al punto neurálgico de nuestra cuestión.

¿Fuerzas poéticas en los museos?

Para contestar a estas preguntas, partí de algunos principios curatoriales. Yo pretendía primeramente que se supiera que las investigaciones de objetos y dispositivos de Lygia Clark, que aludían a la experiencia corporal del receptor, ocuparon las dos terceras partes de su producción. Además quería mostrar también que la obra producida durante esos veintiséis años no consiste en una especie de magma indiferenciado compuesto por objetos a los que suele denominarse vagamente como “sensoriales” o “relacionales”. En cambio, se trata de propuestas muy distintas unas de otras, agrupadas por la propia artista en cinco fases, que ella designó con nombres específicos.⁴⁶ Cada una de las fases se compone de una serie de propuestas en torno a una dirección específica de estudio, y era la investigación poética de cada campo de cuestiones lo que la llevaba a la siguiente fase. Para mostrarlo en la exposición de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, se presentaban por cada fase objetos originales, réplicas, fotos y un documental realizado con la propia Lygia Clark.⁴⁷ Había también allí textos concisos que indicaban los problemas centrales que la artista exploraba en aquel momento, el nombre y la fecha de la fase en cuestión, así como también de las propuestas que en ella se agrupaban.

Era igualmente importante demostrar que las cuestiones a las que apuntaba con sus aventuras experimentales eran las mismas que ya movían sus investigaciones en pintura y escultura al comienzo de su trayectoria. Para que esto se volviera accesible al público, dispuse en la exposición el camino de su obra del final al comienzo: solamente después de hacer todo el trayecto se descubrían los trabajos de pintura y de escultura. Se tenía así una posibilidad de dejar de reducir la mirada sobre esta parte inicial de la obra a la percepción de sus formas por ellas mismas, para convocar y activar la otra capacidad del ojo, de manera tal que se pudiera “ver” más allá de lo visible aquello a lo que Lygia Clark pretendía dar cuerpo mediante sus estrategias formales. A decir verdad, en sus trabajos de pintura y escultura la artista brasileña había orientado a favor de la singularidad de su investigación las respectivas herencias del Constructivismo ruso y la Abstracción Geométrica de Mondrian, que habían marcado al

⁴⁶ Las distintas fases de las propuestas experimentales de Lygia Clark con sus respectivos nombres asignados por la propia artista son las siguientes: *Nostalgia del Cuerpo* (1966), *La casa es el cuerpo* (1967-1969), *El cuerpo es la casa* (1968-1970), *Cuerpo colectivo*, al que ella denominó en un segundo momento *Fantasmática del cuerpo* (1972-1975) y *Estructuración del Self* (1976-1988).

⁴⁷ En lo que se refiere a las prácticas propuestas por Lygia Clark que implicaban el cuerpo se realizaron dos documentales: *O Mundo de Lygia Clark*, de Eduardo Clark, el hijo de la artista, que reúne las cuatro fases iniciales de sus experimentaciones corporales (Río de Janeiro, 1973), y *A Memória do Corpo*, de Mario Carneiro, sobre la *Estructuración del Self* (Río Arte, Río de Janeiro, 1982).

Concretismo⁴⁸ y al Neoconcretismo,⁴⁹ importantes movimientos artísticos del Brasil de los años cincuenta, en los cuales Lygia Clark había participado como uno de sus más vigorosos exponentes. Desde el punto de vista de sus estudios ulteriores, se podía así descubrir que las propuestas corporales de la artista constituyen efectivamente el despliegue de sus investigaciones en pintura y escultura. Si bien es incuestionable que ella explotaba al comienzo de su obra la doble capacidad de lo sensible y su paradoja, a partir de su viraje de 1963 la investigación de esta misma doble capacidad dejaría de limitarse al ojo para explotar los demás sentidos, mediante la creación de objetos que convocarían a los mismos.

Y por último, las películas de las entrevistas en la pinacoteca las dispusimos en tres momentos de la exposición: en la entrada, en el medio y al final. El público era recibido por estas voces, en un film en *loop* con fragmentos escogidos,⁵⁰ y concluía el trayecto de la exposición en una sala donde dos copias de cada película se encontraban disponibles y podían ser vistas por doce personas al mismo tiempo. Yo pretendía que las películas pudieran impregnar de memoria viva al conjunto de objetos y documentos expuestos, con el fin de restituirles el sentido, es decir, la experiencia estética, indisociablemente clínica y política, vivida por quienes participaron de estas acciones y en el contexto donde las mismas tuvieron lugar. Mi suposición era que solamente de esta manera podría irse más allá de la condición de *archivo muerto* de estos documentos y objetos tal como venía presentándose, para hacer de ellos elementos de una memoria viva, productora de diferencias en el presente. En la exposición de la pinacoteca, la sala de las películas estaba siempre llena, y algunas personas incluso regresaban todos los días durante una o más semanas. Prever cuáles serán los efectos de este encuentro es imposible: lo que importó fue el gesto de impulsarlo.

⁴⁸ Los años cincuenta estuvieron marcados en Brasil por un ideario desarrollista que, bajo la presidencia de Juscelino Kubitschek, sueña con su integración a la modernidad. Es el momento de la construcción de la nueva capital, Brasilia, el emblema mayor de este sueño. En tal ambiente –no solamente en Brasil sino también en otros países de Latinoamérica que vivieron un proceso similar– se reactualizan las tendencias constructivistas, por la resonancia del nuevo paisaje local con el contexto en que éstas habían sido creadas en Europa. En este nuevo horizonte surgirá el movimiento Concretista y su disidencia Neoconcretista. A tales movimientos les precede la creación del Museo de Arte Moderno de São Paulo (1948) y el de Río de Janeiro (1949), la Bienal de São Paulo (1951) y el movimiento Ruptura (1952). La *Exposición Nacional de Arte Concreto* se realiza en 1956.

⁴⁹ El Neoconcretismo fue una facción disidente del Concretismo que surgió en 1959 con un manifiesto publicado en el *Jornal do Brasil*, escrito por el poeta y crítico de arte Ferreira Gullar, teórico del movimiento. El grupo estaba formado por artistas de Río de Janeiro: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Franz Weissman, Hércules Barsotti, Lygia Pape y Willys de Castro. Por considerar que el arte de sus pares de São Paulo era excesivamente formalista y racional, éstos introducen una veta experimental en sus propuestas, valorando el significado existencial y afectivo de la obra de arte, así como también la expresión y la singularidad. La principal referencia filosófica fue la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, Ernest Cassirer y Susan Langer. La primera *Exposición Neoconcreta* se realiza en marzo de 1959 en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. A ésta le sucede la *Exposición Neoconcreta*, en 1961, en el Museo de Arte de São Paulo. El grupo se disuelve ese mismo año. Los concretistas y neoconcretistas se reunieron nuevamente en 1967, por iniciativa de Oiticica, en la muestra titulada *Nova Objetividade Brasileira*.

⁵⁰ El *loop* era de un DVD con fragmentos de todas las entrevistas incorporadas a la exposición. Tales fragmentos constituyen los dos minutos iniciales de cada película, donde se ve al entrevistado en cuatro imágenes simultáneas en la pantalla, siendo cada una de las mismas una secuencia de discurso, montada sobre la base en una selección de entre 10 y 20 de las partes más significativas de su testimonio.

Archivo vivo o muerto

La búsqueda de estrategias destinadas a transmitir este tipo de trabajo que alteró el régimen de la obra de arte vigente hasta ese entonces constituye un desafío que nos lanzan no sólo las propuestas de Lygia Clark: en ello la acompañan todas las prácticas artísticas donde la obra no se reduce al objeto sino que implica la incorporación de sus receptores y aquello que promueve en su sensibilidad. Y más allá de este tipo específico de obra, tenemos también toda la variedad de propuestas efímeras que encontramos en el arte contemporáneo, especialmente las intervenciones en la vida pública. La necesidad de afrontar este desafío estuvo en el origen del proyecto que aquí he descrito, lo cual se inscribe así en el ámbito de las exposiciones de este tipo de práctica artística que se han realizado en el mundo durante los últimos años. En su mayoría, éstas presentan materiales de archivo como su principal foco, ya que están movidas por la convicción de que es imposible reproducir a posteriori las acciones que tales materiales documentan. La idea con la cual el presente proyecto participa en este debate es que, si bien es efectivamente imposible reproducir tales experiencias a posteriori, en compensación, la búsqueda de maneras de comunicarlas se impone como una tarea ineludible, si lo que queremos es acercar el pensamiento que las nutre y mantener vivo su poder de afectar el presente y de ser por éste afectado. Responder a esta exigencia requiere ir más allá de la mera reunión de la documentación registrada en la época, organizarla y hacerla pública. Aislados de la experiencia vivida en estas prácticas, los objetos, las películas y las fotos de las acciones que éstas involucraban se convierten en esqueletos vacíos de vitalidad de una obra perdida para siempre, en la polvareda de un *archivo muerto*: reliquias de un pasado destinadas a la reverencia y catalogadas en las categorías de la historia del arte. La actitud que ha de asumirse de cara a tales producciones artísticas debe ir en el sentido opuesto: la existencia de las mismas tendría el poder de ir precisamente a contrapelo de la voluntad totalizadora que mueve “esta” historia, generada por el espíritu colonial académico europeo y estadounidense, signados respectivamente por el inconsciente colonial e imperial. Tales propuestas hacen que entren potencialmente en crisis sus categorías y nos obligan a redelinear los contornos de otra(s) historia(s): un proceso múltiple e infinito de creación y diferenciación que no puede ni jamás podrá ser definido de una vez por todas en nombre de una geopolítica centralizadora, so pena de perder nada más y nada menos que el propio arte. Eso nos lleva a pensar que quizá sea interesante que los museos mantengan su función de construir archivos de las producciones artísticas, con la condición de que esto implique otro concepto de memoria y del sentido de su construcción, como así también de su conexión con el presente. El desarrollo de un trabajo en esta dirección con la obra de Lygia Clark puede apuntar un interesante camino de respuesta a los problemas que se plantean en el terreno del arte hoy en día, cada vez más codiciado (y minado) por el chuleo de los bancos, las empresas y los gobiernos de las ciudades, movidos por los intereses imperiales del capitalismo globalizado. Como una visionaria, esta artista se ubica entre los que crearon sutiles respuestas a este destino funesto de la práctica artística actual. Respuestas que con distintas estrategias eluden la lógica de la neutralización del poder disruptivo de la obra y su instrumentalización con otros fines. Obviamente, esto no quiere decir que se deba hacer “como” Lygia Clark. Los dispositivos de esta artista pertenecen a su poética pensante y a su tiempo. En compensación, si Lygia Clark aún nos llama es porque sigue teniendo actualidad la cuestión que el le-

gado de su poder crítico nos lleva a plantear, la cual excede enteramente los límites de su obra: ¿cómo reactivar en los días actuales la potencia política inherente a la acción artística, su poder de instaurar *posibles*?

Museos sí o no: un falso problema

No es quizás la mejor manera de plantear el problema interrogarse si los museos todavía permiten este o cualquier otro gesto de deflagración crítica. No existen regiones de la realidad que sean buenas o malas de por sí, en una supuesta esencia identitaria o moral que las definiría de una vez por todas. Es necesario desplazar los datos del problema. El foco de la cuestión, en lugar de ello, debe ser ético: hay que rastrear las fuerzas que invisten cada museo y en cada momento de su existencia desde las más poéticas hasta aquellas de su neutralización instrumental más indigna. Entre estos polos, el activo y el reactivo, se afirma una multiplicidad cambiante de fuerzas, en grados de potencia variados y variables, en un constante reordenamiento de los diagramas de poder. Tales haces de fuerzas están presentes en cada una de las figuras que componen la cartografía de este territorio en la actualidad.

No existen fórmulas listas para realizar semejante evaluación; la misma depende de la activación de las potencias vibrátiles del cuerpo de quien evalúa, ya sea éste artista, curador o crítico. Sin embargo, antes de evaluar el lugar, la vibración de su cuerpo debe servirle para volverse vulnerable a los nuevos problemas que pulsán en la sensibilidad colectiva. Sucede que los problemas en estado virtual constituyen el punto de partida del gesto poético que los trae hacia lo visible y lo decible y abren así impensables pulmones de respiración vital. En el caso del curador, por ejemplo, su vulnerabilidad le permite husmear las propuestas artísticas que tendrían el poder de actualizar dichos problemas. El siguiente paso consiste en crear las condiciones adecuadas para la transmisibilidad de cada una de estas propuestas, así como también la articulación entre éstas, para dar cuerpo al problema que él pretende transmitir. Entonces se plantea la cuestión del lugar. Cuando es ése el modo en que el curador ejerce su tarea, colabora con el trabajo de producción de sentido que caracteriza al pensamiento artístico: éste se hace cargo de la responsabilidad ética de su función, consciente del valor no solamente estético sino también e indisolublemente político y clínico de la experiencia artística y de su propia interferencia en este ámbito.

Pero los curadores de esta índole son raros, y esto tiene sus razones históricas. No nos olvidemos de que la figura del curador, tal como la conocemos hoy en día, es muy reciente: se impuso con el neoliberalismo para gestionar las tensas relaciones entre la producción artística, el mercado y el museo, los tres vértices del triángulo que se creó en este régimen. Pero cabe a cada curador decidir de qué manera se hará cargo de esta difícil posición: ser la versión caricaturesca del *yuppy* en el territorio del arte –un personaje que hace su aportación para que los Museos y los Centros de Arte Contemporáneo reciban hoy la investidura del capitalismo cultural como privilegiados equipamientos de su poder– es tan sólo una de las formas. Ésta implica una supervaloración de los vértices del mercado y el museo, en detrimento del vértice del arte, a cambio de satisfacer su deseo de “inclusión”, aunque intermitente, en los banquetes del capital, donde se empalaga con los restos de las exquisiteces de *griffe*, vestido con sus trajes Armani. Triste figura de un *artist hunter* en busca de carne fresca, contratado por los chulos de la creación, a los cuales se somete por identificación narcisista, deslumbrado por su inesperado prestigio.

Cuando el vértice del arte interesa efectivamente en este tipo de negociación, el hecho de que una propuesta se concrete o no en espacios museológicos dependerá de su singularidad y de la calidad del problema intensivo que se encuentra en su origen; y si bien en ciertos casos el museo sería “el” lugar adecuado a tales acciones o al menos uno de los lugares posibles, la elección de la institución ha de pasar por una cartografía de las fuerzas en juego antes de dar lugar a cualquier iniciativa. Lo mismo vale para la decisión de aceptar o no la invitación de un museo para realizar una exposición.

Por supuesto, en este rastreo de las fuerzas resulta indispensable que se evalúe también el tercer vértice del triángulo: los patrocinadores, en caso de que el museo no se haga cargo de los costos de la exposición (cosa que sucede a menudo en Brasil, donde el dinero público destinado a la cultura se les deduce de los impuestos a los grandes bancos y empresas, con lo cual la decisión de los proyectos que se verán beneficiados con su patrocinio queda en manos de dichos agentes o, más precisamente, de sus departamentos de *marketing*; esto significa que el proyecto cultural del país se encuentra enteramente al mando de la iniciativa privada). Así es como la fuerza propiamente poética puede participar en el destino de la sociedad actual, contribuyendo a que su vitalidad se afirme, inmune al llamado seductor del mercado que le propone orientarse exclusivamente de acuerdo con sus intereses.

La fuerza poética es una de las voces en la paradójica polifonía a través de la cual se delinean los heterodoxos e imprevisibles devenires de la vida pública. Éstos no cesan de inventarse para liberar la vida de sus *impasses*, alrededor de los cuales se forman focos infecciosos donde el presente se vuelve intolerable. El artista tiene una escucha fina para los sonidos inarticulados que nos llegan desde lo indecible, en los puntos donde se deshilacha la cartografía dominante. Y es tal vez por habernos permitido oírlos con una rara agudeza por lo que Lygia no cesa de llamarnos.

ON TRANSLATION: I GIARDINI ANTONI MUNTADAS

Como ha comentado Suely, Lygia Clark y Hélio Oiticica han contribuido a unas prácticas desconocidas en el arte contemporáneo durante un período que están siendo recuperadas, pero que también creo que plantean, dentro de la perspectiva del museo, qué es lo que sucede cuando el artista desaparece. Cuando no deja especificaciones, notas, diagramas, etc., para poder “reconstruir” su trabajo.

Yo creo que a partir de la desaparición de artistas como Beuys, Broodthaers, los casos de Lygia Clark y Hélio Oiticica, pero también los de James Lee Byars, Félix González-Torres, etc., se plantea la cuestión de la interpretación de la obra, que puede ser más literal o documental o, como acabamos de ver con Suely, un intento de reposicionarla con el máximo cuidado. Sin embargo, aun así yo creo que se les plantea un problema a los museos en el momento en que el autor ha desaparecido y no ha dejado bien claro cuáles son sus intenciones con la obra que resta, sobre todo cuando ésta no se compone necesariamente de objetos, sino de artefactos, por utilizar una denominación antropológica. El artefacto como posibilidad de ser activado y por sus características de propuesta y relación con la audiencia se diferencia del objeto en el sentido tradicional.

Me gustaría proponer este tema en la mesa redonda porque pienso que es un problema, y mi presentación establecerá la relación con la idea del museo, su actividad curatorial y sus responsabilidades.

Me toca hablar en primera persona, cosa no muy cómoda. Siempre es mejor hablar en tercera persona. Hablar en primera persona quiere decir que tengo que afrontar, a través de mi práctica, lo que digo. En cierta manera, los artistas cuando hablamos en público lo que creo que tenemos que hacer es hablar en relación con lo que hacemos. Desde esta perspectiva, Nuria, en su introducción, había señalado que hablaría de la serie *On Translation*, en la que he estado trabajando desde el año 1995 y que plantea problemas de interpretación. Yo creo que la palabra *translation* y la traducción –sobre la traducción– es una metáfora para hablar de las problemáticas de interpretación que tenemos en el mundo en el que vivimos. Creo que vivimos en un mundo traducido, y que a través de estos proyectos trato de plantear o reconstruir maneras de plantear y entender ciertos fenómenos que me interesan particularmente. He decidido hablar sólo de un trabajo, de *On Translation: I Giardini*. Creo que es el proyecto (por el hecho de que se sale del museo, pero ocupa un espacio institucional: el pabellón español de la última Bienal de Venecia) que mejor plantea un antagonismo en el que están el museo y el pabellón en una exposición de tipo internacional, como ésta, desarrollando la idea de temporalidad versus permanencia, la idea de contexto, puesto que creo que el contexto de Venecia, rodeado de una estructura, de un sistema y de una presencia histórica de más de 100 años de bienal, condiciona cualquier tipo de proyecto.

Me interesó, y vuelvo a la idea de artefacto, que tuviese una relación exclusiva con el contexto donde se presentaba. Por eso, yo diría que es un trabajo que no creo que nunca pueda ser presentado en un museo como tal, ya que estaría fuera del contexto para el que fue concebido: los *giardini*, la relación con otros pabellones y la relación con toda la estructura cultural que plantea la Bienal. El proyecto se plantea a partir del territorio de I Giardini, un territorio que se creó con la ocupación napoleónica y significó la pérdida de un espacio público, I Giardini di Castello desaparece como espacio público. La Bienal ocupa ese espacio y crea una infraestructura que se repite cada dos años. Esta infraestructura cultural, que alterna la bienal de arte con la de arquitectura, produce y forma parte de unos acontecimientos que podríamos calificar de industria cultural. Lo que me pareció más importante de I Giardini, fue esta pérdida del espacio público, pues la gente no usa ya los Giardini di Castello desde hace más de 100 años, al estar ocupados en exclusiva por la estructura bienalista.

I Giardini plantea un espacio que, viendo esta foto, parece melancólico, pero son unos jardines que forman parte del área más proletaria de Venecia: el Castello, y que han sido “olvidados” desde la creación de la bienal. A partir de 1895, tras una reunión del alcalde de Venecia con los artistas locales en el *Florian*, se crea la Bienal. No voy a hablar de su historia, sólo mencionar algunos puntos. Ven pues que en las vigiliadas de las exposiciones universales es posible crear una exposición para reavivar el arte en Venecia de manera internacional, pero también el mercado, ya que en la Bienal de Venecia se vendía la obra (hasta que en 1968 este despacho de compra-venta desapareció).

A lo largo de más de 100 años de Bienal me parecen interesantes los cambios topográficos en I Giardini, que han ido evolucionando a través de la aparición de los pabellones en diferentes momentos (Bélgica fue el primer país en erigir el suyo en 1907, debido a que su pasado colonial le otorgaba un poder cultural, representado con esta temprana presencia), y en el eje vertical-horizontal que lleva al Pabellón de Italia, el que inauguró la Bienal.

Estos mapas y topografías crean también unas relaciones de poder, de geografía urbanística, de lo que podría ser una micro-ciudad. Los *giardini* se constituyen a partir de un urbanismo a pequeña escala, donde los momentos de convivencia y de relaciones con el espacio crean unas situaciones que van más allá de la cultura, y significan relaciones con la política y la economía. Vemos cómo la estructura de los pabellones de Estados Unidos, Inglaterra y Francia en los años 1940-1942 les convierte en pabellones del ejército y de la marina. La relación con la política es clara, y ha sido siempre una política cultural que con los tiempos quizás ha ocultado una verdadera política. Hay un referente interesante de estas topografías, y es que los pabellones en Venecia tienen una constitución arquitectónica, y aquí hablaría de la interpretación arquitectónica, un tema que también podría ser importante en relación con el museo, pues habría que considerar cómo un museo identifica y crea su imagen a través de la arquitectura que encarga o que recibe, y aquí vemos cómo las fachadas de los diferentes pabellones han sufrido lo que podríamos llamar un *lifting* arquitectónico a partir de las diferentes sucesiones políticas o de uso de cada uno de estos pabellones.

El pabellón italiano ha tenido transformaciones en puntuales momentos políticos, con las arquitecturas oficiales y representativas de determinados órdenes arquitectónicos y que, en ciertos momentos, han tratado, como es el caso de este mismo pabellón italiano y la intervención de Carlo Scarpa, de ocultar, con objeto de camuflar un pasado o una historia arquitectónica (para volver más tarde, ya en el periodo berlusconiano al precedente mussoliniano). En cada uno de estos países hay una historia, una historia que define estas historias oficiales o historias de *lifting* cultural, como decía, y que, en cierta manera, tienen que ver con las historias políticas de cada uno de los países y cómo se han ido transformando a partir de ciertos momentos. La relación que ha habido con los regímenes políticos y las estructuras económicas está claro que es también un elemento no sólo de transformación de la fachada, sino también de algunos de los pabellones que han surgido últimamente, como los de Venezuela o Corea. China está en *stand by*. Éste es el mapa, la topografía de la última Bienal, donde estaban situados los diferentes pabellones. Y éstas son las fotografías más recientes de cada uno de ellos, que evidentemente ya estaban preparados para un hecho, por decirlo de alguna manera, festivo o conmemorativo, ya que durante el invierno estos pabellones están totalmente maltratados, estancados en su uso. Lo podríamos comparar con una historia cinematográfica: los pabellones pueden llegar a transformarse como un estudio cinematográfico cuando la película va a comenzar.

En este contexto es donde se inserta el proyecto. Es importante para comenzar a trabajar entender la situación. En este caso ya no es *site-specific*, sino *context-specific*, un contexto muy definido por unas particularidades derivadas de la misma constitución del territorio. Hablaba antes de los últimos pabellones de Corea y Venezuela. Fue interesante que Israel, al año siguiente de su constitución como Estado, ya tuviera el suyo. Es decir, todas son confluencias de vitrina cultural, pero también una situación más compleja. A mí a veces se me escapa, pero esta situación tan compleja tiene que ver con esas paradojas que plantea la cultura. Las relaciones que este territorio puede crear con esta historia de los pabellones y la presencia de los países representados como en las ferias internacionales se asemejan a las diferentes fundaciones recientes de parques temáticos, parques dedicados totalmente a una disciplina o a unos tipos de distracción, lúdicos y que, en ciertos momentos, constituyen una tipología clara de situación contemporánea de consumo.

Abordando ya *On Translation: I Giardini*, Bartomeu Marí me invitó a proponer un proyecto. Lo que nos encontramos al visitar el lugar era un pabellón heredado de la última bienal de arquitectura. Ésta había dejado el lugar bastante destrozado, y nos topamos con una situación de uso bastante deteriorada. Al tener que restaurar el espacio que recibimos antes de realizar un proyecto, nos preguntamos qué es el espacio, cuál es su memoria, el *after-image* creado por una exposición, propuesta o presencia anterior, que a lo mejor se borra o a lo mejor persiste. Yo creo que la arquitectura habla, y que las paredes respiran. En este caso, se decidió empezar de nuevo y crear una estructura que fuese la necesaria para el proyecto. Se planteó un eje central, que era el proyecto *On Translation: I Giardini*, referido, como decía antes, a I Giardini di Castello, y que trata de introducir el espacio externo dentro del pabellón, para lo cual se abre. Se abre y se dedica a la serie *On Translation*.

Fue cuestión del curador, de Bartomeu Marí. Yo delegué en él ese aspecto, porque en eso creo que trato de hacer un *link* con lo que puede ser la interpretación de la obra, su traducción, como decía al inicio. Yo veo que los trabajos de *On Translation* son como *scores*, como partituras. En el mundo musical esta cuestión es muy fácil de entender, en el mundo del arte es más difícil concebir que haya un guión, unas partituras y que existen tanto unos compositores como unos intérpretes. En mi caso, dejo la interpretación de la obra en el momento en que hay un planteamiento de otro proyecto. Me concentro en este trabajo nuevo, y dejo que los que ya existen sean re-interpretados según la manera en que la obra pueda cambiar en función de la mediación de la institución, su presentación y la totalidad de su *display*. Evidentemente hay diálogo. Yo diría que siempre trabajo con personas, nunca trabajo con instituciones por el nombre de éstas.

En esta estructura, los trabajos anteriores de *On Translation* se plantearon alrededor, dando este toque de atención de que no era un espacio de celebración, no era un espacio de contemplación, sino un espacio de discusión sobre unas prácticas alrededor de la interpretación. Discutimos Enric Franch (el diseñador-arquitecto), Bartomeu Marí (como *curator* responsable) y yo mismo sobre la presentación de estas obras, dentro de esa interpretación del *score*, de la obra en sí. Eran trabajos realizados en diferentes lugares, diferentes medios, y que se articulaban alrededor de la zona central de *I Giardini*. La situación del *On Translation: I Giardini*, que es el trabajo que quiero enfatizar, se destacaba con estos ejes vertical-horizontal, y buscaba crear un espacio totalmente híbrido, que no reflejase nada de lo que podría ser un espacio diferenciado o con una identidad nacional, un espacio que fuese una estructura genérica de *stand by*, de paso, de tránsito, lo que, a partir del libro de Marc Augé, podríamos llamar no-espacios, espacios como las salas de espera, centros e información, las estaciones, los aeropuertos, los lugares donde se pasa mucho tiempo en situaciones de desplazamiento o en cola. Por ello retomamos un mobiliario genérico y estándar, que muchas veces está al servicio de otras funciones. En este caso, me interesó rediseñar y redefinir ese espacio en relación con la situación que se producía en *I Giardini*. Tenía unos elementos, por decirlo de alguna manera, neutros. Yo creo que el trabajo habla más de ambiente que de la instalación. Digo ambiente en el sentido de que eran espacios propuestos para ser usados, para tener un cierto uso, y los elementos, como por ejemplo el kiosco, estaban basados en la investigación de las topografías y de las fachadas que mencionaba antes. Los teléfonos se referían a las visiones críticas de la historia de la bienal, y había un listado en la parte posterior del kiosco que reflejaba los países

ausentes en esta visible--invisible situación de participación en la Biennale, de lo que son los diferentes pabellones y sus representaciones nacionales.

En la manera en que esta invisibilidad tomaba cuerpo, también reflejaba que había una dispersión no sólo en I Giardini, sino en toda Venecia, la Venecia ciudad-museo. Este trabajo no sólo debía tener en cuenta I Giardini, sino también Venecia como espacio-contexto definido. Este kiosco, aparte de la experiencia y de la información que proponía, tenía la voluntad de ser espacio de uso y de activar este artefacto que podía ofrecer una reflexión con relación al momento en que sales del pabellón y estás confrontando la situación misma de la ciudad en relación con la bienal.

En este caso, pienso que los diferentes usos se confrontaban con imágenes fotográficas de gente haciendo cola en diferentes lugares públicos y diferentes contextos, y con plasmas con las imágenes de las fachadas transformadas y con una serie de cifras, cantidades y *headlines* que iban rodando como si fuesen los créditos de una película, haciendo referencia a que vivimos en una sociedad donde los titulares de prensa y las estadísticas no sólo definen las políticas culturales, sino que incluso nos llevan a un cierto desplazamiento en todos los territorios y situaciones en que vivimos.

Y llego hasta aquí, pues como decía antes hablar en primera persona es más complejo, te exige ser modesto. He intentado dar una pauta, diseccionar el proyecto y, de alguna forma, creo que si puedo contribuir al debate, como proponía al comienzo, me gustaría hacerlo en relación con esta interpretación de las obras que en cierta manera, cuando han sido activadas una vez pasan a ser interpretadas luego por las diferentes prácticas curatoriales y que están definidas por la voluntad misma de la presentación del trabajo, es decir el hacer visible el trabajo del artista y la responsabilidad y el porqué de quien lo interpreta.

Muchas gracias.

TERRITORIOS
JEAN-FRANÇOIS CHÉVRIER

Ahora que el artista ha perdido verdaderamente su papel pionero en la sociedad, es cada vez más respetado por el organismo social en descomposición. Mientras el artista es, cada vez más, digerido por esta sociedad en vías de dislocación, le queda sólo, en la medida de sus posibilidades, intentar inocular una nueva manera de vivir. En el preciso momento en que el artista digiere el objeto, es digerido por la sociedad que ya le encuentra un título y una ocupación burocrática: será así el ingeniero de los pasatiempos del futuro, actividad que en nada afecta el equilibrio de las estructuras sociales.

Lygia Clark

Este comentario, al que antes se refirió Suely Rolnik, figura en el número 5-6 (segundo trimestre de 1971) de la revista *Robho*. Aparece al final de un texto titulado “El cuerpo es la casa: sexualidad, invasión del ‘territorio’ individual. Lygia Clark: El hombre estructura viva de una arquitectura biológica y celular”. Es difícil adherirse al comentario que cierra el texto: “La única manera, para el artista, de escapar a la recuperación es intentar lanzar la creatividad general, sin ningún límite psicológico o social. Su creatividad se



fig. 1, 2, 3 Revista *Robho*, n. 5-6 (1971): “La misère à Tucumán”. Documentación realizada por uno de los grupos de artistas comprometidos en la campaña Tucumán arde.

LES FILS DE MARX ET MONDRIAN

Non du moins l'histoire d'un homme... La peinture d'aujourd'hui... Les fils de Marx et Mondrian...



Le milieu à l'époque... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...

Cette époque... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...

Le filage... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...

Le filage... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...

DEUXIEME DOCUMENT : le point de vue de la C.G.T. de Buenos-Aires

«Notre... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

TUCUMAN BRULE une œuvre d'avant-garde à la C.G.T. de Rosario

«L'œuvre... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«L'œuvre... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«L'œuvre... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

LES PIRELLI

«Les Pirelli... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Les Pirelli... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Les Pirelli... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»



Une séance du groupe de Rosario.

TROIS ACTES

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).



Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).



Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).



Adhésions pour le parti à Rosario (en haut) et Tucuman (en bas).

«Trois actes... Les fils de Marx et Mondrian... Une famille d'artistes...»

expresará en lo vivido”. Por el contrario, el diagnóstico anterior sigue siendo válido. En el mismo número de *Robho* se publicaba un texto de Jean Baudrillard escrito para una conferencia en Aspen (Colorado) en junio de 1970, y dedicado al *design* y al medio ambiente. El texto concluye así: “Aspen es la Disneylandia del *design* y del medio ambiente: se trata del apocalipsis y de la terapéutica universal en un ambiente ideal y encantado. Pero el problema supera de lejos Aspen: es toda la teoría misma del *design* y del medio ambiente la que constituye una utopía generalizada; utopía creada y convertida en secreto por una orden capitalista, que se dicta para una segunda naturaleza”. El fenómeno del imperialismo del *design* anotado por Baudrillard acaba con las esperanzas puestas por Lygia Clark en una creatividad generalizada. Lo cual no es óbice para que la relación establecida por Lygia Clark entre territorio, intimidad y actividad de grupo siga siendo aún una alternativa pertinente a una práctica normativa y manipuladora del *design* aplicado al arte y al medio ambiente.

Lygia Clark tenía una óptica terapéutica y veía la sociedad como un organismo. Esas nociones son problemáticas. Pero la dificultad que tenemos para actualizar su definición de la actividad artística –más allá de un punto de vista estrictamente histórico– depende sobre todo de las premisas de esta definición. Distinguiría dos:

1. La asimilación sistemática del capitalismo con una norma liberal burguesa. En 2006, el modelo liberal burgués que ha sostenido el arte moderno parece un sueño lejano. No se puede olvidar que el arte moderno, en primer lugar y particularmente en Francia, ha sido posible desde mediados del siglo XIX gracias a la confianza que una burguesía liberal –en los dos sentidos del término– opuesta a la cultura oficial estatal, otorgaba a una creatividad heterodoxa, incluso provocadora. La nueva oligarquía global, que favorece las provocaciones del arte neo-pop, no participa de esta tradición liberal. “El arte contemporáneo” es ya un sistema en red que se ha extendido como una gran burbuja fuera de todo conflicto productivo entre tradición y modernidad. Las vanguardias han partido a veces de cero para romper con una tradición que inventaban para la ocasión. El principio operacional del arte contemporáneo es la producción de “ventajas distintivas”, y los parámetros de la “atracción territorial” han reemplazado en el lenguaje actual los criterios de la concurrencia propiamente internacional.

2. La actividad artística, llevada a cabo en el tiempo real de la eficacia, opuesta a la obra de arte denunciada como cosificación, fetichismo, etc. Esta idea ingenua de que la actividad artística pueda ser liberada del objeto como finalidad necesaria, tiende a reducir la experiencia artística, en particular la de la persona que mira, a una consumición inmediata. Niega la posibilidad de que una obra pueda ser objeto duradero de experiencias sucesivas y heterogéneas. Algunos artistas han tomado conciencia de esas dificultades a finales de los años 70. Dan Graham, por ejemplo, pone en valor el modelo monumental teorizado por el arquitecto Aldo Rossi, aun cuando anteriormente había preconizado, en una lógica conceptual derivada del pop, el “desechable” (*disposable*). Añado que esta sobreestimación de la actividad frente a la obra venía a menudo acompañada, en la teoría y las experimentaciones de los años 60, por una concepción fusionista de la creatividad. La dimensión individual de la creatividad era aceptada en la medida en que participaba de la interactividad de un grupo experimental.

De todas formas, el número de *Robho* es una mina para la reflexión sobre los territorios del arte desde los años 60. Algunas de sus páginas versan sobre las actividades del movimiento de arte político argentino, Tucumán arde, que toma su nombre de la provincia de Tucumán, calificada de “terreno social en crisis latente” para simbolizar

la situación económica y política de Argentina.⁵¹

Alrededor de 1970, muy cerca de mayo de 1968, y en el contexto del movimiento norteamericano estimulado por las protestas contra la guerra de Vietnam, la noción de territorio permitía articular cuestiones geopolíticas y sociales sobre la herencia de las experiencias formales llevadas a cabo por las vanguardias históricas. De ahí el título del dossier en *Robho*: “Los hijos de Marx y de Mondrian”. En el contexto neo-pop del arte contemporáneo, esta asociación parece imposible, salvo que se recicle en el repertorio del *kitsch* nostálgico.

El número de *Robho* nos recuerda también la importancia de la renovación, en las vanguardias politizadas de finales de los años 60, del teatro de *agit-prop* y del teatro de calle. El modelo teatral que solicita la participación del espectador era, por otra parte, omnipresente. Se articulaba alrededor de la idea de experiencia multisensorial, dando acceso a un cuerpo integral más allá de los cortes funcionales y de las discriminaciones sociales y culturales. La noción de territorio es, en efecto, indisociable de la experiencia del cuerpo. Aplicada a la acción artística, supone la encarnación teatral. El territorio está habitado (lugar), atravesado (espacio). Participa al mismo tiempo de una integración o desintegración psico-fisiológica y de permanencias rituales mezcladas con automatismos de lo cotidiano. Esta dimensión de permanencia es ejemplar en la experiencia llevada a cabo por Fernand Deligny a partir de 1967 en las Cévennes con niños autistas. Deligny hablaba de “costumbres”. El niño autista está ahí, en un territorio dado, que recorre y anima. Realiza ahí sus trayectos acostumbrados. Deligny habla de “líneas del error”: errar en el sentido de “errancia”, injertado sobre la idea de área de vida y de área de juego. Los trayectos han sido cartografiados por los adultos encargados de los niños.

Las experiencias llevadas a cabo por Deligny corresponden a la imaginaria arácnida de “estructuras vivas” de Lygia Clark.

Se trata efectivamente de una estructura viva, anterior a la organización de una comunidad social fundada sobre la comunicación verbal.

El modelo en Deligny es etológico. Toda concepción del territorio que no distinga sistemáticamente simbólico y biológico puede partir de ese modelo. Se sabe cuánto trabaja el vitalismo las metáforas del organismo. El mérito de la etología, tal y como ha sido practicada por Jakob von Uexküll, es introducir una dinámica de la imagen en la descripción del comportamiento animal y de su medio de vida o medio ambiente (*Umwelt*). Uexküll fundó en Hamburgo en los años 20 un *Institut für Umweltforschung* (Instituto para el estudio del medio ambiente).

“¿Qué animales –se pregunta– poseen un territorio y cuáles no lo poseen? Una mosca que pasa una y otra vez por una cierta porción de espacio alrededor de una lámpara no posee por ese motivo un territorio. Sin embargo, una araña que construye su tela y trabaja en ella, posee un habitáculo que es al mismo tiempo un territorio. Se puede decir lo mismo del topo. También se construye un habitáculo y un territorio, un sistema regular de pasillos y de madrigueras que se extiende bajo tierra como una telaraña”.⁵²

51 Nota de 2008: Los archivos de este movimiento han sido (mal) expuestos en la última Documenta y se muestran hoy en Rennes, pero en el contexto de la actualización del movimiento histórico por un nuevo colectivo de activistas feministas.

52 Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain (Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen)*, 1934, trad. Philippe Muller, París, Denoël, 1984. en cal. Agora, 2004, p. 68. Esos comentarios se insertan en un capítulo titulado “Heim und Heimat”. La traducción francesa (“Demeure et territoire”) no puede rendir cuentas del parentesco etimológico de las dos nociones.



fig. 4 Hélio Oiticica, *Glass bólide 5* "Homenagem a Mondrian", 1965 y *Mosquito de Maguiera bailando con el Parangolé P10 Capa 6*, 1965. ("Yo soy la mascota del Parangolé, Mosquito de la Samba").

fig. 5 *Campement du Serret*, 1973-1974. Fotografía de Thierry Boccon-Gibod, publicada en *Nous et l'Innocent*, París, Maspero, 1975; reproducido en Fernand Deligny, *Œuvres*, París, L'Arachnéen, 2007.



fig. 6 Texto de Fernand Deligny publicado en *Nous et l'Innocent*, París, Maspero, 1975; reproducido en Fernand Deligny, *Œuvres*, París, L'Arachnéen, 2007.

⑥

au flanc d'une vague de chênes-vert,
 un territoire
 il ne faut pas avoir peur de la recommencer
 l'histoire
 sans se lasser
 il était une fois des hommes, et des arbres, et de
 l'eau, et des pierres
 et il ne s'agit pas de l'histoire de chaque UN là
 mais de celle d'un certain NOUS
 une espèce de nous
 un nous d'espèce qui n'en finit pas de dérafer
 dans les virages
 du S
 de soi-même
 et les vagues érodées de la chaîne hercynienne
 se prêtent volontiers à la présence là
 de radeaux très précaires à la recherche
 du commun d'avant l'un et l'autre
 se nourrir alors s'écrivant ce nourrir.

Uexküll compara la manera de ser de los animales en su medio y esos mundos animales con el del ser humano. Pero ¿se pueden comparar los territorios habitados y los territorios imaginarios?

Cuando comentaba que el topo en cautividad “dispone los pasillos de tal manera que se parecen a una telaraña” Uexküll no quería decir que el topo imite a la araña.⁵³ Compara formas dictadas por lo que llama “planos naturales”.⁵⁴ Esta noción sustituye para él a la de instinto: “(...) se reconoce en el tejido de la telaraña o en la nidificación de un pájaro la manifestación de planos naturales, ya que en los dos casos no se trata de la realización de un objetivo individual.”⁵⁵ Pero el parecido con la telaraña sugiere que el topo construye su madriguera soñando con el habitáculo aéreo de la araña. El topo cautivo, dotado de capacidad imaginativa, se ha convertido en un ser de ficción como en Kafka. Este tipo de deslizamiento metafórico constituye toda la riqueza del imaginario y de las imágenes activas en juego en la etología. Doy un segundo ejemplo. En los humanos, los movimientos migratorios están orientados; las poblaciones del Sur y del Este buscan alcanzar las zonas prósperas del Norte y del Oeste. Al contrario, el primitivismo occidental se orientó sistemáticamente hacia el Oriente y los países del hemisferio sur (África en particular), considerados como reservas, hogares, o refugios, del pensamiento mágico. Nada más complejo ni más ambiguo que el entrelazado de esos flujos. La geografía humana y política se encuentra aquí con la etología y sus especulaciones. Uexküll no dudaba en calificar de “mágico” el recurso a los “caminos innatos” que siguen los pájaros migratorios o, a una escala menor, la hembra del gorgojo sobre la hoja del abedul que corta para hacer su nido.

La analogía de las dos trayectorias, más allá de la diferencia de escala, se visualiza en la proximidad de los dos esquemas ilustrativos: el parecido de la hoja del abedul con la punta hacia abajo y el de la silueta del continente africano configura un comportamiento común a unas especies animales que trazan su camino en un territorio con la seguridad de un saber innato.

El imaginario vitalista presenta las definiciones o transformaciones metafóricas del territorio vivido e incorporado. La araña es un prototipo de este imaginario en la medida en que teje su tela siguiendo una imagen que asocia indisolublemente cuerpo, casa y territorio. Recuerdo que la relación entre arte y etología es explícita en Joseph Beuys. Beuys conoció bien a Konrad Lorenz, considerado como el fundador de la etología; se encontraron gracias al biólogo y zoólogo Heinz Sielmann, realizador de películas documentales sobre la vida de los animales. Porque incluye especialmente las interpretaciones metafóricas de los parientes animales de la especie humana, y porque permite pensar en los fenómenos de intimidad territorial, el imaginario etológico puede inspirar una alternativa a la ordenación del territorio tecnocrática y a la gestión de los territorios.

Es evidente que no nos deberíamos contentar con invocar el territorio, como se hace normalmente en el lenguaje del arte contemporáneo. Los artistas son muy a menudo invitados a adornar, a llenar de flores los discursos y las operaciones dirigidas a la búsqueda del mayor provecho económico o de la “competitividad”. Es necesario redefinir la noción de territorio(s) tal y como se desarrolla en las ciencias de la vida y en las ciencias humanas. Beuys es sin duda el artista que ha ido más lejos en un movimiento

53 *Ibid.*, pp. 68-69. Texto original: “In der Gefangenschaft legt er seine Gänge in der Weise an, dass sie einen Spinnennetz gleichen” Hambourg, Rowohlt, 1956, p. 75.

54 *Ibid.*, p. 53.

55 *Ibid.*, p. 57.

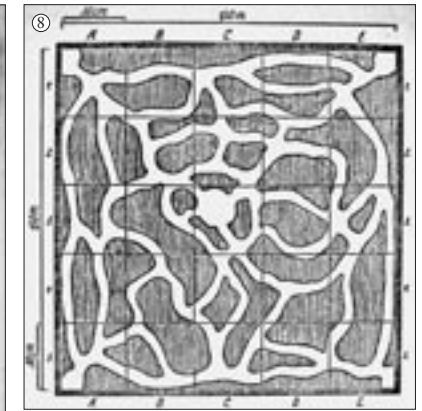
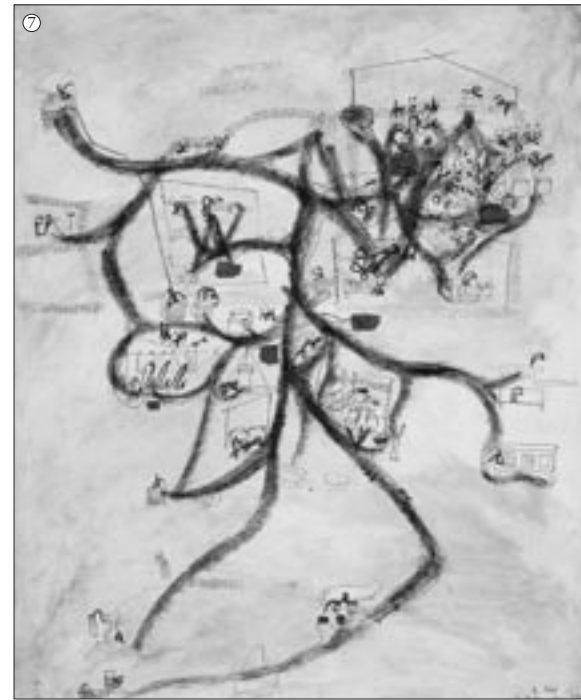


fig. 7 *Campement du Serret*, finales de 1973. Mapa sobre cartón, 63 x 51,5 cm; reproducido en Fernand Deligny, *Œuvres*, París, L'Arachnéen, 2007.

fig. 8 Jakob von Uexküll, “Casa y territorio del topo”, *Mundos animales y mundo humano*, 1965.

fig. 9, 10, 11 Revista *Robho*, n. 5-6 (1971); Lygia Clark: “Estructuras vivas, 1969”. Los participantes están atados por gomas elásticas. Componen juntos estructuras moldeables que se dibujan en el espacio. Cada uno condiciona con sus gestos los gestos de todos.



LE CORPS EST LA MAISON : SEXUALITE : ENVAHISSEMENT

LYGYA CLARK :

L'HOMME
STRUCTURE
VIVANTE D'UNE
ARCHITECTURE
BIOLOGIQUE
ET CELLULAIRE

Dans la phase sexuelle de son travail, que l'on appelle souvent le corps, l'artiste cherche à établir une relation avec le monde et le participant. L'homme contemporain est engagé avec le monde qui l'entoure et il cherche à établir une relation avec le monde qui l'entoure.

Lygia Clark utilise le corps comme un espace ouvert, une structure vivante d'une architecture biologique et cellulaire. Elle cherche à établir une relation avec le monde et le participant.

Elle cherche à établir une relation avec le monde et le participant. Elle cherche à établir une relation avec le monde et le participant.

Elle cherche à établir une relation avec le monde et le participant. Elle cherche à établir une relation avec le monde et le participant.



• LYGYA CLARK. Rencontre ouverte, 1966. Les participants ont été par des flèches. Le participant assis au premier plan est la sculpture dans l'espace. Cette sculpture est un objet de jeu.

• LYGYA CLARK. Architecture biologique, 1965. Deux agents de travail ont été utilisés. Les participants ont été utilisés comme les structures portées d'une architecture cellulaire qui peut changer son modèle d'après le processus biologique. Le jeu de la sculpture, les agents ont été utilisés à l'intérieur et à l'extérieur. Les participants ont été utilisés comme les structures portées d'une architecture cellulaire qui peut changer son modèle d'après le processus biologique.



• JAMES LEE BYARD. Pour un espace ouvert, 1966. White White Space Gallery, New York, 1966. Participants à un jeu de jeu et d'interaction. Pour un espace ouvert, 1966. White White Space Gallery, New York, 1966. Participants à un jeu de jeu et d'interaction.

ENT DU "TERRITOIRE" INDIVIDUEL :

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.

Deux personnes se trouvent dans un espace ouvert, une personne assise sur le sol et une personne debout. Elles sont en train de discuter et de regarder quelque chose sur le sol.



• James Lee Byard et Lygia Clark. Rencontre ouverte, 1966. White White Space Gallery, New York, 1966.



fig. 12, 13 “El camino mágico del pájaro migrador” y “El camino mágico del gorgojo hembra”, en *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, pl. 45 y 46, p. 91.

fig. 14, 15 Marc Pataut, *Le bain de Séléna* y *La maison de Joël*, Cornillon, Grands Stade, Saint-Denis, 1994. Conjunto de 300 imágenes. Exposición en la Documenta X de Kassel en 1997, después en Londres, Barcelona y Montreal. Publicación *Ceux du terrain* editada por Ne Pas Plier, 1997. Adquirido por el Fond National d'Art Contemporain, el Conseil Général de la Seine Saint-Denis y diversas colecciones privadas.



de integración que va de la etología a la ecología política, pasando por la geografía. A estos tres campos hay que añadir la sociología urbana, sin la cual ninguna geografía humana es pensable, sobre todo cuando las grandes migraciones de la población se operan en el sentido de una urbanización siempre en crecimiento, estimulada por la concurrencia mundializada en las metrópolis.

Habría que preguntarse de modo sistemático sobre la validez histórica y prospectiva de la actividad artística de esos cuatro modelos (etología, geografía, sociología urbana y ecología política). Los ordenadores del territorio mismos, es decir los que deben transformar el territorio y no sólo interpretarlo, necesitan representaciones e imágenes. Éstas no pueden reducirse a documentos descriptivos con el añadido de unos vagos efectos pintorescos. La crítica del primado de la visualización así llamada objetiva, que ha definido ampliamente el arte multisensorial de los años 60, debe ser todavía y cada vez más una manera de ampliar la visibilidad de los territorios de la marginación y de la exclusión. Este es el objetivo del grupo Tucumán arde, y también el del artista Hélio Oiticica, cercano a Lygia Clark, cuando decide trabajar en las *favelas*. Había comentado que podía hacer en ese territorio lo que le prohibía el espacio normalizado del urbanismo burgués. Y así, daba una visibilidad a ese territorio.

Esto llevó a la noción de intimidad territorial. Noción central en la elaboración de la exposición *Territorios*, presentada en 2001 en la Escuela de Bellas Artes como fruto de un seminario que continúa hoy en día.⁵⁶ La intimidad territorial, que no hay que confundir con los “territorios de lo íntimo”, designa una experiencia de apropiación que altera, incluso revoluciona, la distinción privado/público sobre la cual se fundan la separación y la distinción de los espacios funcionales, homologados. Lo vi claramente en 1996 cuando descubrí el reportaje fotográfico realizado por Marc Pataut sobre la ocupación por familias y personas solteras sin domicilio del terreno baldío industrial de Cornillon, en el que iba a ser construido el Gran Estadio de Francia.⁵⁷

En el lenguaje del desarrollo y de la ordenación del territorio urbano, un terreno baldío es un vacío “residual”, una “reserva rústica”, un sitio más o menos “construible”. La situación del terreno, sus dimensiones, su morfología definen un potencial de “intervención”. Toda descripción fotográfica que se asemeje a esta interpretación funcional constituye un trabajo de “búsqueda” y participa de los “estudios preliminares”. Con toda evidencia, se trata aquí de otra cosa.

Conjugando anormalidad y anomia, el terreno baldío es el anti-espacio público. Es una manifestación entre otras de una crisis de la ciudad industrial, que es también una crisis de la ciudad burguesa. El espacio público debe ser la correlación entre el espacio privado y la materialización del ideal político de la “ciudad” moderna. Este ideal se invoca constantemente para enmascarar las estructuras conflictivas inscritas en el desarrollo urbano, pero no resiste a los hechos. El terreno baldío es uno de esos hechos. Se ha convertido incluso en una figura tipo de las disfunciones de la normalización y del control que se ejercen sobre el espacio urbano. Esta figura corresponde a los valores y a las convenciones anarquizantes de la contracultura de los años 60, hoy en día ampliamente institucionalizada.

En esta tradición de la contracultura, Marc Pataut se ha situado del lado de los exclui-

⁵⁶ Nota de 2008: Las primeras sesiones de este año se han dedicado a Deligny, a Uexküll y al trabajo de Ahlam Shibli.

⁵⁷ Una publicación da cuenta de este trabajo: *No doblar*, textos de Jean-François Chevrier y Ghislaine Dunant, Ivry-sur-Seine, 1997 (inglés/francés).

dos; se ha convertido en su memorialista, compartiendo su intimidad. Pero ésta, traducida en imágenes, ya no es ese rincón escogido o forzado de un espacio protegido con el que generalmente se identifica, y a veces se denuncia como una reducción privativa de la relación privado/público. La intimidad territorial es la que un individuo, una familia o una comunidad mantienen con su medio ambiente, más allá del refugio doméstico o, más bien, cuando éste es él mismo un vector –y no un corte– del medio ambiente. La intimidad territorial puede resultar de una obligación de repliegue que corresponda a una falta de domicilio legal, a una exclusión del espacio público, pero participa de una apertura: instaure otra dimensión de la subjetividad, que se desmarca del corte privado/público. Lo que aparece en esta apertura no es el horizonte de un sujeto colectivo, ni siquiera el imaginario de una comunidad alternativa edificada sobre las ruinas del contrato político. La oposición binaria privado/público queda en suspensión por la sustracción de la intimidad y su desplazamiento en la dimensión territorial.

Esta dinámica de apropiación, distinta del derecho a la propiedad, se encuentra en varias obras de Jeff Wall, como en *The Storyteller* (1986), en el que la intimidad territorial califica el hogar y la expansión de una actividad narrativa.⁵⁸

La comparación de las dos imágenes de Atget (*Cour, rue Bethoven 9* y *Romanichels, groupe*) muestra que puede existir una homología formal entre la configuración de un hábitat nómada y un rincón pintoresco de una ciudad. A través de dos realidades tan distantes aparecen las condiciones imaginarias de la apropiación territorial. Ésta, en efecto, no puede actuar más que a través de una elaboración y transformación de las normas figurativas. La manera en que Atget se apropia de la tradición de lo pintoresco y la transforma es parte de un pensamiento crítico, poético y político del territorio. Para él, una familia nómada no tiene menos existencia en el espacio de la visibilidad social que un rincón pintoresco anclado en el imaginario cultural homologado. No se trata sin embargo de hacer de Atget un pionero de la contracultura. La idea es evidentemente ridícula. La experiencia, es decir, la producción de una intimidad territorial necesita al contrario una redistribución permanente de la relación privado/público, con su correlación interior/exterior, que reenvía a la estructura del propio cuerpo. De ahí la importancia de los efectos de umbral, y más en general de un pensamiento liminar, que no debe reducirse a juegos de fronteras. Cuando produce esos efectos de umbral, la imagen no es sólo una representación: deja de funcionar al servicio de una visibilidad excesiva y se convierte en activa para el ser humano, como el plano natural de Uexküll lo es para la araña que teje su tela.

Nuria Enguita Mayo Antes de comenzar el debate quisiera agradecerle esta charla, Jean-François. También hay que hablar de la recuperación de la historia. Y es que no hay presente sin revisión del pasado. Y por eso creo también que, en el caso de Suely, me gustaría destacar lo que ella decía sobre “traer a la luz la memoria de las potencias de determinadas propuestas, no reconstruir los hechos sino actualizar las sensaciones de una afirmación”. O, en el caso de Muntadas, cuyo trabajo en los Giardini recoge y resume muy bien todas sus preocupaciones, lo que más me llama la atención es ese

⁵⁸ *The Storyteller*, 1986, ektachromo y caja luminosa, 229 x 437 cm. Nota de 2008: O en una imagen más reciente: *Tenants*, 2007 (prueba en blanco y negro sobre papel, 255.4 x 335.3 cm), en un modo sin duda menos lírico. La palabra *tenants* designa bien, en este caso, la precariedad de los que no poseen su alojamiento sino que lo ocupan, más allá de un estricto corte interior/exterior, en un modo de interpretación liminar. Es significativo que Jeff Wall encuentre en esta imagen en blanco y negro una poética de la fotografía de género en el siglo XIX.



fig. 16 Eugène Atget, *Cour, rue Beethoven 9*, 1901. Colección privada.



fig. 17 Eugène Atget, *Romanichels, groupe*, 1912. Colección privada.

desplazamiento de tiempos y lugares que hay siempre en su obra. Esta relación es un modelo de circulación de corriente continua: no sólo estás viendo el lugar que estás viendo, sino que estás recordando y aprendiendo a mirar en tiempo real la exposición. Ese desplazamiento del tiempo me parece importante. Quizá sea éste el momento de que hable el público.

Paulo Herkenhoff Me gustó mucho que estuvieran juntos los tres (Suely Rolnik, Antoni Muntadas y Jean-François Chevrier) hablando de una utopía en la que Lygia Clark es, seguro, una figura capital, y Muntadas discutiendo la cuestión del contexto de la Bienal, en la que Lygia Clark tuvo su primera retrospectiva (ya que su participación en la Bienal fue una retrospectiva). Pero pese a la presencia aquí de Suely hablando del significado de Lygia Clark, yo pienso que Lygia Clark sigue siendo un problema que tal vez nunca será resuelto. No se puede hablar de ella sin comprender el contexto en el que ha creado su trabajo. Eché en falta, por ejemplo, las relaciones entre filosofía y Lygia Clark en los años 50, sobre todo con Mario Pedrosa, que tenía un gran conocimiento de la fenomenología, desde Langer a Merleau-Ponty, y que también había trabajado en un hospital psiquiátrico en Río. Creo que esta fricción entre racionalidad y locura ha sido la base de la posibilidad que Lygia Clark ensayó de un espacio racional hacia un espacio de absoluta libertad del sujeto. Debería apuntar que en 1958 Lygia tenía listo un texto sobre su obra hasta ese momento, un texto definitivo. La mirada institucional es compleja, dramática, pero no totalmente plana. Digamos que en los años 50 una de las personas que dejaba sentir su influencia sobre el Museo de Arte de Río de Janeiro estaba casada con el propietario del periódico en el que Lygia podía publicar todas sus cosas, y tenía como consejeros de la colección a Mario Pedrosa y a Maria Martins, amante de Duchamp y la mujer que trajo el deseo a la escultura de Brasil. Ésta fue la institución que la apoyó toda la vida hasta que se fue a París. Lo digo no para defender al Museo de Arte Moderno de Río, sino para dejar constancia de que en la relación con las instituciones hay algo de apoyo a un artista que no tenemos en cuenta. Cuando Lygia vuelve a Brasil realiza una muestra junto a Oiticica. Es un momento decisivo, que supone el redescubrimiento de ambos. Pero a Lygia ya le habían publicado un pequeño libro, financiado por la Fundación Arte durante la dictadura. Es complejo el hecho de que una dictadura tenga esos momentos de libertad, igual que sucede con Cildo Meireles y sus trabajos contra la misma.

Creo que hay una dificultad grande, que es una dificultad geopolítica, a la que Freud se refiere en *El Malestar de la cultura*. Al igual que existen tensiones entre Madrid y Barcelona, también las hay entre São Paulo y Río de Janeiro. Por eso São Paulo no acepta la importancia de Lygia Clark y Hélio Oiticica. Y por eso la mera presencia de ambos en la Bienal de São Paulo en 1994 fue un intento de establecer un triángulo capital junto a Mira Schendel. Pero no fue posible. Por motivos políticos y porque la curaduría recayó en una persona que no sabe ni sabrá nada de Lygia Clark.

El segundo logro del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro fue salvar la memoria de la artista, pero salvarla literalmente. Incluso recibieron una llamada telefónica diciendo que si no iban al día siguiente a las diez para recoger todos los archivos y escritos, los hijos lo iban a tirar todo a la basura. Así que el museo salva esos documentos, por llamarlos así. Aunque Lygia los hubiera llamado obras de arte.

Finalmente me gustaría recordar el trabajo de Guillermo Vergara en el área de educación, en la Bienal del 98 sobre antropofagia y canibalismo. Su punto de partida fue la

cuestión del neoconcretismo y Lygia Clark.

Esto no soluciona el enigma, el misterio, el desafío de Lygia Clark, pero creo que se les deberían reconocer estas actuaciones a las instituciones. Porque tal vez el problema de Brasil sea el contrario de Europa y Estado Unidos: carecemos de museos fuertes.

Suely Rolnik Te agradezco toda la información que has aportado.

Bien, en primer lugar no puedo comentar tanto sobre Lygia Clark en una charla de 40 minutos, en la que además la cuestión principal es si matamos al museo de arte contemporáneo o no, si es posible que la fuerza poética esté aún ahí o no.

Yo utilicé a Lygia Clark para responder a ese desafío. Lygia Clark siempre ha tenido muchos roles en mi vida, y hoy ha desempeñado éste. Sobre la primera parte de la intervención... bueno, no cabía porque me centré en relacionar a Lygia con Lacan. A Mario Pedrosa no lo mencioné, y tampoco voy a extenderme mucho, porque probablemente sea desconocido para el público español. Dos críticos brasileños geniales, y muy especiales, sobre todo cuando se les compara con el estado de la profesión hoy, Mario Pedrosa y Ferreira Gullar acompañaron al movimiento neoconcretista, donde Lygia participaba en un primer momento, con textos fantásticos de fenomenología, que era la filosofía del momento y lo que se planteaba entonces. Pero ninguno de estos dos críticos acompañaron a Lygia después del 63. Mario Pedrosa lo hizo como amigo, pero no podía comprender lo que allí pasaba.

Un detalle interesante es que una de las personas a las que yo filmé para el proyecto *Las 66 personas*, ya que Mario Pedrosa ya no está entre nosotros, fue a su hija, que es la actual embajadora de Brasil en Francia, designada por el gobierno Lula. A Ferreira Gullar sí lo filmé. Fue muy interesante, ya que desde la ruptura del movimiento neoconcretista rompió totalmente con Lygia y todo el movimiento, e incluso se exilió en la clandestinidad hasta en cuatro países distintos. Como decimos en Latinoamérica, durante esta época pasó de un exilio a otro. Ferreira Gullar comenzó diciéndome que el retorno al cuerpo y a las sensaciones en el arte contemporáneo obedece a la ausencia de pensamiento. Yo, humildemente, le dije que pienso justo al contrario: que es porque el pensamiento está dominado por lo que hay que volver a la experiencia estética y al cuerpo, para reactivar la imaginación. Y que ésa fue la búsqueda de Lygia Clark y de Hélio Oiticica, un tema que, en cierta manera, continúa la fenomenología de los años 50, pero con otros despliegues. Éste fue un momento muy emocionante de la entrevista, porque él incluso lloró, comprendiendo el despliegue de la producción pictórica y escultórica hacia la investigación corporal. La segunda cosa interesante de este crítico es que cuando yo filmé a Jards Macalé, un músico fantástico del Tropicalismo, con la misma carrera de *superstar* que Caetano Veloso y Gilberto Gil, aunque no creo que sea muy conocido aquí... Bien, Macalé realizó un trabajo con Lygia Clark de más de dos años, y yo quería saber qué había quedado de ese trabajo.

Él contó que una vez, estando en su casa durante la dictadura, la policía federal le preguntó si sabía nadar. Él contestó que sí, y es que resulta que la policía en Río de Janeiro lanzaba a la gente mar adentro a *practicar natación*. En ese momento, Macalé tuvo un ataque psicótico y decidieron llevarle al apartamento y estudio de Lygia. Ella apagó la luz, le dio un *lexatin*, le puso los objetos y le dio un libro de Ferreira Gullar que se llama *El poema sucio*. Macalé comenzó a leer el libro y sintió pánico. No salió del *shock* hasta dos días después.

Y yo me preguntaba por qué el objeto relacional en este caso había sido el libro de

Ferreira Gullar. Yo estaba en el exilio en París y lo desconocía, pero la cosa es que Ferreira Gullar estaba en su cuarto exilio en Buenos Aires, en una situación precaria, amenazado de muerte y larvándose en el entorno el golpe militar que sufriría Argentina. Al parecer, Ferreira agarró una furia poética y escribió el libro entero en una semana sin dormir. Bueno, la pregunta es por qué *El poema sucio* había sido el objeto relacional utilizado por Lygia Clark para sacar a Macalé del *shock* en aquel momento. Porque *El poema sucio* refleja el estado de terror durante la creación. La experiencia de la creación está asociada a la experiencia del terror, y esto es peor que cualquier censura dictatorial, porque en la censura, pese a todo, continuas creando en tu cabeza. Pero cuando tú asocias en la memoria de tu cuerpo el movimiento de la creación al peligro de sufrir las consecuencias del terror en tu cuerpo, por una cuestión de supervivencia el movimiento de creación se inhibe, se paraliza.

Una persona como Macalé, que es un gran músico, poeta, una persona fantástica, con la persecución dictatorial vio paralizada su capacidad creadora, se vuelve psicótico. Pero cuando Lygia le da *El poema sucio* se produce la noticia de que es posible crear hasta en el contexto y en la experiencia más terrorífica.

En fin, hay montones de cosas que se pueden decir sobre Ferreira Gullar. En su entrevista fue muy sincero, porque nos dijo: “yo cuando rompí con el arte y con el grupo y me marché de la militancia es porque tuve miedo de la radicalidad hacia donde estábamos yendo, y por eso no pude acompañarlos”.

Paulo Herkenhoff Es que en ese momento yo creo que Pedrosa, cuando entra en el exilio en Chile, dijo dos cosas que demuestran estas actitudes. Con la primera denota el agotamiento del modernismo brasileño: “en el momento de crisis hay que estar al lado de los artistas”, dijo. Esto fue absolutamente importante como figura moral. La segunda cosa que hizo fue comprender qué es producir, cómo se desarrolla el arte como ejercicio de libertad bajo una dictadura.

Nuria Enguita Mayo Me gustaría intervenir en esta discusión entre brasileños. Paulo dice que las estructuras museísticas son muy flojas, pero demuestra en cambio que hay una modernidad y una tradición interesantísima en Brasil, que ha generado figuras fundamentales, pero también ha creado un contexto y la existencia de museos cuando aquí, por aquel entonces, no sabíamos lo que eran.

Público Creo que el debate sobre Lygia Clark ha sido maravilloso, gracias por la presentación. Y también he disfrutado con este debate de ida y vuelta, muy revelador también. Me gustaría ver si puedo extrapolar de aquí algo relacionado con el tema del museo, porque me parece que lo que habéis presentado retoma algo que pensé en la conferencia de Buchloh, y tiene que ver con nuestra visión total de los museos, ¿sabéis? Los versados en psicoanálisis conocéis que la experiencia de enamorarse es una experiencia en la que tienes un vínculo con otra persona que te permite un tipo de desorganización interna en tu propia psique y, en ese momento de desorganización, en confianza con la otra persona, te abres por completo a una clase de nueva figuración, y en ese momento experimentas una epifanía, un nuevo tipo de experiencia. Cuando pienso sobre el rol tradicional del museo pienso que el museo es, en esencia, como un marco, en la manera en la que está normalizando lo que puede ser una experiencia o un contenido muy molestos. El problema para nosotros, y esto es algo a

lo que Paulo aludía, lo resume Freud cuando en *El malestar de la cultura* menciona un conflicto inherente entre el impulso de la psique individual y las restricciones de la sociedad, que, en cierto modo, crea algo más o menos como una vanguardia permanente, aunque el museo tiene un papel importante en esa reacción, quizá el más importante. El caso de Lygia Clark es tan interesante por la cuestión de cómo traer la inmediatez de tal experiencia, que es una experiencia tan profundamente corporal, a un tipo de realidad, digamos, adecuada al visitante del museo después de la muerte de la artista, sin presencia ni habilidad para re-escenificar esas *performances*. ¿Cómo lo haces en un museo? Y creo que es algo sobre lo que me gustaría que debatieran. ¿Qué hacemos en un museo que nos permite una mayor libertad y reorganización personal pero que, al mismo tiempo, hace uso de la seguridad del marco del museo, como estáis debatiendo?

Suely Rolnik Estoy de acuerdo con muchas de las cosas que has dicho, pero hablaré después, porque ya he hablado demasiado.

Nuria Enguita Mayo Quizás Muntadas pueda decir algo en relación con qué pasa cuando el artista desaparece, que es finalmente de lo que se está hablando aquí. En el caso de Lygia Clark es un extremo límite, claro.

John Beverley Sentí que entre ustedes tres estaban apuntando a algo que podría ser una estrategia en común, pero también podría no serlo. Me gustaría saber qué comparten los miembros del panel unos con otros y qué no comparten de las tres propuestas que se han planteado.

Antoni Muntadas Por retomar lo que se había planteado, yo creo que no son únicamente los casos de Lygia Clark y Hélio Oiticica, que han sido los dos artistas más redescubiertos y revitalizados en los dos últimos años. Yo conduciría este problema o esta pregunta a otros artistas. Creo que el trabajo de Joseph Beuys plantea grandes problemas de presentación. También el del mismo Broodthaers. Si la institución cuando expone no diferencia las obras definidas como tales de los documentos, y el *curator* no clarifica la interpretación desde su punto de vista de mediador y como elemento subjetivo a través de textos, creo que nos encontramos con un problema complejo. Yo no veo el trabajo de James Lee Byars fuera de su propio elemento corpóreo, la *performance* llevada a la extensión. También podríamos comentar el caso más reciente de Félix González-Torres, a pesar de que él sí que creó ciertas partituras para ser interpretadas por otros. En fin, desde el punto de vista museístico el cómo se ha de interpretar la obra de artistas que ya no están cuando, además, la obra no está definida por el objeto en sí (y retomo la idea de artefacto), representa un gran problema. Sería interesante escuchar otras opiniones.

Nuria Enguita Mayo Yo le daría la palabra ahora a Jean-François...

Jean-François Chevrier Sí, podemos distinguir entre obra y actividad. Con una artista como Lygia Clark, que es una artista de actividad, no nos damos cuenta de que una obra se expone de otra forma. Cuando exponemos una actividad están tanto el documento como la actividad. Podemos optar por el documento o por el modelo de la partitura musical. Nada más, no sé qué más decir. Podríamos hablar horas y horas, pero

creo que desde el punto de vista técnico es algo sencillo. Si hablamos de exposición, pues hay que hacerlo bien, y nada más, ya que en muchas ocasiones los documentos no se muestran correctamente. No hay muchas soluciones: o enseñamos los documentos de la actividad o intentamos mostrar de otra forma la obra. Luego, se hace bien o se hace mal. Pero técnicamente ésta sería la solución.

Suely Rolnik Una de las cosas que me impulsó a realizar la exposición de Lygia Clark fue que el capitalismo cultural ha sido, por así decirlo, un chuleo a la contracultura, a la subjetividad flexible (en contraposición a la subjetividad identitaria), a la libertad de experimentación y de creación. Para mí el problema es cómo la forma de subjetividad, la política de subjetivización, de creación y de relación con el otro propia del capitalismo cultural es, en su forma, idéntica a los movimientos de los 60 y los 70. Entonces, hoy día es una cuestión política distinguir entre estos dos ámbitos. Y tal distinción pasa no por la memoria de las formas, documentos o acciones, sino por la producción de una memoria de la experiencia, para que así sea posible distinguir el contenido ético y ser flexible, experimental, con libertad de improvisación. Creo que ésta es una cuestión fundamental hoy: hay que trabajar la política cultural desde la política clínica. Reactivar la potencia de lo que se vivió en aquellos años, en los 60-70, no para ser héroes de guerra ni para copiar, sino para producir la memoria de esta potencia en la creación cultural en la cotidianidad, en la ruptura con la vida burguesa que se produce hoy, me parece fundamental.

Nuria Enguita Mayo En conclusión, ya tenemos tres modos: documento, reconstrucción y valoración o reactivación de los efectos. ¿Hay más preguntas?

Carlota Álvarez Basso Hola, yo quería hacer tres breves comentarios a vuelo pluma. En primer lugar, felicitar a la mesa porque me ha parecido apasionante en sus tres vertientes. En segundo lugar un comentario a Suely, ya que me pareció escuchar cierta ironía en su comentario acerca de que está en una reunión organizada por la asociación de directores de museos de arte contemporáneo en España. Bien, pues quería decirte que si esto está montado por tal asociación es el síntoma de dos cosas. En primer lugar, que hay suficientes museos de arte contemporáneo en España para que exista una agrupación de museos, y en este momento somos veintiún miembros en ADACE. En segundo lugar, en España sigue habiendo suficientes carencias como para que tenga que ser una asociación de profesionales la que organice este encuentro. Así que se dan estas dos vertientes, una positiva y otra negativa. Y después, sobre la conferencia de Muntadas, y su intervención respecto a cómo se pueden reactivar obras performativas una vez que el artista no está, quería comentar que en tanto que hay una partitura, y un *curator* para interpretarla, en cierto modo los artistas están dejando las cosas atadas y bien atadas. Pero antes de que existieran las partituras y los intérpretes, que son los *curators*, museos e instituciones, todos los que hemos trabajado en la práctica de la gestión, nos hemos encontrado con las familias, las familias de los artistas que interpretan cómo se debe instalar.

Creo que, por las sonrisas a mi alrededor, todos hemos padecido a las familias. Está la viuda, que suele erigirse en autora, semi-autora o demiurga que sabe cómo se debe montar; los hijos, incluso los sobrinos, sobrinos-nietos y bisnietos imponen la norma sobre cómo instalar la obra. Afortunadamente, hoy son los *curators* y los propios

artistas, que dejan normas, instrucciones, partituras al fin y al cabo sobre cómo se debe instalar la obra. Afortunadamente, porque hasta hace muy pocos años era una competencia que se atribuían las familias.

Suely Rolnik En alusión a mi ironía sobre la reunión de directores, sólo quería decir que ésta es la quinta vez que vengo a España este año, y eso se debe a que realmente en España pasan cosas en el ámbito de la discusión, y me encanta.

Público Buenas tardes. Yo estoy viendo en la mesa a los distintos agentes que actúan o están implicados en la institución museística: comisarios, críticos, artistas. Pero curiosamente falta el gran protagonista, el destinatario último de la acción museística: la sociedad, o hablando con propiedad, el público. Hemos hablado de marginaciones, el capitalismo genera marginaciones, y yo me pregunto hasta qué punto la institución museística de arte contemporáneo es sensible a cierta marginación intelectual. ¿No está quizás olvidando la dimensión social de propiciar una experiencia y generar toda una serie de mecanismos desde dentro de la propia institución para que esa experiencia sea factible? Es decir, el conocimiento es acumulativo, deriva de una serie de experiencias previas. Pero esto se debe, y se puede, abrir al público no especialista. Todo esto enlaza con el tema de esta mañana: el museo como espacio de regeneración, cuando se ha hablado del autoritarismo. Yo pienso a veces que existen ciertos autoritarismos encubiertos, o por lo menos de poca gentileza, hacia el público que no conoce o no está demasiado familiarizado con la cultura contemporánea.

Ésta es la primera parte de mi pregunta. Otra parte está relacionada con todos los desajustes que sufre la institución: desde el ámbito político, con las injerencias y los recortes presupuestarios, pero también hay aquí otra cuestión. ¿Cómo funcionan nuestras instituciones museísticas internamente, son espacios democráticos, en los que los equipos, las personas que los componen, tienen voz y voto, o es más bien un esquema piramidal? A veces siento que las críticas al mundo externo deberían dirigirse también al interior de nuestras instituciones. Así que yo os propongo a los directores, que habéis sido los organizadores de este simposio, que hagáis una autocrítica. Una autocrítica desde los propios mecanismos de funcionamiento interno, ya que no son visibles para la sociedad, pero sí representativos de ciertos autoritarismos. Gracias. Os animo a formular vuestra opinión, aunque quizá haya abierto una caja de Pandora tremendamente delicada, no lo sé.

Nuria Enguita Mayo Cuando intentamos reconstruir las propuestas de Lygia Clark en la Fundació Antoni Tàpies pusimos mucho empeño en las formas de reconstrucción: tanto en el documento como en la posible experimentación. Trajimos a personas de Río que pudieron enseñar a otras personas, y fue realmente una experiencia muy interesante. Estaba siempre lleno, no era nada elitista ni autoritario, y además se pudo convocar la fantasmática de estas experiencias, como la baba antropofágica o el canibalismo que, debo decir, en otros sitios de Europa no funcionaron tan bien como en Barcelona, también será por algo. Los participantes de esta mesa no son directores de museo. Estas jornadas están planteadas para profesionales, todos los profesionales que estamos aquí podríamos hablar de las estrategias de acercamiento al público, del interés en llegar a un público cualificado pero también

del replanteamiento de la relación del arte con la educación, porque el arte, como otras muchas manifestaciones, no es ni literal ni directo, y necesita aprendizaje y mediación. Nosotros podemos contribuir a eso, quizá se hable del tema en próximas mesas.

Si no hay ninguna pregunta más por parte del público, le pediría a Jean-François que me hablara de la posibilidad del *documento* frente al *testimonio* para la reconstrucción, circulación y convocación de la historia. Me parece que la implicación de la que hablas, el inicio del documento relacionado con el territorio y la investigación territorial a veces se olvida y de cómo un documento, pese a que ahora todo sea un documento histórico, siempre es un documento a posteriori, no a priori.

Jean-François Chevrier Para esta cuestión del público que se ha mencionado creo que debemos confiar en los visitantes de la exposición, y no sustituir de forma sistemática el trabajo sobre las obras con paneles explicativos. Hay una gran tendencia hoy a explicarlo todo. Y bueno... todos han comprobado lo que eso produce: visitantes que leen el panel y después van a comprobar delante de la obra lo que acaban de leer. Creo que es algo catastrófico. Detrás de esta idea hay una actitud demagógica, paternalista y de absoluto desprecio. En nombre del anti-elitismo producimos desprecio. Realmente estoy muy convencido de esta idea. Creo que estamos produciendo la confusión total. Siempre me han dicho que soy muy elitista porque no quiero explicar las cosas así. Por el contrario, prefiero explicarme por escrito y que la relación con las obras sea comprensible y perceptible, porque creo que esas relaciones directas con las obras hacen mucho más que cualquier texto escrito. ¿Por qué? Pues porque creo que esa relación directa con la obra produce una experiencia para cada visitante. Lo digo porque es una cuestión en debate permanente.

Existe otra confusión sobre el término popular. Se suele decir que algo es popular cuando tiene mucho éxito. Para mí es increíble que se produzcan estas confusiones en el idioma. Creo que los problemas lingüísticos son importantes. De nuevo hablamos de museos sin distinguir entre museos y centros de arte. Creo que al mezclarlo todo así a veces no sabemos de lo que hablamos. Siempre pienso en Hannah Arendt, que decía que el fascismo comienza en la confusión de los términos. No me malinterpreten, no quiero decir que esté hablando de fascismo aquí durante esta tarde, pero sí quiero insistir en que debemos tener mucho cuidado con las palabras que utilizamos y distinguir bien los términos. No debemos nunca permitir que se diga que algo es popular como sinónimo de éxito, al igual que debemos distinguir entre público y audiencia, es una confusión increíble porque se hacen, por ejemplo, índices de audiencia para decir que algo es popular. Estamos utilizando los términos mal, y esto deriva en una situación de corrupción intelectual total. Nuestro marco de pensamiento discursivo está totalmente equivocado y debemos prestar atención a esto.

Antoni Muntadas Respecto a la idea de dar información sobre la obra, estoy totalmente de acuerdo en que la obra debe hablar por sí misma. Pero nos estamos confrontando desde la Documenta comisariada por Harald Szeemann con un problema. Esta Documenta estableció una pauta sobre cómo presentar el trabajo conceptual y minimalista en un período en el que no existían maneras de presentarlo, en el que tras varias Documentas, Manifestas, las Bienales de São Paulo, etc. había obras que no eran obras que tuvieran una confrontación visual, formal o sensorial únicamente,

sino que eran para ser activadas, implicando al público a nivel de percepción. Fueron creadas fuera del museo y trasladadas allí. Y hubo una necesidad, aún no solventada, de pensar la manera de presentación de esas obras. La última Bienal de São Paulo, que acaba uno de estos días, es una bienal que apuesta por una situación muy diferente a las anteriores y que se alinea con una posición bastante interrogativa con las obras: son trabajos realizados en proceso y en el lugar, obras que no estaban al alcance de una situación determinada. No estoy hablando de elitismo ahora. Yo creo que la obra se tiene que explicar en sí misma, pero hay obras que no están concebidas para el museo y se encuentran allí para las que aún tenemos que buscar una fórmula. Esa fórmula es un problema del museo, del mediador y del *curator*.

Creo que hay una confusión, Jean-François. Cuando tú decías que un documento se tiene que poner en la pared como obra de arte estoy totalmente de acuerdo, pero no hay que confundirlo con otro tipo de información sobre la obra, que plantea otro tipo de dinámica con relación al espectador. Si no hay una referencia al contexto de la obra, el pretender que se mantenga únicamente por su valor formal implica otra presentación. El gran problema de la Bienal de São Paulo, lo que fallaba más, era el *display*, la presentación de la obra. Al ser obras, por así decirlo, visualmente pobres, hay que implicarse mucho más en su tipo de presentación. Creo que es importante que entiendas lo que digo, Jean-François, antes de responder.

Suely Rolnik Me gustaría decir algo, continuando lo que acabas de comentar. Me parece que hay dos problemas. Uno es cómo se muestra este trabajo en el marco de una bienal o un museo. Pero para mí el más importante es el tipo de intervención o práctica artística que actúa en la vida pública. Para mí es equívoco llevar la información sobre lo que pasó allá, porque la obra en este caso es el acontecimiento que se produce ahí, como el ejemplo de tu intervención en la Bienal, donde tú intentaste una manera de producir acontecimiento en la Bienal misma, investigando su historia, mostrando sus imágenes, etc. Tú traías propuestas de otros lugares anteriores, pero también realizaste una intervención en la propia Bienal. Este tipo de obra sólo tiene sentido si ensaya una manera de reactivar la potencia crítica en la institución donde se presenta. Si no, se trata de la simple noticia de algo que sucedió en otro espacio, y así no interesa.

Antoni Muntadas Yo creo que vista la Bienal de São Paulo sabes exactamente lo que estoy diciendo. Hay obras que no pueden sostenerse sin un apoyo. Y, como decía, llevamos una serie de años, quizá desde los 80, buscando cómo presentar un tipo de trabajo que necesita ser activado de una manera diferente a la de la presentación de obras minimalistas o conceptuales. ¿Cómo? No lo sé... creo que es un problema, y que estamos en un foro donde es importante pensarlo.

Jean-François Chevrier Hay que poner poemas en calidad de obra, no documentos en calidad de obra. Creo que hay que tener en cuenta la información y documentación por un lado y la obra de arte por otro. Lo voy a explicar para que quede claro. El documento no es necesariamente retroactivo, podemos imaginar a un artista, sea quien sea, que trabaja produciendo, fabricando documentos como artista. Puedo citar dos ejemplos, muy claros. Walker Evans, el fotógrafo norteamericano, y el escritor ruso Varlam Shalamov, autor de una extraordinaria obra documental, de

relatos cortos donde cuenta su experiencia del sistema estalinista bajo la perspectiva de producir documentos, documentos que sean a la vez obras de arte y que, en esta asociación, constituyan una obra. Hay una solución que no ha perdido su actualidad en absoluto y es la que permite a un artista ponerse en esta situación. La situación es grave, pero no desesperada. Hay muchos artistas que trabajan dentro de esta perspectiva, pero que no se exponen con frecuencia. Para que esta solución pueda funcionar es necesario considerar al documento no sólo como algo secundario con respecto a la obra, ni tampoco como una alternativa, es decir hay que considerar una tercera situación del documento con respecto a la obra. No debe ser ni un complemento de la obra, algo que la acompaña, ni tampoco una alternativa a la obra. ¿Cómo situamos al documento entonces? En primer lugar, si pensamos en un documento creo que no debemos confundirlo ni con la documentación ni con el documental. El documental es un género y la documentación es una producción funcional, un conjunto de datos funcionales. El documento no tiene por qué ser funcional, y cuando surge, aparece allí donde no lo esperamos. El documento no surge necesariamente de una documentación, ni se produce tampoco por un especialista del documental. Por otro lado, en el término documento está la idea de la singularidad. Un documento es singular, y esto es lo que une al documento con la obra de arte.

También el documento tiene una especificidad, no se puede reducir simplemente a su contenido documental, suele ir más allá. Es objeto de múltiples interpretaciones, al igual que la obra de arte, sin que se reduzca a su contenido documental. Todos estos elementos muestran que en el documento existe una calidad muy particular. Se trata de un objeto, de un artefacto, de una idea de artefacto, que no podemos clasificar en las categorías existentes de la cultura. En cualquier caso, me parece difícil reducir el documento a la información, sea cual sea, y me parece difícil decir que el documento debe ser tratado sistemáticamente de una forma que permita al visitante... no sé cómo explicarlo. Voy a decirlo así: al elaborar una exposición es importante producir un documento, de modo que el visitante pueda ver que se trata de un documento, pero que a la vez pueda dejarse llevar por éste fuera del campo documental. Esto es un poco difícil de explicar, pero es una idea muy práctica. Un documento fuerte nos saca de la simple experiencia de recepción de un contenido documental, se producen otras cosas y se va más allá. Esas otras cosas, que no son la obra de arte, y que no son alternativas a la obra de arte (y no quiero precisar más) son algo con lo que hay que trabajar de forma experimental. Eso es lo que yo intento hacer, pensando en esta práctica. Sin embargo, hemos avanzado muy poco en este ámbito.

Creo que el período conceptual es interesante, se puede reconsiderar actualmente, y tenemos la distancia suficiente para hacerlo. Retrospectivamente, nos damos cuenta de que durante el período conceptual hay muy pocos documentos producidos tal y como yo lo estoy explicando. También hay muy pocos documentos que hoy tengan un sentido, una fuerza, un interés. Ahora bien, al estar fuera del proceso en el que se produjeron, hay que volver a pasar por ese mismo proceso. Es decir, hay muy pocos documentos que hayan salido del proceso en el que se produjeron, y que hayan ganado una capacidad de singularidad y especificidad. Ésta es la situación, aunque tendríamos que precisarla aún más...

Paulo Herkenhoff Yo quería decir algo muy sencillo. Creo que, en cierta manera, estamos solicitando una visión fenomenológica del objeto. Cada objeto, dependien-

do de la situación, nos pide una solución distinta. Retomando a Muntadas, quería apuntar algo sobre la Bienal de São Paulo. Creo que es la primera Bienal de São Paulo para el siglo XXI: una bienal que enfrenta todo lo que es el Estado brasileño, la sociedad brasileña, que es una sociedad de exclusión. Estamos en un momento ético determinante en Brasil. Hay palabras, y palabras que se escriben sobre el muro. Yo no estoy muy de acuerdo con usted, Jean-François. Por ejemplo, sabemos que en la Bienal de São Paulo más del 40% de la gente viene por primera vez a una institución cultural. No es sólo un descubrimiento, sino que se trata de pasar la línea de la exclusión y diferencia de clases tan marcada. Creo que hay momentos en que los textos tienen que acoger a la gente, no creo que eso sea populismo, sino dar instrumentos para la interpretación.

Ute Meta Bauer Sólo quiero recordar una cuestión más básica. Me gustaría que apreciarais la distinción que quiero hacer. Creo que tenemos que hablar con más precisión cuando hablamos sobre el museo, y hoy tenemos que diferenciar entre el museo público y el privado, y lo que la colección representa y quién está hablando a través de la colección. El objeto, de nuevo, no es neutral. Hay una gran diferencia según en qué colección el mismo objeto esté presente, y viniendo del arte conceptual e incluso cualquier otro, pienso que en cada arte tenemos que reflexionar acerca de que podemos ver el objeto, podemos ver al autor, pero no podemos leerlo. Y eso vale para el arte histórico y el contemporáneo. En retrospectiva, creo que es crucial cómo nos dirigimos al visitante. Creo que es muy importante hacer a los visitantes cómplices de la manera en que queremos que participen en el arte.

Jean-François Chevrier Cuando avanzamos desde la información del documento más allá del documental, es decir, más allá de la documentación, y consideramos el documento fuera de la documentación, nos damos cuenta de que se trata de otra noción. Lo que estoy diciendo es algo extraído de la práctica, no de la teoría, nos damos cuenta de que el documento nos lleva a la experiencia, a esta noción de experiencia que es tan difícil de utilizar. Se trata de una de esas palabras extremadamente difíciles de definir, aunque haya habido grandes textos filosóficos sobre la experiencia. Pero es de veras difícil de definir, y es una palabra sin la cual no podemos continuar. Los documentos, como en los *Relatos de Kolymá* de Shalamov, son elaboraciones artísticas a la vez, no tenemos la contradicción entre documento y obra en ellos. Ante estos casos, podemos hablar de documento de experiencia. Hay que precisar de qué tipo de documento estamos hablando, el documento de arte es muy claro, o bien acompaña a la obra de arte o bien la sustituye. En el siglo XIX tenía este significado: el documento es auxiliar, acompaña y complementa la obra, o bien la sustituye, porque es algo procedente de un espacio no occidental, no europeo, hablamos de la época del colonialismo, o es de arte histórico. Pero aquí quiero hablar del documento de experiencia, no del documento de arte. Debemos trabajar aquí desde esta noción. Shalamov escribió una maravillosa carta, a través de la cual Occidente pudo tomar conciencia del totalitarismo estalinista. Shalamov revisa una serie de errores cometidos por errores de testigos de Kolymá. Entramos en la cuestión del testimonio. Realiza una lista de errores porque quiere ser muy preciso, ya que quiere producir un documento, un documento de su experiencia, lo cual implica ser verídico, que posea un valor de verdad. Aquí está la dicotomía entre experiencia y verdad. Él dice que ciertas personas no están siendo precisas, la informa-

ción que dan es falsa. Al final, admite: esto no es un problema, es criticable porque no tienen talento. Es formidable, va muy lejos, ya que un buen documento histórico no es simplemente un documento de experiencia o verídico, también debe ser un documento que produzca una nueva forma, por esto el talento es así de importante.

Por esta razón hoy día debemos poder juzgar los documentos. Por ejemplo, en el ámbito fotográfico no tenemos que juzgarlos sólo por el ámbito documental o de experiencia, sino también en función del criterio y de la forma pictórica. Estos tres aspectos son muy importantes y corresponden a lo que Shalamov menciona cuando habla de talento. Por ejemplo éste es el problema del arte crítico, pues hay artistas que producen discursos críticos en formas no válidas, el procedimiento sí era válido pero no la forma de la imagen: producían formas sin calidad ni resistencia. A través de formas así se reconduce, se vehicula un lenguaje que prohíbe, que bloquea la experiencia. Por esta razón, el comentario de Shalamov: el documento de experiencia es documento de verdad, y también es una forma. Ahí estamos ya muy cerca de la obra de arte, tenemos la oportunidad de redefinir la obra. Consideramos que la noción de obra histórica no tiene ya tal valor, y que podemos redefinirla desplazándonos ligeramente dentro del campo cultural.

Público Hola, buenas tardes. Agradezco este panel por lo clarificador que está siendo y su salto conceptual respecto al anterior. Mi apreciación va en el sentido de lo que planteaba Ute: esa cierta naturalización del objeto que hay que tener en cuenta. No se puede naturalizar el objeto, de la misma forma que tampoco se puede naturalizar el documento. No convirtamos ahora el documento en un fetiche que pudiera reconstruir la memoria histórica, cuando lo que debemos hacer es activar otra serie de políticas sobre todo en España. Hago aquí un inciso, porque Suely sí ha planteado en su intervención determinados contextos de dictadura en Brasil, aspectos que poco hemos podido leer desde la práctica artística, y menos aún desde el museo, respecto a determinados artistas precisamente en el contexto de España. Es un trabajo que queda aún por hacer, y a eso me refería con las políticas de la memoria. Mi pregunta es para Chevrier, quisiera preguntarle qué peligro podría observar en esta conversión del documento en fetiche, puesto que el documento acaba perteneciendo a un archivo, un archivo que tiene un orden y cierto desorden o cierta entropía.

Jean-François Chevrier Muchísimas gracias por la pregunta, porque efectivamente se me había olvidado aclarar la relación con los archivos. Tal y como yo lo concibo, el documento no acaba en los archivos. Lo que se produce en el arte ahora es muy interesante, y no soy tan melancólico como pueda parecer. Estamos liberándonos ahora de esta idea terrible del archivo, el pulpo que llega y donde todo acaba, todo acaba en los archivos, como en el cementerio. El archivo es el equivalente a las fosas comunes de la Edad Media y, como Artaud, pienso que tenemos que acabar con este último juicio y terminar con los archivos. Pienso que el documento puede tener otra vida y efectos, y no va a acabar en el archivo, en la fosa común. Por ello, quisiera mencionar la producción de los documentos. Cuando Shalamov escribe *Los relatos de Kolymá*, éstos no acaban en los archivos, para nada. Los documentos de Shalamov son documentos escritos de experiencia y verdad que tienen una forma, existen y se van a inscribir en una historia de la literatura, del arte, del testimonio, pero también se inscribirán en la del documental sobre el fenómeno de Kolymá. No creo que haya una crisis en este

sentido, pero sí una renovación de lo escrito.

Recientemente he visto un artista que reinventa el lenguaje documental. Es increíble, yo no pensaba que un artista hoy en día pudiera reinventar un documental, y hablo del género del documental, no del arte conceptual a partir del documental. Para mí era impensable. Ella lo hace desde la lógica de una práctica poética del documento basada en el lenguaje y trabajo de la forma. El archivo, digamos, no es el lugar natural del documento. Naturalizar el documento es decir que el archivo es su lugar. Bien, yo creo que eso no es verdad. Existe una movilidad cultural presente, no existe un espacio para el documento, que sería el archivo, opuesto a la colección, por ejemplo.

Esta mañana se ha evocado una práctica sobre el archivo opuesta a la de la obra de arte y, en realidad, Benjamin Buchloh ha olvidado mencionar que el archivo de Marcel Broodthaers trabaja también con la idea de colección. El archivo no es disociable de la colección en Broodthaers. La noción de colección es muy importante. Walter Benjamin, por ejemplo, habla de colección, no de archivo. El archivo no es el archivo que definió Foucault. Foucault ha definido el archivo precisamente contra la obra, y está muy bien, os acordáis, ¿no? Parece que nos acordamos sólo de eso, pero no es válido para hoy en día, todo ha cambiado. Ya no estamos en esa situación, no debemos poner el archivo contra la obra. La noción de colección es muy diferente del archivo y merece ser replanteada, rearticulada y reactivada. Para un historiador, en cambio, la noción de archivo es aún indispensable para estudiar la historia. Para mí lo es cuando escribo historia y busco hechos históricos. Sin embargo el documento, cómo se produce, y del modo en que lo estoy explicando, obliga a replantear el archivo.

¿QUÉ HISTORIAS CONTAMOS?
 ¿CÓMO SE CONSTRUYEN LAS NARRACIONES?
 CONFERENCIA: MIEKE BAL
 INTERLOCUTORES: BEATRIZ HERRÁEZ
 Y ALLAN SEKULA
 MODERACIÓN: JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA

Javier González de Durana Vamos a dar comienzo a la sesión de la mañana de hoy. Una sesión con la que superamos el ecuador de estos encuentros, en los que, desde mi punto de vista, se están alcanzando los objetivos que los organizadores se habían propuesto, es decir: que fueran unas jornadas de debate, de confrontación de ideas, de puesta en común de los planteamientos de los profesionales españoles de la museística junto con colegas procedentes de otros territorios que aportaran a este debate una suma de timbres, de voces, de entonaciones distintas a las que habitualmente se escuchan en España (aspecto que raras veces se produce en congresos o cumbres semejantes, con intereses a veces corporativistas y poco fértiles). Una vez pasada la primera mitad, podemos constatar que se han dado planteamientos interesantes a propósito de ideas confrontadas, al igual que muchas preguntas. A veces no es tan importante la respuesta como la buena formulación de la pregunta.

El encuentro está yendo de lo general (caso de las primeras aportaciones teóricas) a lo particular (concretando en las obras de Lygia Clark y Antoni Muntadas, por ejemplo). Creo que éste es el tono que debemos mantener. No perder de vista las ideas generales, los conceptos, los grandes marcos de pensamiento, pero también tocar suelo o tierra de vez en cuando para no extraviarnos en las nubes.

El tema de hoy es *¿Qué historias contamos? ¿Cómo se construyen las narraciones?* Por adelantar algunas cosas de las que pueden llegar a tratar los ponentes, y no sé qué rumbo tomará el debate, podemos plantear cuestiones de las que nos hemos ocupado a menudo quienes trabajamos en comisariados y museos. Por ejemplo: si escribir la palabra y mostrar el objeto son dos maneras de exponer llamadas a colaborar; pero también si la palabra y el objeto pueden llegar, en algunas ocasiones, a contraponerse, a defender discursos opuestos. Nos podemos plantear también si el uso de cierta terminología lingüística por parte de comisarios, conservadores y críticos es algo más que un recurso a la moda para ratificar el poder unilateral que tienen ciertos productores de exposiciones: más que para cuestionar, para reforzar precisamente. Podemos plantearnos también asuntos como la narratividad versus la literalidad, si la intención discursiva se opone, niega o puede ir pareja con la descripción formal o si son dos cosas que deben ir separadas, en qué condiciones pueden ir juntas...

¿ARTE NARRATIVO?
 REFLEXIONES DISCONTINUAS
 MIEKE BAL

En este artículo respondo explícitamente a los asuntos programáticos planteados en la invitación a la conferencia. Los puntos se indican por medio de simples numerales.

1) *La figura del narrador en el caso de las exposiciones es evidente en su propia estructura*

¿Lo es en realidad? No todo discurso es narrativo.

Aunque en mi libro *Double Exposures* (1996) defendía esta tesis, hoy quiero introducir alguna matización a aquel planteamiento. Parece evidente que las exposiciones son muestras artísticas que transmiten algo sobre el arte; pueden considerarse actos de habla, pero ¿se trata siempre de una narración? Cuando caracterizamos las exposiciones como actos narrativos, como transmisiones de historias relatadas, empleamos una metáfora doble. Actuar con objetos, ordenarlos y exponerlos, es comparable a las emisiones lingüísticas. Y estas emisiones, entre todos los posibles géneros de habla, se consideran narrativas.

Si dicha metáfora se aplica de modo poco riguroso, puede resultar más confusa que esclarecedora, pues no toda comunicación, lingüística o no, tiene estructura narrativa. En cambio, si se recurre a la metáfora de modo más preciso y como guía para conceptualizar exposiciones, adquiere un rango *conceptual* y puede ser un instrumento metodológico de gran utilidad. Los comisarios emplean tales metáforas de forma explícita, aunque también implícita en ocasiones, con el objetivo de proponer coherencias novedosas para exposiciones que ya no recurren a modelos predecibles. Corresponde a los críticos reflexionar sobre las consecuencias de tales metáforas, y explicarlas a sus lectores.⁵⁹

En esta conferencia pretendo explorar los potenciales riesgos y aportaciones de estas metáforas conceptuales, a fin de enmarcar doblemente la metáfora específica de la *narrativa*. De forma negativa, quisiera reflexionar sobre la práctica de las exposiciones “más allá” del paradigma histórico-artístico de la cronología, los movimientos y las presentaciones monográficas, que en sí están profundamente impregnados de la metáfora narrativa. (La historia del arte clásica, que trataba de situar la obra de arte en su contexto original, no tiene sentido en este contexto). En el núcleo negativo de mi pensamiento se sitúa el nacionalismo que prolifera todavía en la práctica de las exposiciones. La causalidad cultural deriva en nacionalismo. El vínculo entre nacionalismo y narrativa es la interpretación del elemento narrativo por excelencia, la voz del narrador. Esta voz autorizada debe adquirir un carácter más sensible, mostrando explícitamente su perspectiva limitada; y en lugar de aparecer como una voz singular, debe pluralizarse, tanto si la obra concreta es responsabilidad de un único comisario como si intervienen varios en estrecha colaboración.

Considero que el equipo de comisarios, o cualquier grupo que participe en la organización de una exposición, es un “mediador expositivo”, una especie de hablante que no trata fundamentalmente con palabras sino con cosas. A semejanza del habla,

⁵⁹ Sobre las metáforas conceptuales, véase mi estudio sobre el tema (2002).

una exposición consiste a la vez en un mostrar y un ocultar: un modo específico de exhibir un objeto impide contemplar otra posible interpretación. De manera que, por una parte, existe un mediador o agente, un “hablante”. Ahora bien, ¿se trata siempre, específicamente, de un narrador?

Si revisamos las metáforas que han servido como modelos para concebir y explicar exposiciones de este tipo, se observa que se han empleado otros modelos literarios distintos de la narrativa. Rudi Fuchs, por ejemplo, para designar sus exposiciones intervencionistas empleó el término poético “pareados”, que le permitía caracterizar lo que se puede concebir como un conjunto de poemas visuales, basados en regularidades entre contrastes y repeticiones. Este modelo poético sensibiliza al visitante hacia los diversos ámbitos de repetición que, a su vez, destacan en primer plano las diferencias de estilo, color, escala, tema, medio y, por supuesto, pensamiento. Pero, más allá de tales asociaciones específicas, la poesía evoca también la idea de sutileza, matiz, efecto sensorial.⁶⁰ En efecto, la metáfora de la poesía puede ser fructífera. Las repeticiones adicionales derivadas de la rima y la asonancia, al igual que ciertos tropos como la metáfora y la metonimia, las dos figuras privilegiadas de la poesía, son instrumentos útiles para construir conjuntos que requieren alguna forma de coherencia tras la desaparición de la coherencia narrativa histórico-artística predecible de la cronología. Dos ejemplos de la serie de Régis Michel en el Louvre pueden ilustrar los tropos predilectos de la poesía. La exposición de Kristeva de 1998, *Visions capitales*, emplazada en el Louvre, se basaba completamente en la metáfora de su título. Esta metáfora se apoya en la figura de la silepsis, la refundición de dos significados en una única frase, ninguna de las cuales es necesariamente “literal”. Aquí, “capitales” califica dos nombres elididos: “importancia” y “castigo”. Por lo tanto, el sustantivo “visiones” denota a la vez perspectiva, como en las visiones intelectuales, y representación, como en las visiones ópticas. Como consecuencia de esta figura literaria, la metáfora inusual, aunque sumamente esclarecedora, que refundió la visión encarnada en el género del retrato con el tema de la decapitación, tan frecuente en la mitología occidental, confirió al arte reunido en la Sala Napoleón una reflexión filosófica de una altura poco común en las exposiciones artísticas con tanto atractivo popular.

Al igual que en la exposición de Kristeva, la muestra de Derrida, *Mémoires d'aveugle*, que se vio siete años antes en el mismo escenario, explotaba la ambigüedad de su concepto, esta vez para establecer una relación *metonímica* entre una cuestión artística –las limitaciones de la visión– frecuentemente representada en la pintura y los dibujos históricos, y otra de orden epistémico: las limitaciones de la posibilidad de conocimiento. Así pues, a través de la metonimia como tropo, la exposición ofrecía una reflexión en profundidad sobre el vínculo tradicional entre conocimiento y visión, rompía el determinismo causal que habitualmente se establece entre ambos y recalca la importancia de la memoria en uno y otro concepto.

En ese sentido, la idea de que una exposición es una forma de poesía se erige en un principio de comisariado creativo. En una cultura donde el arte equivale a innovación y exploración de lo ignoto, la poesía es una metáfora apropiada, no porque el arte “sea” una forma de poesía, sino porque comparte con ésta aquellos rasgos que realzan sus cualidades artísticas.

He aquí un ejemplo de la última exposición que hizo en vida Marthe Wéry, en 2004,

⁶⁰ Desde un enfoque histórico de lo literario de los museos, véase Didier Maleuvre (1999). En un sentido más literal, se aborda la relación entre lenguaje y exposiciones en Gaby Porter (1991).

una muestra de pintura abstracta en el exuberante museo de *art nouveau* de Tournai. La sutil relación entre las reglas y la oscilación entre obediencia y transgresión es comparable a la explotación y transgresión de la gramática en la poesía: el edificio –o el comisario– ofrece un marco que en sí se desvía de la regla establecida por el propio edificio. La respuesta del comisario no consiste en adaptar, sino en envolver las obras pictóricas dentro del espacio de la pared, realizando la desviación gramatical de esta última y modificando ligeramente el modo en que se disponen las piezas artísticas en las otras paredes, más obedientes con las reglas. La disposición de la serie, en última instancia, introdujo cierta tensión con esta pared concreta, que a su vez estaba en tensión con las restantes paredes. Pero en conformidad con la sutileza de la poesía, esta tensión es leve, de manera que el sentido poético global no se ve mermado sino realizado.

2) *La narrativa es un discurso específico que producen los visitantes*

Este punto arroja luz sobre el estatus específico de la supuesta metáfora conceptual de la narración, a la que se alude con frecuencia, ahora desde la perspectiva del espectador. He explorado el potencial de esta metáfora en un estudio anterior, dedicado a las formas en que se genera una narración en las exposiciones. La cuestión no radica tanto en la voz del comisario cuanto en la producción de un relato por parte del visitante. En síntesis, el visitante recorre un itinerario desde un comienzo hasta un punto final, a lo largo del tiempo y a un ritmo particular, pasando por “acontecimientos” específicos que surgen en las coyunturas de la interacción entre dicho visitante y los objetos. Los encuentros, que a veces se ralentizan y a veces se aceleran por medio de yuxtaposiciones y leyendas, siempre son “dirigidos” o, como diría la teoría narrativa, *focalizados* por el mediador de la exposición.⁶¹

En general, esta dimensión narrativa es inevitable, pues cada visitante se desplaza en el espacio y a lo largo del tiempo. La cuestión es lograr que esta narración del itinerario como experiencia se desarrolle de modo creativo, no restrictivo o “autoritario”. Aquí, como en el caso de la poesía, la metáfora conceptual en sí genera posibilidades tanto para el comisariado creativo como para la comprensión crítica. Por ejemplo, una vez que aflora la idea central de esta metáfora –a saber, que los encuentros entre determinadas obras constituyen acontecimientos producidos por ardides de la presentación–, esta percepción puede propiciar la aproximación consciente, y a ser posible autocrítica, a la obra expuesta y el texto de las leyendas, incitando al encuentro de un modo más sofisticado, sorprendente, ambiguo y denso desde el punto de vista artístico.

En mi estudio anterior prestaba especial atención a los efectos accidentales, valiéndome de la metáfora como instrumento crítico. Un ejemplo era la acertada disposición de dos cuadros de Caravaggio y uno de Baglione en la antigua Gemäldegalerie de Berlín-Dahlem. Esta colocación ya no existe. Me había percatado de este efecto a través de una investigación anterior sobre la narrativa homosocial implícita en la presentación del arte impresionista europeo en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde, casualmente, las paredes se habían transformado en el mismo tipo de marco prescriptivo a raíz de una reforma con redecoración neoclásica realizada en los primeros años de la década de 1990. Lo que *allí* parecía completamente predecible, pues explotaba los marcos tradicionales que he comparado más arriba con la gramática, se convirtió

⁶¹ Véase mi trabajo de 1996 sobre las exposiciones. Se puede encontrar un reciente análisis de una exposición según este modelo en el texto de catálogo de Ernst van Alphen (2003).

en Dahlem en la ocasión propicia para acometer una reflexión innovadora y estimulante sobre la cultura visual, desde el momento en que se contraponía la narración de la secuencia a las restricciones de una esquina que interrumpía dicha secuencia. Años después, cuando me invitaron a comisariar una pequeña exposición en la Boijmans van Beuningen de Róterdam, decidí construir una narrativa posmoderna, deconstruida, desconcertante, donde no había ningún itinerario definido de antemano.⁶²

Tanto en el ritmo como en la rima, en la “gramática” como en los tropos, el modo en que se exponen las obras artísticas puede crear exactamente el tipo de tensiones “poéticas” que activan los visitantes. Esto prepara la mentalidad y compromiso corporal necesarios para el tipo de narrativa que elude grandes tramas pero acumula micronarrativas en acontecimientos donde las obras pictóricas y el edificio colaboran y dialogan entre sí. En consecuencia, las otras dos metáforas conceptuales que comentaré brevemente en lo que atañe a la exposición, ambas derivadas de las artes interpretativas, emergen como la continuidad natural del concepto de mediación expositiva, en el sentido aquí descrito.⁶³

3) La teatralidad como marco tiene aspectos en común con la narrativa

El teatro conlleva una puesta en escena, ficcionalidad, actores que actúan y, en todas estas cosas combinadas, *artificio*. Los objetos artísticos se representan en escena como personajes; las figuras se disfrazan y actúan, interpretando papeles ante el visitante. El arte de la *performance*, en este sentido, sólo es el siguiente paso lógico, una vez que se toma conciencia de la naturaleza dinámica del arte. No es casual que el sintagma *en movimiento* se refiera a la movilidad tanto física como emocional. La ficcionalidad y la artificialidad, que en teoría son homólogas entre sí, pueden naturalizarse y, por tanto, pasar desapercibidas.

Un acuerdo tácito entre el comisario y el visitante entraña la suspensión deliberada de la incredulidad. Esta definición de la ficcionalidad es válida para todas las exposiciones. En los modelos tradicionales basados en la autoridad histórico-artística, esta ficcionalidad sólo se naturaliza, no se elimina. Así, se crean exposiciones que están modeladas según criterios eruditos, intimidan con la presentación de un conocimiento de que carece el visitante, son difíciles de soportar y, en consecuencia, menoscaban la autonomía del espectador. A semejanza de las novelas realistas, tales exposiciones representan la fantasía que socava el diálogo crítico: despliegan la narrativa como un relato contado por la autoridad encarnada en la voz única del comisario.

Por otra parte, la muestra de objetos artísticos es tan artificial como una obra teatral contemplada en la oscuridad. En las exposiciones, la luz es un elemento tan impor-

62 Sobre el anacronismo deliberado de la renovación de las galerías del MET, véase la explicación de Gary Tinterow en el folleto (1993). Por lo que se refiere a las muestras de Dahlem y el Metropolitan, véase mi ensayo “The Talking Museum” (1996). Sobre la exposición de Boijmans van Beuningen, véase cap. 4 de Bal (2002). El análisis que allí se expone se basa específicamente en el concepto de *enmarcado*, pero es fácil percatarse de que el modelo de la narrativa está fuertemente presente. Un análisis perspicaz de esta exposición puede encontrarse en Mark Denaci (2001).

63 En un útil artículo Hans-Thiess Lehmann hace el mismo movimiento que ensayo yo aquí, utilizando teatro y luego implicando el paisaje, como haré abajo, en relación con la textualidad teatral. Hans-Thiess Lehmann, “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy”, *Performance Research* 2 (1), 1997a, pp. 55-60. En otro artículo del mismo año, este autor ofrece elementos para la transición de la narrativa al cuerpo, que concierne a la metáfora del teatro y a las de la narrativa y el cuerpo. Hans-Thiess Lehmann (1997b).

tante como en el teatro. Y, al igual que en el teatro pero de modo menos estático, los visitantes reaccionan emocional e intelectualmente ante lo que ven. Así pues, si el comisario explota los tres elementos clave del teatro que motivan la metáfora —es decir, los actores, la artificialidad de la ficción y la atracción de la audiencia—, se obtienen exposiciones más experimentales y atrevidas, menos tradicionales.⁶⁴

La teatralidad, si se despliega de forma creativa, puede servir para activar, sorprender y acaso preocupar a un público que nunca pierde la intriga y la risa. Esta idea me lleva al segundo modelo derivado de la imagen en movimiento: el cine.

4) El cine, en sus facetas compatibles con la narrativa, es una metáfora muy productiva y sutil

El cine es un medio que presenta varios rasgos en común con la narrativa y el teatro, si bien posee también sus propias particularidades. De forma menos evidente, pero más sutil, sostengo que las exposiciones pueden operar con sistemas tan cinematográficos como el primer plano, la aceleración y la cámara lenta, el enfoque y el desenfoque, por mencionar sólo algunos, y suscitar fenómenos socioculturales que son frecuentes en el cine, como la memoria, el afecto y el suspense.

El arte atañe sobre todo a “la superficie”, a la textura más que a la estructura. Lo mismo ocurre con el cine y su compañera y predecesora, la fotografía. La superficie brillante que, en lugar de sugerir una profundidad subyacente, llama la atención del ojo, ha fascinado a muchos, incluido Roland Barthes, que en *La cámara lúcida* opone término a término la cámara oscura de perspectiva lineal, panorama general y profundidad ilusoria (1981). El cine, por ser el arte más popular, puede ocultar con gran eficacia su artificialidad y superficialidad, gracias a los mecanismos particularmente atractivos de identificación que entraña la experiencia del visionado. Pero si se descompone en sus elementos menores, se descubre que la película está formada por una serie de fotografías que oscilan entre los primeros planos y las tomas largas o medias, con fundidos y encadenados y cambios de enfoque.

Movimiento en la visión: he aquí la principal aportación del cine a la cultura visual. La instalación plantea la pregunta de qué es lo que se mueve: la imagen en sí, las figuras que contiene, o el espectador que aporta la mirada activa esencial. La metáfora del cine nos ayuda a comprender este aspecto. Cuando la instalación se ilumina con luz natural, ésta actúa como el cine: la dictadura temporal de la película que somete a los espectadores a un ritmo predeterminado se convierte en una fuente de ficcionalidad que podría denominarse “suspensión deliberada de la *impaciencia*”.

Complicaré a continuación el uso de las metáforas derivadas de las diversas artes, analizando más en detalle la metáfora de la “exposición como película”, a través de una muestra que muchos de ustedes habrán visto o de la que habrán oído hablar: *Partners in the Haus der Kunst*, de Ydessa Hendeles, expuesta en Múnich en 2002. Como se observa en el plano, no hay un itinerario único; cualquier experiencia narrativa comprende al menos dos momentos de lo que Jorge Luis Borges denominaría “senderos que se bifurcan”. “¿Cómo narramos?” La respuesta ahora está clara: la narrativa es “posmoderna”, experimental. “¿Cómo se construyen las narraciones?”: el narrador es el espectador, de manera que las narraciones son por definición plurales e imprede-

64 Para una concisa y clara revisión de los conceptos en el análisis teatral véase Patrice Pavis (1998). Sobre el arte de la *performance* véase Rebecca Schneider (1997).

cibles. Para explicar cómo se puede enriquecer la metáfora del narrador con nuevas posibilidades, la describiré desde la perspectiva de un género narrativo concreto, el del cine. Específicamente, dado que muchas de las obras expuestas en aquella muestra son fotografías, o derivados de este arte, sugiero que se interprete *Partners* como una propuesta para considerar la fotografía –el medio, el arte– a modo de *storyboard* o guión visual de una visión cinematográfica de la presentación artística. El narrador, así concebido, se erige en director de cine. Me interesa particularmente este ejemplo porque, al postular una “asociación” entre alemanes y norteamericanos, y entre alemanes y judíos, lograba socavar de modo asombroso el nacionalismo. Se relaciona el arte con la política de la nación, según una visión estética particular que enlaza la contemplación del arte con un replanteamiento del tema en relación con el mundo. Para ello, la *autoridad* narrativa debe ceder paso a un llamamiento al *afecto*.

5) *La apertura de la narrativa al cine es también un modo de destacar el afecto sobre la autoridad*

El ímpetu que subyace a la visión cinematográfica de esta exposición consiste en establecer, o cuando menos alentar, una relación *afectiva*, no sólo entre el arte y el espectador, sino entre las propias obras de arte. Según Deleuze, el *afecto* –concebido como una intensidad que puede ser transmitida– surge entre una *percepción* que nos perturba y una *acción* sobre la que dudamos. La fotografía, elemento clave en *Partners*, proyecta esta relación de afecto como la posibilidad de traducir entre sí emociones heterogéneas. El fundamento común en que se basa tal traducción es la idea de que a través del arte es posible identificarse con el pasado de otras personas tal como lo vivieron; en otras palabras, “tener” los recuerdos de otras personas.⁶⁵

Pero antes conviene establecer otra distinción. De las metáforas mencionadas hasta ahora, la narrativa, el cine y el teatro comparten el elemento de la trama –contenido narrativo–, pero existe también entre ellos una diferencia fundamental. El espectador, en lugar de permanecer inmóvil frente a un escenario imaginario, como en el teatro, ahora recorre un bosque de objetos. Y por tanto, en lugar de ser un espectador de la obra, ahora es un co-narrador que representa a su modo el guión que predetermina los parámetros en que se puede relatar la historia. Esta dimensión temporal de las exposiciones es el principio rector del análisis narratológico. Como en la lectura de una novela, en la que el lector acumula una comprensión y una relación afectiva con los acontecimientos y personajes, el recorrido por una exposición crea, en la experiencia del visitante, una relación acumulativa con el arte que se exhibe.

Desde esta perspectiva, una exposición narrativa pide al espectador que establezca conexiones mientras avanza por la misma, construyendo un “relato” que tiene, en su desarrollo o desenlace, un efecto. Este efecto es una impresión que enlaza las diversas experiencias que se desarrollan a partir de la confrontación con las obras de arte. Tales muestras no requieren la coherencia típica de las exposiciones tradicionales. Por el contrario, dado que activan al espectador, obligándolo a crear más que a consumir la exposición como relato, tales muestras pueden albergar objetos heterogéneos que sólo cobran coherencia gracias a la narrativa, que está constantemente “en construcción”.

65 Sobre el concepto de Deleuze del afecto y la posibilidad de que dicho afecto sea transmitido desde los objetos a las personas, véase Ernst van Alphen (2008). La idea de “tener los recuerdos de otras personas” es teorizada por Kaja Silverman (1996).



fig. 18 Marthe Wéry, *Tournai 2004*, cortesía de Micheline Szwajcer Gallery, exposición *Les Couleurs du Monochrome*, Tournai, 2004.

Por medio de una disposición particular de los objetos, *Partners* eleva este arte de relatar historias hasta un nivel de intensidad sin parangón hasta el momento.

Al igual que las novelas, la narrativa de las exposiciones también logra este efecto por medio de una retórica específicamente narrativa. El cine, como nuevo arte del siglo XX –el siglo de esta exposición–, es específicamente relevante aquí por dos motivos. En primer lugar, engloba los tres modelos que acabo de mencionar, enlazándolos entre sí: el cine requiere puesta en escena, desarrolla narrativas y despliega estrategias poéticas para causar impacto afectivo, ralentizando el avance de la trama, la construcción de la coherencia (narrativa). En segundo lugar, y este aspecto es el más importante para mi análisis, el cine no es una mera continuación de la fotografía. El cine responde a la fotografía de forma crítica y ambivalente. Esta respuesta atañe no sólo al movimiento y al tiempo, sino también, y de forma más sutil, a la insistencia en los límites de la visibilidad *inherente* al tiempo, que el cine inscribe en los intervalos vacíos entre los fotogramas y dentro de éstos. Esto tiene consecuencias para las exposiciones “cinematográficas”.⁶⁶

6) *A través del marco, la fotografía sirve como storyboard de la exposición cinematográfica*

El cine empieza donde la fotografía alcanza sus límites literales: en el marco. Así pues, la fotografía sirve como guión de cine o *storyboard*, y el cine como comentario de la fotografía: una metafotografía. Es lo que sucede en *Partners*. Con la fotografía como *storyboard*, esta exposición anima ese guión visual por medio de estrategias cinematográficas. Entre estas estrategias se incluyen las más comunes, como por ejemplo:

- la construcción de un espacio adecuado para la exposición, que ofrece conexiones con el mundo exterior sin coincidir con él;
- la tensión entre el movimiento y el tiempo, cada uno de ellos regido por su propio ritmo;
- y el desarrollo de figuras estilísticas que engrosan la narrativa y alteran su ritmo, como es el caso del montaje (por ejemplo los fundidos encadenados) y el encuadre (por ejemplo los primeros planos).

El componente cinematográfico que, según sostengo aquí, es el alma de esta exposición, opera con mayor intensidad en determinadas coyunturas clave, de las cuales comentaré sólo una, que en mi opinión responde a la pregunta de qué papel desempeñan el comisario y su relación con el hecho artístico.

Ésta es la transición entre la galería de entrada y una obra de arte que ha aportado el comisario-coleccionista como artista; se titula *Partners (The Teddy Bear Project)*. Este inmenso archivo fotográfico de miles de instantáneas, fotografías de estudio y otras formas de fotografía poco llamativas, todas con marcos y paspartús uniformes, es el núcleo de la exposición, que se sitúa inmediatamente después de la galería de la entrada, si uno decide avanzar en lugar de girar a la izquierda. Aquí la coleccionista ha ordenado las fotografías que cubren la pared según taxonomías que repiten, y por ende parodian, los modelos decimonónicos de exposición, ralentizando al máximo la narrativa en ese proceso. Todas las fotografías tienen un elemento en común, cuya importancia no es fruto de un hallazgo de la artista –ahora debo referirme a ella en femenino–, sino de un acto de creación a través de sus actos de coleccionismo: en todas ellas se puede ver un osito de peluche.

⁶⁶ La heterogeneidad fundamental entre marcos, debida a los intervalos en blanco que separan cada imagen de la siguiente, convierte la fotografía seriada en imágenes legibles, no visibles. Véase Doane (2002).

Las categorías establecidas aquí se centran en estos juguetes. Un niño, dos niños, gemelos con ositos de peluche; soldados, marineros, cazadores con ositos de peluche; mujeres, vestidas o desnudas, con ositos de peluche; niños que apuntan a ositos de peluche con rifles de adulto. Osos en cochecitos de bebé, retratos de grupo con un oso de peluche o niños que compiten con sus osos de peluche en tamaño y belleza. Dos galerías provistas de escaleras de caracol y distribuidas en dos pisos, con las paredes cubiertas de fotografías desde el suelo hasta el techo, confinan y retienen al visitante en un acto de voyeurismo que necesariamente consume tiempo, una intimidad con personas desconocidas que en su mayoría ya habrán muerto. Después de estas dos galerías abarrotadas, una cuarta sala casi vacía invita a entrar.

En esta otra galería sólo hay una escultura de un adolescente arrodillado en posición orante. Da la espalda a los espectadores que salen de las galerías fotográficas. Después de las galerías que consumen y detienen el tiempo, el visitante ralentiza el avance y no tiene prisa por ver la cara del muchacho. Sin embargo, al final ese momento se vuelve inevitable. El instante de estupefacción total sobreviene cuando se recorre esa tercera galería para ver la cara del chico.

En realidad, cuando entra en escena esta escultura, a mi modo de ver el modelo narrativo da paso de pronto al cinematográfico. Nos topamos con esta escultura al salir de las dos salas abarrotadas de *Partners (The Teddy Bear Project)*. El contraste entre la instalación íntima del archivo fotográfico, que nos invita a detenernos, explorar y permanecer en esta instalación-dentro-de-la-instalación, y la figura solitaria vista de espaldas en una galería por lo demás vacía, produce la desconcertante sensación de un corte profundo entre un episodio y el siguiente, ambientado en un espacio completamente diferente.

Este contraste establece también una expectativa de contraste en el nivel del contenido. De hecho, se crea una sensación convincente, a veces ilusoria, de confort y seguridad en el salón hogareño, anticuado, iluminado por lámparas domésticas, al que se superpone un museo decimonónico aún más anticuado de historia natural, con su extraño afán clasificatorio y las vitrinas atestadas. Este ambiente acogedor contrasta con el peligro al que parece expuesta esta muñeca arrodillada, del tamaño de un niño. Pero la muñeca nos da la espalda. En consecuencia nos atrae, nos obliga a aproximarnos, a caminar hacia el otro lado de la sala para verle la cara e inclinarnos con la misma condescendencia física con que nos acercamos a los niños, a los minusválidos en silla de ruedas o a las personas de baja estatura. Tal vez queremos hacerle compañía. Tiene la cara de Hitler. La escultura, obra de Maurizio Cattelan, se titula *Him* (2001).

7) *Un zoom del plano general al primer plano tiene un efecto afectivo*

El movimiento ejecutado por el *espectador* es el equivalente cinético de un *zoom*, desde el plano general al primer plano. Y después de girar alrededor de la escultura para verla más de cerca, la cara que al fin nos encontramos –ante el telón de fondo de las galerías de los osos de peluche que continúan cautivando nuestra atención– destruye toda sensación de seguridad, calor o confort que perdurase hasta entonces.

Un comisario judío canadiense nos muestra a Hitler en uno de los edificios alemanes más cargados de historia. ¿Cómo aborda este gesto los peligros del nacionalismo, por medio de una estética narrativa específicamente cinematográfica, en lugar de una declaración didáctica? La tensión entre la expectativa de una cara que no conocemos

y la visión de una conocida –la que hemos aprendido a no mirar de frente tras medio siglo de tabú– produce una apasionante sensación de miedo, aunque sólo por una fracción de segundo. La cara es cinematográfica, tanto desde el punto de vista físico como simbólico, en el sentido de que es un primer plano aislado. A mi modo de ver, es un primer plano, abstraído de la instalación fotográfica de Hendeles, *Partners (The Teddy Bear Project)*, donde estaba visualmente ausente, pero constantemente evocado, aunque de forma implícita. Los primeros planos exageran la fotografía, llevando el realismo hasta sus límites, y a veces más allá de éstos cuando la visión se acerca tanto que la imagen deja de ser legible, el grano de la fotografía se equipara al grano de la piel y el objeto se desvanece tras su representación. El primer plano en el cine se convierte de nuevo en fotografía, pero “más allá” del cine: detiene el tiempo, socavando la linealidad de la temporalidad que había impuesto lo cinematográfico. Ésta es la función fundamental del primer plano en el cine. Impone un salto cualitativo indiferente al tiempo lineal. Y, dado que el tiempo y el espacio están imbricados en el mismo movimiento, los primeros planos minan también la continuidad espacial. No son ampliaciones de un segmento de la imagen, sino abstracciones que aíslan el objeto desde las coordenadas espacio-temporales en las que nos movemos como si fuera algo “natural”. Un primer plano cancela de inmediato todo lo que precede y nos expulsa del tiempo lineal, dejándonos solos ante una relación con la imagen que es puro *afecto*.⁶⁷

En su función de primer plano cinematográfico, la escultura de Cattelan *Him*, que técnicamente no es una fotografía, influye de tres maneras en la relación entre fotografía y cine, así como en la relación complementaria entre el espacio de la exposición y el mundo exterior. En primer lugar, por increíble que parezca, esta escultura excesivamente realista es más fotográfica que el millar de fotografías de la galería que acabamos de dejar atrás: es más precisa, más legible, porque su escala es mayor. En segundo lugar, el objeto de la representación fotorrealista es, al mismo tiempo, suficientemente asombroso como para interrumpir nuestro recorrido. Aquí las paradas física y psíquica coinciden, amplificando sus respectivos efectos. Por último, es posible mirarle a los ojos, pero éstos no devuelven la mirada. Los ojos vidriosos de Hitler están, por suerte, fuera del alcance del espectador. Esos ojos grandes –que miran, pero no a nosotros– deben de fijar la vista en un espejo; el espejo de la historia que acabamos de dejar. En los términos de otra muestra sobre un tema afín, se puede decir que esta escultura es un *mirroring evil*, un “mal reflectante”.⁶⁸

Dado que los primeros planos son imágenes cinematográficas que contrarrestan la linealidad del tiempo, el despliegue de esta forma para (¿re?)presentar, en esta muestra, una figura histórica que orquestó la mayor catástrofe conocida, es un modo de protestar contra determinado concepto de la nación, la historia, la causalidad y el tiempo que se podría fomentar, inconscientemente, con un uso descuidado de la metáfora narrativa. Esta escultura, tal como se expone en *Partners (The Teddy Bear Project)*, milita contra la concepción histórica que interpreta el tiempo como inevitablemente

67 Susan Buck-Morss (1994) señala el miedo de los primeros espectadores del cine cuando se enfrentaban a los primeros planos. A veces decían ver signos de que la figura cuya única parte visible era la cabeza no había sido decapitada.

68 Me refero a la exposición *Mirroring Evil* [Mal reflectante] del Museo Judío de Nueva York, comisariada por Norman Kleeblatt. No es casual que la escultura de Cattelan disminuya la figura de Hitler al tamaño de un muchacho preadolescente, aproximándolo así a los juguetes tan destacados en la exposición de Kleeblatt. Véase Van Alphen (2001) para un estudio crítico del uso de los juguetes en relación con el trauma histórico.

lineal, imparable, y que simultáneamente relega el pasado a la distancia. Producir un primer plano de Hitler es un modo de traer su figura y todo lo que representa *al tiempo presente*. No es difícil pasar por alto este aspecto.

Desde la ventajosa visión retrospectiva que nos brinda el tiempo presente, la temporalidad de miles de fotografías en *Partners (The Teddy Bear Project)* adquiere varias capas de densidad, una densidad que, en mi opinión, es la propuesta estética de esta “sintaxis afectiva”. Al volver la vista atrás lo acogedor se vuelve impenetrable. Yo me sentí obligada a retroceder, físicamente, tomando así conciencia del modo en que se *contrarresta* la linealidad narrativa en esta exposición, al tiempo que perdura como narrativa en múltiples niveles.

Ya en un momento anterior, el elevado número de fotografías producía el mismo efecto increíble de las fosas comunes. Su tiempo verbal es rigurosamente pasado, de modo que no sabemos si siguen vivas las personas que aparecen representadas. Pero ahora, “después” de Hitler, quiero saber si están muertas y cuándo murieron, cuántas sobrevivieron al hombre muerto de la sala contigua. Ahora las veo a través de la cara que se les superpone. El cine tiene una técnica para conseguir ese efecto. La cara de Hitler se monta como en un *fundido encadenado*. La superposición de las dos imágenes, una singular, otra masivamente múltiple, es un encadenado que crea un espacio de la memoria.

8) *Las exposiciones pueden beneficiarse de movimientos que obligan a retroceder*

Tiendo a ver en este movimiento hacia atrás –en el *flashback* construido por el contraste entre *Him* y *The Teddy Bear Project*, que casi impone un retorno a lo anterior a través de Él– una cita como comentario crítico acerca de las visiones políticas de lo narrativo como lineal. Esta cita nos obliga a hacer dos cosas que, según nos ha enseñado el cine, son posibles, aunque difíciles. En primer lugar, nos hace reflexionar *desde dentro* –desde el interior de las galerías antes acogedoras y desde el interior de la compleja imagen producida por el encadenado, que ahora ineludiblemente nos rodea– sobre una tensión inherente a *The Teddy Bear Project*: la tensión entre seguridad, confort e inocencia infantil, por una parte, y los peligros del conformismo y su relación con el comercio, por otra, así como el gran potencial formativo de la representación, la fantasía y la ficción. El fantasma de “la nación” es inherente a esos peligros.

En segundo lugar, esta tensión se exagera con la tensión de que se nutre esta obra, la que se da entre el valor de cada persona individual, valor encarnado en las historias a veces complejas que acompañan las imágenes de las vitrinas, y la absorción de cada persona en las multitudes, la multitud de soldados de Hitler, de aquellos que secundaron su discurso durante tanto tiempo, durante demasiado tiempo, hasta que fue tarde y el cuerpo social hobbesiano ya estaba formado, lo que permitió la multitud de víctimas. Y a través del objeto de transición del oso de peluche, a la vuelta de la esquina acecha la cuestión de la complicidad emocional.

Ahora bien, como este fundido encadenado se da entre un primer plano y un plano general, genera un espacio de la memoria que se vincula tanto al pasado como al presente, y enlaza el recorrido por la exposición con la tragedia. Para cada uno de nosotros, en tanto que espectadores, ese tiempo pasado tiene connotaciones e inflexiones diferentes, pero el afecto que todo ello suscita no se puede reprimir. Y para cada uno de nosotros, los recuerdos que tal afecto acarrea son complejos; no son los nuestros, sino que nos llegan traducidos a través de innumerables historias e imágenes. Son, como



fig. 19, 20 Ydessa Hendeles, *The Teddy Bear Project*, en la exposición *Partners*, Haus der Kunst, Munich, 2002.

sostiene la teórica del cine Kaja Silverman, recuerdos *heteropáticos*, es decir, recuerdos ajenos, sentidos en una fuerte imagen-afecto.⁶⁹

9) *Las imágenes-afecto pueden reponer los objetos en el tiempo presente*

Ha llegado el momento de explicar en detalle la importancia del concepto de *afecto*; por qué es tan esencial no sólo para la posibilidad de la memoria universal, sino para el despliegue de lo cinematográfico en las prácticas expositivas. A través del sentido etimológico de la estética como enlace a través de los sentidos, el *afecto* conecta la cualidad estética de esta exposición y el arte que incluye con lo que interpreto como una nueva política del mirar totalmente contemporánea. Para comprender el afecto sin recurrir a la psicología, nuestro mejor recurso es el primer libro de Deleuze sobre el cine. Allí expone el concepto de Bergson de la percepción, concepto que Deleuze aplica a su teoría del cine. La percepción, en el sentido bergsoniano/deleuzeano, es una selección de aquello que, desde el universo de la visualidad, es “utilizable” en nuestra vida. Este planteamiento coincide, casualmente, con la idea de un itinerario no prescriptivo.⁷⁰ La percepción hace visible la “cara” utilizable de las cosas y por ello guarda relación con el encuadre: el cine, al igual que las exposiciones, hacen por nosotros esa selección, proponiendo una determinada percepción. Tal percepción selectiva prepara la posibilidad de acción. Las “imágenes-acción”, como las denomina Deleuze, nos indican cómo actuar ante lo que percibimos. Deleuze emplea el verbo *incurver* (curvar, combar): “curvar” el universo visible es medir una relación virtual de acción entre nosotros y las cosas que vemos. Mutualidad es aquí la palabra clave: las imágenes pueden incidir sobre nosotros tanto como nosotros sobre ellas. Como he señalado anteriormente, entre una percepción que nos perturba y una acción sobre la que dudamos, emerge el *afecto*. Las imágenes-afecto presentan una relación temporalmente congelada, intensificada entre la percepción y la entidad preparada para la acción que coincide con la subjetividad. En otras palabras, el espectador ve (lo que está en el fotograma) y duda sobre cómo reaccionar; así se ve atrapado en el afecto.

“El arte preserva”, dicen Gilles Deleuze y Félix Guattari en *¿Qué es la filosofía?* La exposición de Hendeles demuestra qué es lo que preserva el arte y cómo lo logra. Deleuze y Guattari describen los objetos de la conservación como *bloque[s] de sensaciones*, es decir, un compuesto de perceptos y afectos. Estos bloques existen independientemente de los sujetos que los experimentan. Existen como bloques de sensaciones, perceptos y afectos, y también como sintaxis, una sintaxis que “asciende irresistiblemente hacia su obra [la obra del escritor] y se transfiere a la sensación”. Pero, aun en el supuesto de que perduren, en sí no tienen memoria.⁷¹

Para entender la aportación de esta exposición cinematográfica de fotografías como obras artísticas y de objetos que, después de la fotografía, asumen sus principales características, la clave radica en la relación de contraste complementario entre fotografía y memoria. Kaja Silverman formuló esta relación con las siguientes palabras: “Mientras la fotografía ejerce su función memorística elevando un objeto fuera del

⁶⁹ El documental de Agnès Varda sobre el *Teddy Bear Project* muestra algunas reacciones de los visitantes que, en toda su variedad, confirman la inversión afectiva en el pasado (de otras personas) que impele la exposición fotográfica.

⁷⁰ Bergson (1896). Véase también Bergson (1907).

⁷¹ Silverman (1996: 163, 164 [el entrecomillado es del texto original], 167).



fig. 21 Maurizio Cattelan, *Him* (2001), vista trasera, en la exposición *Partners*, Haus der Kunst, Munich, 2002.

tiempo e inmortalizándolo para siempre en una forma particular, la memoria versa sobre temporalidad y cambio” (p. 157).

Quisiera concluir con una breve mención a un proyecto de exposición que emplea la narrativa en la selección de las obras y, al mismo tiempo, intenta librarse de él en el concepto expositivo. Me refiero a *Doble Movimiento: Estéticas Migratorias*, que comisariamos Miguel Ángel Hernández Navarro (en Murcia) y yo misma. Esta exposición viaja internacionalmente bajo el título 2MOVE. A semejanza del corte cinematográfico que va de *The Teddy Bear Project* a *Him*, instalamos veintiocho obras de vídeo como vitrinas que pasan del *zoom* al primer plano, pues el *flashback* que sigue a la interrupción del tiempo lineal en un primer plano y el encadenado resultante constituyen un ejemplo particular de montaje que enlaza la fotografía y la memoria. En consecuencia –y esto es lo que “el arte preserva” aquí– el visitante puede dejar que la instalación “introduzca el ‘no yo’ en [su] reserva de recuerdos” (Silverman, p. 185). Este proceso tiene especial relevancia para el tema de esta exposición, que *no es* una experiencia migratoria como tal, sino los rastros o fantasmas de esa experiencia dentro de las culturas de llegada.⁷²

Así pues, los recuerdos que pretende suscitar esta exposición a través de sus muchos dispositivos cinematográficos no son inherentes a los objetos artísticos en sí, aunque, como obras de vídeo, puedan dar esa impresión aparente. La sintaxis que los produce existe gracias a la instalación, que yuxtapone obras para formar una secuencia legible a través de sus figuras retóricas antes mencionadas, de manera que se crean narrativas. Por ejemplo, *still8* de Gary Ward, pieza autorreflexiva, está instalada con *Kofi Cleaving* del mismo autor, una obra descriptiva pero también reflexiva.

En conjunto, esta combinación opera como un fundido encadenado del yo y el otro, lo que complica esa distinción. Es la instalación del artista, o el montaje, ahora titulado *Inflection*. Pero al salir del espacio parcialmente separado donde se hallan instaladas esas dos piezas, uno se topa con *Entrevistándome con Emigrantes* de Daniel Lupión, un tipo de reflexión diferente y el desbaratamiento de la distinción entre el yo y el otro. Aquí, el artista simplemente ha invertido los papeles, de manera que es entrevistado por los emigrantes en lugar de entrevistarlos él. La yuxtaposición con las obras de Ward produce un doble fundido encadenado, y la clave de la exposición es el recuerdo de esa experiencia.

Pero los recuerdos heteropáticos que contribuyen a crear un discurso afectivo en la temporalidad presente son virtuales, no reales, en tanto en cuanto los visitantes no “representan” la “película”. Una vez que lo hacen, sin embargo, inducidos por este montaje, la memoria universal se activa y puede llegar a ser real, en temporalidad presente, lo cual no es inherente a la imagen, pero es uno de sus modos potenciales. Este proceso es lo que confiere a esta exposición, al igual que a *Partners*, un carácter plenamente contemporáneo.

⁷² Nota de 2008: 2MOVE: *Migratory Aesthetics* se celebró por primera vez en Murcia (España), en la Sala Verónicas y el Centro Párraga, del 4 de febrero al 11 de mayo de 2007; después en Enkhuizen (Holanda), Zuiderzeemuseum, del 19 de septiembre de 2007 al 3 de febrero de 2008; en el Stenersen Museet de Oslo, del 27 de marzo al 10 de mayo de 2008 y, posteriormente, en Irlanda.



fig. 22, 23 Maurizio Cattelan, *Him* (2001),
vista frontal, en la exposición *Partners*,
Haus der Kunst, Munich, 2002.



fig. 24 Gary Ward, *Inflection*
(8tills).
fig. 25 Gary Ward, *Inflection*
(Kofi Cleaning).
fig. 26 Daniel Lupión, *Entrevis-
tándome con inmigrantes*, 2002.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alphen, Ernst van
2001 “Playing the Holocaust”, en *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, editado por N. L. Kleeblatt, New York, Jewish Museum and Rutgers University Press, pp. 65-83.
- 2003 “Die Ausstellung als narratives Kunstwerk” – “Exhibition as a Narrative Work of Art”, en Ydessa Hendeles, *Partners*, ed. Chris Dercon y Thomas Weski. München: Haus der Kunst, pp. 143-185.
- 2008 “Affective Operations of Art and Literature”, en *Res* (en prensa).
- Bal, Mieke
1996 *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York, Routledge.
- 2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press.
- Barthes, Roland
1981 *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. Richard Howard, New York, Hill and Wang.
- Bergson, Henri
1896 *Matter and Memory*, trad. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer, basado en el original francés de 1908, New York, Zone Books, 1994.
- 1907 *Creative Evolution*, trad. A. Mitchell, New York, Henry Holt and Company.
- Buck-Morss, Susan
1994 “The Cinema Screen as Prosthesis of Perception: A Historical Account”, en *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity*, ed. C. Nadia Seremetakis, Chicago, University of Chicago Press, pp. 45-62.
- Denaci, Mark
2001 “Bloodletting”, en *The Thick of Things: Framing, Fetishism, and the Work of Art History*, Rochester, NY, University of Rochester, pp. 77-101.
- Derrida, Jacques
1990 *Mémoires d'aveugle*, Parti Pris, Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux.
- Doane, Mary-Ann
2002 *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Kristeva, Julia
1998 *Visions capitales*, Parti Pris, Paris, Musée du Louvre, Réunion des Musées Nationaux.
- Lehmann, Hans-Thies
1997b “Time Structures/Time Sculpture: On Some Theatrical Forms at the End of the Twentieth Century”, en *Theaterschrift* 12, 1997b, pp. 29-47.
- Maleuvre, Didier
1999 *Memories: History, Technology, Art*, Stanford, Stanford University Press.
- Pavis, Patrice
1998 *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*, Toronto, University of Toronto Press, 1998.
- Porter, Gaby
1991 “Partial Truths”, en *Museum Languages: Objects and Texts*, ed. Gaynor Kavanagh, Leicester, Leicester University Press, pp. 103-107.
- Schneider, Rebecca
1997 *The Explicit Body in Performance*, New York, Routledge.
- Silverman, Kaja
1996 *The Threshold of the Visible World*, New York, Routledge.
- Tinterow, Gary
1993 *Nineteenth-Century European Paintings and Sculpture*, New York, Metropolitan Museum of Art.

ECHARSE A PERDER... EN LA OBRA
BEATRIZ HERRÁEZ

Hablar sobre la práctica expositiva, hablar de la exposición –qué es, cómo funciona, cómo se construye, qué muestra, pero también qué es aquello que oculta– es con seguridad, y paradójicamente, una de las propuestas menos habituales de nuestra actividad; de la actividad de los críticos, los historiadores, los comisarios o los artistas. Llevamos ya algunos años planteando debates sin fin acerca de una posible “alternativa” al formato expositivo; un olvidar, repensar, redefinir la exposición –constante y continuado– que se ha materializado en propuestas más o menos afortunadas, y en textos y publicaciones diversas, pero sobre todo en la activación de ciertos protocolos de exposición que tienden hacia una “disolución” de la misma, casi ya como “estrategia” curatorial.

Sin embargo, cuando se inicia una conversación acerca de esta posible desaparición de la muestra con curadores, artistas, críticos y teóricos, de procedencias y trayectorias muy dispares, la respuesta más inmediata vuelve a ser la necesidad de una definición de la exposición –previa– a cualquier disolución o alternativa a la misma. Esta ha sido la primera conclusión de un proyecto titulado precisamente *Alternativas a la exposición*. Una investigación que surge en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 2006, y que es una tentativa de hacer posibles otros modos de colaboración con los profesionales del medio. Un proceso que ha derivado en una suerte de redefinición del proyecto inicial –después de los encuentros-sesiones que se han sucedido– y que, en su conclusión, podría re-titularse con algo parecido a *La exposición como alternativa a la exposición*. Porque si bien es cierto que el hecho expositivo no es ya la actividad exclusiva y en ocasiones tampoco la más importante de las instituciones –la investigación impulsada desde el Santa Mónica es una consecuencia directa de esta redefinición en las competencias, invitando a distintos agentes para no realizar muestra alguna–, éste sigue siendo un eje fundamental en sus programas.

¿Qué historia contamos? - ¿Cómo se construyen las narraciones?

Son muchas las ocasiones en las que se ha mencionado, escrito e ironizado, no sólo ya en torno al estado de salud del museo, tal y como apunta Broodthaers en el título de este seminario, sino también sobre la posible defunción de la exposición, y más concretamente sobre cierta pérdida de su sentido y necesaria redefinición en el presente. Al hilo de esta suerte de colección de “epitafios”, una de las ideas surgidas y más repetidas en el proyecto de *Alternativas a la exposición* podría materializarse en la unión entre dos frases asimismo lapidarias acerca de esta práctica, en un eslogan similar a “jugamos con objetos muertos, con pensamientos de otros, y en un espacio que ni siquiera nos pertenece”. Es el producto de la suma de las declaraciones de un artista, Mike Kelley, y de un comisario, Bob Nickas. No muy alentador.

Por seguir con el juego de referencias en el que estamos inmersos, iniciado con la afirmación de Broodthaers, otra “descripción” aproximada –y asimismo funeraria– de la exposición podría ser la proporcionada en la novela *Locus solus*, escrita por Raymond Roussel en 1914, en la que su protagonista, Martial Canterel, idea una sustancia llamada *resurrectina*... Una sustancia que es inyectada en cadáveres “seleccionados”

para que repitan mecánicamente frente a sus seres queridos, y desde el interior de urnas de cristal, algunos minutos de los momentos más memorables de sus vidas, de su experiencia. Máquinas de repetición que son las protagonistas de un “universo plano y discontinuo donde cada cosa se refiere sólo a sí misma”, una definición aplicada a la producción literaria de Roussel, pero que podría ser “traducida” a ciertos protocolos de exposición. Una sustancia prodigiosa que provoca una poderosa corriente eléctrica y desencadena un curioso despertar de la memoria permitiendo reproducir al inyectado, con rigurosa exactitud, los movimientos clave de su existencia reconstruidos en el interior de una sala de cristal, y valiéndose siempre de los objetos originales de la experiencia “simulada”. Ilusión de una vida absoluta, que incluso en las condiciones descritas, y en cada puesta en escena, era una narración distinta para un idéntico espectador. Un diálogo de repetición y nostalgia. Tampoco demasiado alentador.

Nada más lejos de mi intención que defender ninguna teoría donde la labor comisario se identifique, o aproxime siquiera, a la de ningún ser celestial que devuelva a la vida a obras que por otra parte, y siguiendo la citación a Deleuze que ya apuntara Mieke Bal en su ponencia: “son esos bloques de preceptos y afectos, de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación, y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora”. Aunque a tenor de muchas tentativas de exposición reciente, el comisario-narrador, a menudo se confunde demasiado con un supuesto resucitador que “interviene” en obras y autores. Incluso en aquellas que dejaron en su “testamento” la intención de no querer ser reanimadas.

Lejos de mi intención, ya que preferiría hablar de la *resurrectina* desde su naturaleza exclusivamente eléctrica y su aplicación como energía e iluminación. En ese empleo que se realiza en las exposiciones de la luz como alumbrado, como teatralidad, a la que los espectadores responden de un modo menos estático frente a lo mostrado. Porque ese elemento de “artificialidad” en pocos espacios “sucede”, o se muestra, del modo en que lo hace en la exposición; respondiendo a una puesta en escena consensuada, donde el truco está a la vista, desocultado, y que además es cuidadosamente respetado por todos los que toman parte en ella. Un “acuerdo tácito” entre curador, objeto y espectador, que implica una suspensión convencida de la incredulidad, y donde se re-activa lo mostrado, aquello narrado. Esa exposición más experimental a la que apuntaba asimismo Mieke, de manera previa.

En este sentido me gustaría referirme nuevamente a la cuestión de la narración en la exposición, comenzando con la referencia a un texto clave de Mieke Bal titulado *Double Exposures*. Dicho texto apunta la existencia de dos niveles narrativos en la exposición. El primero deriva del hecho de mostrar un objeto –presentarlo y al tiempo informar sobre él– algo que necesariamente requiere la conexión del presente de lo mostrado con el pasado del mismo, más o menos inmediato, con el tiempo de su realización, funcionamiento y significado. Una conexión de ese presente del objeto con su pasado, que ha de ser previa y que vendrá dada necesariamente por la selección de lo disponible llevada a cabo. Y un segundo nivel que se produce justamente con la narración que surge del espectador. El espectador narra. Es un testigo que confirma que, en algún momento, o en muchos, el “crimen” se cometió. Por seguir con la metáfora “de vida o muerte” del seminario. Y es que si la exposición consiste principalmente en esa acción de mostrar, de presentar en tiempo presente, de visibilizar y someter a opinión lo mostrado –“el que expone, se expone” diría el artista Isidoro Valcárcel Medina–, la exposición *no será*, ni difícilmente *fue*; la exposición *es*. Es una sucesión de im-

previstos, de relatos y contrarrelatos, de “conversaciones” en un tiempo y un espacio concreto, convenientemente iluminado –o ensombrecido– según la ocasión. En esto radica, posiblemente, lo mejor y lo peor de nuestro trabajo; en las tensiones y fricciones surgidas entre aquello que se muestra y lo que se esconde, entre esos “encuentros” más o menos productivos, y aquellos acuerdos-desacuerdos más o menos inesperados que se suceden en el tiempo y espacio de la exposición. En la identificación y reactivación, cuando sea necesario, de las zonas de discrepancia, de no-coincidencia y ambigüedad. Un territorio, demasiado a menudo, neutralizado por voces “autoritarias” que no permiten, se niegan y oponen, precisamente, al peligro de un espacio de indefinición, inadecuación, de prueba y error.

Probablemente, y llegados a este punto, haya que apuntar lo necesario de esas zonas de suspenso e intercambio donde se generan narraciones y relatos; iluminadas hasta cegarnos, o como “cuarto oscuro” habilitado para la relación ocasional. Aún a riesgo de fracasar, “de echarse a perder... en la obra”, tal y como anunciara *Angelus Novus* en 1922. Y al mismo tiempo, también detectar los espacios hacia los que se han desplazado las “voces autoritarias” mencionadas; aquellas que evitan el desarrollo de diálogos sincronizados, y la posibilidad de espacio alguno donde “echarse a perder”. Porque en la urgencia del ritmo impuesto en el presente todo parece estar sujeto a la reacción inmediata, y a veces resulta difícil –que no imposible– encontrar propuestas que no se limiten a ser meras diagnosis, convirtiendo esa doble condición de la exposición, como argumento y performatividad, en un breve comentario de actualidad y mueca-mohín, más o menos ocurrente.

Tan sólo un ejemplo: un texto del artista Frank Scurti que decía: “me he dado cuenta de que hay muchos artistas, que... bueno, ¡si no hay exposición, no hay obra! La lógica de las respuestas condiciona la producción de las obras... Hay una especie de protocolo; te invitan a la exposición, luego se abordan las condiciones de producción, entonces sabes qué dinero hay, y al final haces una propuesta en función de la suma total. Muchas veces incluso hay una temática para ese género de exposición, y entonces uno acaba respondiendo al tema”. Algo aplicable –en mayor o menor medida y grado de responsabilidad– a todos los “actores” de la exposición. Una situación que describe la confusión que deriva de tomar los presupuestos de una exposición –de su producción– por conceptos, y que tiene como consecuencia la desactivación de esas zonas de “inadecuación” referidas, o la existencia de propuestas que no se limiten a ser meras respuestas a preguntas formuladas por otros. Algo peligrosamente normalizado. Quizá una posible reacción frente a esta situación venga iniciada desde la inclusión de otros tiempos en la exposición, en la recuperación de un cierto “retardo”...

Otra cuestión sería, y en especial en este contexto en el que nos encontramos, atendiendo al “estado de salud” del museo y la institución, cómo, cuándo y dónde se dan estas condiciones. O mejor aún, yendo un poco más lejos, ¿cómo generarlas, hacerlas posibles, provocarlas si es necesario... desde el museo, el centro de arte o la institución? Ese sí puede ser su espacio de No defunción.

EL NAUFRAGIO Y LOS TRABAJADORES ALLAN SEKULA

Los policías están recogiendo sus redes color naranja, queriendo atrapar otro grupo de protestantes indisciplinados como si fueran sardinas. La delegada republicana que está de pie delante del Madison Square Garden reconoce el terreno en busca de un sitio seguro para su almuerzo y anuncia sin disimulada impaciencia que el presidente “trabaja duro”. Intento adivinar lo que significa esto exactamente. Lo dice como si ella misma fuera su jefa. Es posible que él no sea un tipo tan brillante, pero se comporta con energía y entusiasmo. Es un líder lleno de ánimo. Un animador. Queda trabajo por hacer y él lo hace y consigue que todo el mundo se apunte al carro.

Imaginad un monumento a la mano de obra imperial para el siglo XXI: el megáfono de una animadora y unas botas de trabajo vacías esperando al siguiente candidato con su traje de hombre de negocios, listo para mezclarse, planchando la carne y compartiendo el pollo asado con las “botas sobre la tierra”, un eufemismo que se refiere a todos aquellos que hacen el trabajo sucio, un día sí y el otro también. Por un momento, sus tareas son rescatadas del absurdo y la violencia por parte de un populismo campechano y condescendiente.

A mitad de la década de 1920, el fotomontaje anunció la caída del imperio de los monumentos políticos, al menos en los países en los que existía libertad de prensa. Cada monumento y cada político que aspiraba a convertirse en un monumento podía ser sentenciado a muerte mediante los juicios de unos recortes de papel. No había ninguna ceremonia que se hiciera delante de la cámara que quedara libre de burla.

Antes de que la caricatura política hiciera acto de presencia en la era de la reproducción mecánica, los monumentos seguían prácticamente intactos. Los monumentos podían responder y hablar a otros monumentos, no eran meros restos en vertical de líneas de parentesco exhaustas. Un filósofo demócrata de la clase trabajadora podía incluso imaginar monumentos que contestasen de forma implícita ante la altanería de los poderosos, no burlándose, pero con la dignidad, el peso específico y la energía de las clases trabajadoras. Y eso fue lo que pasó con Constantin Meunier.

Resulta más destacable el hecho de que Meunier lo hiciera en el mismo momento en que los ingenieros industriales estaban intentando rediseñar el tejido laboral y crear un mecanismo más productivo. Meunier hace frente al realismo pragmático de estos últimos con un empirismo de estilo propio.

Con *El forjador* (1884) Meunier responde tanto al cartesianismo de *El pensador* de Rodin (1880) como a la devoción del *Ángelus* de Millet (1857-1859). *El forjador* sentado está pensando, no rezando, y la disposición de su brazo izquierdo nos da una pista. Sin mirar, con la boca entreabierta por el calor del horno de fundición, deja que el ácido láctico del cansancio caiga desde su hombro y la articulación de su codo. *Esto es lo que tengo que hacer, en mi descanso, para recuperarme y hacerle cara al fuego otra vez.*

Del mismo modo que tanto el jinete como el caballo saben que el caballo tiene que beber para seguir moviéndose.

Resulta sorprendente que uno de los primeros fotomontajes políticos sofisticados, que se remonta a 1909, no utilizara como sujeto al Rey Leopoldo (un objetivo honorable donde los hubiera, sobre todo en el último año de su vida), sino al *Forjador* de Meunier.

La abogada radical americana Crystal Eastman, documenta concienzudamente la ruín compensación que se reparte a la vía del ferrocarril mutilada, la fundición y otros trabajadores industriales de Pittsburgh.⁷³ Su *Forjador* transformado es tanto un San Sebastián como un costado de ternera seccionado por el carnicero. La ilustración se remonta a las fuentes renacentistas del realismo social, a la vez que apunta a los montajes de John Heartfield y los pictogramas estadísticos de la década de 1920. Para que se entendiera su amarga ironía y para mantener una cierta distancia de los casos individuales, su revestimiento de contable de color naranja necesita el típico aspecto sombrío de una figura elegíaca, ya representada.

Por eso, en la práctica ella adopta una postura intermedia en el debate existente sobre el valor relativo de las imágenes y las estadísticas. Su compañero socialista, el escritor alemán Kurt Tucholsky, que colaboró posteriormente con Heartfield, hizo una llamada apasionada a “más fotografías”, e incluso afirmó que “los fotografías de manos mutiladas” son más convincentes que “las estadísticas, los informes... y los discursos provocadores”. Eastman lo abordó desde una perspectiva diferente, al creer que “las estadísticas son buenas como punto de partida de una revolución”.⁷⁴

El riguroso revestimiento estadístico de Eastman sobre la escultura de Meunier se apodera de su primera exposición americana (póstuma) en el Museo Albright de Buffalo (Nueva York) en 1913, patrocinada por los magnates americanos del acero. Meunier entra en la escena estadounidense que dejó en 1909 y sale justo cuatro años más tarde, muy olvidado por una civilización de empresarios que se aprovecha del orgullo abstracto del “trabajo duro”. Me sorprende lo poco frecuente que resulta encontrar a artistas contemporáneos que reconozcan su nombre.

Sería aventurarse demasiado si afirmase que *El naufragio* (1890), otra de las esculturas de Meunier, era una premonición de la muerte de su hijo en el mar, o incluso de su propia posición en la historia del arte.

Y no lo sería menos si afirmase que sus conjuntos de trabajadores siguen siendo hoy día una premonición de lo que ya estaba en la imaginación de algunos un siglo antes, ¿quizás una república universal? ¿O el decir que la energía de esta premonición sigue vagando en la mano que se transforma, a través de la proeza de una abstracción figurativa, en un aspa de molino o en una horca para el heno?

[No se conserva el debate que siguió a estas intervenciones].

73 Crystal Eastman, *Work Accidents and the Law*, vol. 2 de *The Pittsburgh Survey*, New York, Charities Publication Committee, 1910. Apareció por primera vez en *Charities and the Commons*, vol. 21, n. 23 (6 de marzo de 1909). En el pie de foto del montaje dice: “Cálculos realizados sobre hombres de Pittsburgh en 1907”. Una tabla más abajo muestra los datos de las indemnizaciones de 27 accidentes laborales.

74 Kurt Tucholsky, “Mehr fotografien!”, *Vorwärts*, 28 de junio de 1912. Reimpresión en *Gesamtausgabe: Texte und Briefe/ Kurt Tucholsky*, ed. Antje Bonitz (et al.) Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1996, vol. 1, pp. 67-68. Crystal Eastman, “The Three Essentials for Accident Prevention”, *American Academy of Political and Social Science Annals*, julio-diciembre 1911. Reimpresión en Blanche Wiesen Cook, ed, *Crystal Eastman on Women and Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 280-290.

LA VOZ SUBALTERNA: LATINOAMÉRICA CONFERENCIA: JOHN BEVERLEY INTERLOCUTORES: GUSTAVO BUNTINX, PAULO HERKENHOFF Y ANA LONGONI MODERACIÓN: TERESA VELÁZQUEZ

Teresa Velázquez La sesión de esta tarde aborda la relación entre arte y subalternidad desde diversas perspectivas. En 1995, el artista Guillermo Gómez Peña declaraba en una carta abierta a la comunidad artística: “una fiebre multicultural de dimensión epidémica se ha extendido en el mundo del arte”. En cuestión de una década el paradigma multicultural se ha generalizado como panacea institucional para gestionar la diferencia y asistimos a una categorización de la denominada diversidad cultural que no sólo amenaza con neutralizar su impulso político, sino que legitima un cosmopolitismo estético que banaliza el concepto mismo de la alteridad. La persistencia de una relación desventajosa y subordinada del arte latinoamericano respecto al circuito artístico internacional pone en evidencia que siguen existiendo centros de poder simbólico y de legitimación artística en el nuevo orden impulsado por la globalización. La pertinencia de la voz subalterna cumple esencialmente una función de resistencia que opera necesariamente contra los valores culturales dominantes.

LO SUBALTERNO COMO INTERRUPCIÓN (CACHÉ Y KUBA) JOHN BEVERLEY

Para comenzar, quiero expresar cierta inseguridad al intervenir en el mundo del arte y el museo. Mi mundo es el de la crítica literaria y la universidad. Quizás sobra la insistencia, pero me ayuda a presentar, vivencialmente si se quiere, mi tema, que es la relación entre el arte y la subalternidad. Subalterno es, en primera instancia, un sujeto que se siente inseguro, desautorizado. La inseguridad, pues, es doble, porque quiero hablar hoy de los límites del mundo del arte, de su radical insuficiencia, una insuficiencia revelada precisamente en sus esfuerzos por incorporar o representar lo subalterno, entre ellos, el proyecto de relacionar el museo de arte moderno con los movimientos sociales.

Está de moda hoy en la filosofía y el arte el tema de la interrupción. No es exactamente un tema nuevo. Como se sabe, tiene su origen en la distinción establecida por la estética kantiana entre juicio teleológico y juicio estético, y en la refuncionalización de esa distinción hecha por los formalistas rusos en el siglo XX al adoptar la noción de acto estético como *ostranenie* o desfamiliarización. De allí pasa, por ejemplo, al *Verfremdungseffekt* brechtiano o a la “belleza convulsa” de los surrealistas y, posterior-

mente, a las estrategias heterogéneas de lo que entendemos por arte contemporáneo. Esto es historia conocida. Pero ¿qué es lo que interrumpe la celebración –autocomplaciente– de la interrupción? Se trata de una pregunta que atañe a la relación entre arte y modernidad. Como sabemos, la modernidad involucra el ideal y, a la vez, la posibilidad material de una sociedad transparente a sí misma, la generalización del principio de la “razón comunicativa”, para recordar el concepto de Habermas. Por lo tanto, la lógica de la modernización es esencialmente aculturadora o transculturadora. La función social concedida al arte moderno o de vanguardia fue –es– servir como instrumento material y (en el caso particular del museo, como aparato ideológico del estado) alegoría normativa de ese proceso de transcuración/aculturación. Pero lo que opone la posibilidad de una sociedad transparente a sí misma no es solamente el conflicto modernidad/tradición, sino la proliferación de diferencias y heterogeneidades producidas precisamente por el desarrollo combinado y desigual de la modernidad. En ese sentido, el concepto de lo subalterno no designa una identidad pre-moderna, sino precisamente una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la contemporaneidad. El historiador Dipesh Chakrabarty formula el problema de la siguiente manera.

Las historias de cómo este o aquel grupo en Asia, África, o América Latina resistió la penetración del capitalismo no constituyen historia “subalterna” propiamente dicha porque estas narrativas se fundan en la imaginación de un espacio que es externo al capital, un “antes” del capital cronológico, pero que es, a la vez, una parte de un marco temporal unitario, historicista, dentro del cual tanto el “antes” como el “después” del modo de producción capitalista puede desarrollarse. El “afuera” (de lo subalterno) es distinto de lo que se imagina simplemente como el “antes y después del capital” en la prosa historicista. Pienso este “afuera”, de acuerdo con Derrida, como algo conectado con la misma categoría del capital, algo que se conforma al código temporal dentro del cual aparece el capital, a la vez violando ese código; algo que es posible ver solamente porque podemos pensar/teorizar el capital, pero algo que nos recuerda también que hay otras temporalidades, otras formas de hacer mundo (*worlding*)..., la resistencia a la cual hacen referencia puede ocurrir solamente *dentro* del horizonte temporal del capital y, sin embargo, tiene que ser pensado como algo que interrumpe la unidad de este tiempo.

Lo que expresa el concepto de ingobernabilidad es la inconmensurabilidad entre lo que Chakrabarty llama la “heterogeneidad radical” de lo subalterno y la razón del estado moderno. La ingobernabilidad es el espacio de negatividad, desobediencia, resentimiento, transgresión o insurgencia dentro de la globalización. Pero como tal, la ingobernabilidad marca el fracaso de la política (en el sentido de partidos políticos, democracia formal, hegemonía, sociedad civil, esfera pública, etc.). Como se sabe, para Gramsci es necesario el partido –el “Príncipe Moderno”– para permitir que las clases o los grupos subalternos accedan al poder, porque como tales –es decir, como *subalternos*– carecen de la capacidad de lo que Gramsci llamaba el “liderazgo consciente” imprescindible para la tarea de revolucionar las relaciones socio-culturales que los constituyen como subalternos en primera instancia. Pero si para obtener la hegemonía sobre el estado, los aparatos ideológicos y la cultura, lo subalterno tiene que transformarse esencialmente en *lo que actualmente es hegemónico* –es decir, la moderna cultura burguesa–, entonces en cierto sentido la clase dominante continuará prevaleciendo, aun en el caso de ser derrotada políticamente. Esta paradoja define la crisis

del proyecto del comunismo en el siglo XX (y marca un *impasse* en el pensamiento del propio Gramsci). Desde esta perspectiva, la hegemonía como tal podría ser vista como una especie de pantalla en la que las clases y grupos dominantes –y entre ellos el grupo de los intelectuales y el mundo del arte– proyectan su ansiedad de ser desplazados de su poder y privilegio relativo, por un sujeto subalterno multifacético que siempre está representado incompletamente por y en sus prácticas culturales.

La ecuación entre sociedad civil, cultura letrada, modernismo estético y hegemonía en Gramsci y otros pensadores de la modernidad oculta el hecho de que lo subalterno se dirige necesariamente contra lo que los grupos dominantes entienden por cultura y valores culturales, incluyendo el mundo del arte. Este ha sido el gran tema de los estudios culturales. Pero el proyecto de los estudios culturales no rompe en sí con los valores de la modernidad. Más bien, el proceso de desterritorialización e hibridación cultural que celebra reproduce –pero ya a nivel de las culturas populares o de masa, y en un registro post- o para-nacional– la teleología moderna expresada anteriormente en la idea de desfamiliarización y transculturación.

No se trata aquí de idealizar la tradición o el *Gemeinschaft* pre-capitalista. Esto haría de la perspectiva subalternista, de hecho, otra forma del pensamiento de elite, una especie de costumbrismo posmodernista. Se trata, más bien, de encontrar maneras de transferir la negatividad constitutiva de lo subalterno a los estamentos de la cultura dominante, incluyendo las prácticas del arte contemporáneo. Lo subalterno no tiene más razones para celebrar la tradición que la modernidad, ya que ambas dimensiones pueden –suelen– proveer las condiciones de su subordinación y privación de identidad. Marca un sujeto que no es totalizable ni como el “pueblo” en el sentido homogeneizante que éste ha tenido en el discurso nacionalista, ni tampoco como el “ciudadano” de Habermas.

Se ha explicado la crisis del comunismo en términos de la oposición entre un estado-partido monolítico coercitivo y la supuesta “heterogeneidad” de la sociedad civil. Pero lo subalterno tampoco es conmensurable con lo que se entiende normalmente por sociedad civil: es decir, el *burgerlich Gessellschaft* de Hegel y la Ilustración. Esto es porque tanto la idea como la construcción histórica de la sociedad civil comparten con el estado moderno una narrativa historicista de etapas de “desarrollo”, que, a causa de sus prerequisites culturales y legales (urbanización, alfabetización, educación formal, medios de comunicación, familia nuclear, propiedad privada, vanguardismo estético, etc.), excluye de la ciudadanía o limita su acceso a ella a amplios sectores de la población. Esa exclusión o limitación que opera dentro de la sociedad civil y del mundo de la cultura también constituye lo subalterno. En otras palabras, las desigualdades de clase, género, etnia, ocupación, también pasan por, y son producidas y/o reproducidas dentro de la sociedad civil. Por lo tanto, la oposición sociedad civil/estado no es homologable con la oposición subalterno/dominante.

La secularización como valor y las formas de una cultura propiamente secular (la ciencia, la literatura y el arte moderno, la historia y las ciencias sociales, el lenguaje de los derechos civiles, etc.) son, como los ideales de democracia e igualdad social, productos de la modernidad, y están, hasta cierto punto, interrelacionados con esos ideales. Pero el objeto de una sociedad igualitaria no debería ser la secularización en sí (una meta además imposible de conseguir), o el dominio de la ciencia o los “expertos” (que, en las condiciones actuales, equivaldría al dominio de las grandes multinacionales que han monopolizado o están en proceso de monopolizar la tecnología y la informáti-

ca). Sin embargo, la apelación a lo subalterno tampoco puede celebrar las formas de desigualdad de sociedades o religiones tradicionales, simplemente por ser no-modernas o anti-modernas. Un neo-tradicionalismo o fundamentalismo religioso puede ser altamente compatible con la reproducción de un orden moderno autoritario (como en el caso de la España franquista, o Chile bajo la dictadura de Pinochet, o el neo-confucianismo de Singapur y los regímenes del capitalismo asiático). Tampoco –para repetir– se trata de una insistencia en la identidad como tal, ya que en un proceso de articulación hegemónica, las identidades de las clases o de los grupos sociales involucrados necesariamente se transforman en la misma medida en que las relaciones estructurales que determinan esas identidades, en primer lugar, se modifican. La posibilidad radical de la perspectiva subalternista reside entonces estrictamente en una insistencia constitutiva, no en la diferencia, sino en la igualdad social.

Intentaré presentar dos alegorías sobre la pertinencia de esta problemática en las prácticas artísticas, especialmente esas prácticas que buscan “representar lo subalterno”. La primera es una instalación del artista turco Kutlug Ataman para la exposición del Carnegie International de 2004 en Pittsburgh. Se llama *Kuba*, título que remite a un barrio marginal –una especie de *favela*– en la ciudad de Estambul. Parece que en otra época fue un barrio bohemio, que se ha convertido actualmente en un barrio donde confluyen criminales, drogadictos, prostitutas, delincuentes, niños de la calle, madres solitarias, fundamentalistas islámicos, refugiados kurdos, campesinos recién emigrados a la ciudad, mendigos, es decir, lo subalterno-urbano. La instalación consiste en 40 puestos de vídeo, cada uno con un televisor sobre una mesa, un *video player*, y una silla donde el espectador puede sentarse para mirar la pantalla. En cada pantalla, en una cinta continua, se presenta un personaje del barrio narrando episodios de su vida. Como en el caso del testimonio literario, el espectador debe suponer que las historias son verdaderas, pero a veces también involucran elementos de invención o fantasía. Cada historia dura más o menos quince minutos, así que verlas todas tomaría más de medio día. Entonces uno selecciona, pero con la conciencia un poco incómoda de haber preferido algunos a otros. Los televisores y las mesas y sillas son de segunda mano, como algo comprado en el rastro. Son también objetos desechados por la modernidad, como los personajes cuyas historias están representadas en las pantallas de los televisores.

El catálogo del Carnegie International presenta la instalación como una especie de celebración del individualismo dentro de una matriz comunitaria: “The result is a compelling portrait of a self-constructed society composed of individual identities yet grounded in a web of community values that embrace nearly unlimited personal freedom and mutual tolerance”. [El resultado es un retrato apasionante de una sociedad que se autoconstruye mediante identidades individuales encalladas en una red de valores comunitarios que abarcan la libertad personal casi sin límites y la tolerancia mutua]. Creo que es demasiado afirmativa esta caracterización y delata una complicidad entre exposiciones como la del Carnegie y la globalización y la temática neoliberal del fin de la historia. En ese sentido, se trataría de una representación “costumbrista” o “picaresca” que, en última instancia, conforma la posición (relativamente privilegiada) del espectador. Más bien, creo que la intención del artista fue proponer la instalación como un reto al espectador, el reto de unas vidas que normalmente pasarían totalmente desapercibidas por nosotros, pero que ahora, por el hecho de formar parte de una exposición en un museo, nos obligan a prestarles atención. Pero, en otro sentido, el triunfalismo del catálogo se justifica, porque la instalación también logra “conte-

ner” la ingobernabilidad radical de lo subalterno-urbano producido en los márgenes de la globalización (el barrio es un espacio social no articulado ni por el estado ni por el capitalismo propiamente dicho) dentro del espacio del arte contemporáneo y el museo. Produce lo que Gayatri Spivak ha denominado un “otro domesticado”. Aun la pequeña crisis ética de no poder prestar atención a todas las historias funciona como experiencia “estética”. O por decirlo de otra manera, el efecto de *ostranenie* o desfamiliarización pasa precisamente por la problemática ética provocada en el espectador por el artefacto. ¿Y qué podría ser más deseable para ese espectador, el *flâneur* post-moderno, globalizado, que este acceso a un sujeto subalterno que nos entrega, junto con la plusvalía que hace posible nuestro estilo de vida, algo que deseamos quizás aún más: su “verdad”? Esta paradoja inherente a la instalación de Ataman nos recuerda la crítica hecha por Walter Benjamin del llamado Nuevo Objetivismo en la fotografía alemana en su ensayo *El autor como productor*. Observa Benjamin que, en su precisión estético-formal, esta fotografía no sólo “hace de la pobreza un objeto de consumo”, es más, “ha hecho de la *lucha contra la pobreza* un objeto de consumo”, convirtiendo de esta manera “la lucha política de una compulsión de decidir a un objeto de regocijo contemplativo”. ¿Cómo evitar entonces la transformación de la *representación* de lo subalterno en una forma de percepción y participación a través del arte que deja intactas, o es más, refuerza las relaciones actuales de dominación y subordinación?

La segunda alegoría surge de esta pregunta. Es la nueva película, *Caché (Escondido)*, del director austriaco Michael Haneke. Es una película compleja y, por razones de tiempo, voy a presentar una versión demasiado abreviada de ella (en particular, no puedo considerar como se merece la figura de la madre). Comienza con una toma fija y prosaica de la fachada de una casa modesta, pero evidentemente cómoda y bien arreglada en París. Debido a su duración ininterrumpida, la imagen deviene enigmática e inquietante. Descubrimos que lo que estamos viendo es de hecho un vídeo, y que estamos mirando el vídeo junto con los dueños de la casa, una pareja de clase media profesional, en la pantalla de su televisor. Presenciamos un interior que presenta a la pareja como representantes del mundo del arte y la cultura. Las paredes están llenas de libros, CD, objetos de arte. El marido se llama Georges y es el anfitrión de un programa de televisión sobre literatura, donde entrevista a escritores y críticos. Ella trabaja para una editorial. Tienen sólo un hijo, Pierrot, vagamente alejado de ellos de manera típicamente adolescente. Pasan los días, y le siguen otros vídeos, ahora acompañados por dibujos, en un estilo crudo, como si fueran dibujos de niño, representando una cabeza degollada o una gallina degollada marcada con una tinta roja. En uno de los vídeos, Georges reconoce la casa de campo donde aún vive su madre viuda y donde pasó su juventud. Es una casa grande de la burguesía rural. Otro vídeo contiene una toma hecha desde un auto circulando por las calles de un barrio no identificado, pero que sugiere uno de los barrios periféricos de París que antes componían el llamado “cinturón rojo”, pero donde hoy vive sobre todo la población inmigrante árabe y africana. Vemos también la fachada, un pasillo, y la puerta de un apartamento en el interior de un bloque de apartamentos en ese barrio. Georges llega a descifrar, por los letreros de las calles en la toma –avenida Lenin, por ejemplo–, la identidad del barrio y la dirección del apartamento. Molesto por la agresión inexplicable de los vídeos, decide investigar. Se traslada al sitio, llega a la puerta representada en la imagen del vídeo, la golpea. Le abre un hombre de su misma edad. Es, descubrimos junto con él, alguien que había convivido en la casa rural con Georges durante su juventud, pero

que por obra del destino ha terminado en este barrio pobre de la periferia. Se llama Majid: es argelino. Entendemos por la conversación que entabla con Georges que su vida ha sido mediocre, frustrada. Georges le acusa de ser el autor de los vídeos, pero Majid lo niega. Georges le amenaza y se despide. Vuelve a su casa. Unos días después llega otro vídeo que muestra esta vez a Majid sentado en su apartamento llorando inconsolablemente después de la despedida de Georges, como si toda esa escena hubiese sido filmada por alguien que estuvo escondido dentro del apartamento durante la visita. Georges va recordando fragmentariamente la historia que se halla detrás de su reencuentro con Majid en el apartamento. Los padres de Majid, que eran sirvientes de los padres de Georges, habían perecido en una masacre perpetrada por la policía francesa contra manifestantes argelinos que protestaban contra la guerra de Argelia en 1962 (un hecho histórico concreto). Ante esa catástrofe, los padres de Georges deciden adoptar a Majid. Pero Georges se resiente por la presencia igualitaria del niño argelino y procura sabotear su acogida por sus padres. Un día le dice, mintiendo, que el padre le manda a degollar una gallina. Majid cumple, pero queda cubierto de sangre en el acto. No queda muy claro qué pasa después, pero entendemos que de algún modo Georges denuncia a su compañero ante los padres, sugiriendo quizás que éste le había amenazado físicamente con el cuchillo que usó para degollar a la gallina. Resulta que expulsan a Majid de la casa y lo llevan por la fuerza a un orfanato. Georges no vuelve a verle ni a saber de él hasta que lo encuentra en el apartamento.

Unos días después, Georges recibe una llamada de Majid para que por favor acuda a verle en su apartamento otra vez, pues tiene que confesarle algo. Georges acude, pero poco después de entrar en el apartamento, Majid saca un cuchillo y se corta la garganta, suicidándose ante los ojos del visitante. La mancha de sangre que salta de su cuello pinta la pared, como en los dibujos que acompañaban los vídeos. A los pocos días llega a las oficinas del canal de televisión donde trabaja Georges el hijo de Majid, un hombre joven. Insiste en hablar con él, culpándole del suicidio de su padre. Después de una confrontación tensa delante de sus compañeros de trabajo, Georges logra deshacerse del joven. Sintiendo agotado por el encuentro, decide volver a su casa. Cierra las cortinas, toma un somnífero, duerme; presenciamos en la pantalla del cine lo que está soñando, como una especie de vídeo interior. Es el momento de la expulsión de Majid de la casa rural, visto desde la distancia con una perspectiva fija. Vemos a Majid salir mansamente de la casa con sus padres adoptivos al lado, pero después grita en señal de protesta –“No, no quiero irme”– y procura escapar. Los empleados del orfanato que han venido para recogerle logran capturarlo y lo meten a la fuerza en el automóvil. Los padres vuelven a entrar en la casa, abandonando al niño que fue su hijo adoptivo a su suerte. El automóvil arranca con Majid dentro y sale de escena. Lo último que vemos es un grupo de gallinas que atraviesan corriendo el encuadre de la plaza de la casa, asustadas por el ruido del auto.

Comienza otra toma fija de larga duración, como la toma de la fachada de la casa al principio. En este caso se presenta la entrada de la escuela a la que asiste el hijo de la pareja, Pierrot. En la parte lateral de la escena vemos a Pierrot encontrándose con el hijo de Majid. Se hablan y se van, aparentemente juntos. El encuentro es fugaz y enigmático, surge la interrogante: ¿podría ser que el mismo Pierrot fuera el autor de los vídeos, cómplice en ese sentido del hijo de Majid? La película no ofrece el alivio de una respuesta. Comienzan a desplegarse los títulos sobre la escena frente a la escuela. Termina la película.

El hecho de ser espectadores de la película y de involucrarnos de esta forma en su enigma nos pone en la misma situación vivencial de Georges y su mujer ante los vídeos. Alguna voluntad, vagamente siniestra y hostil, nos está interpelando en nuestra condición de clase media liberal, *bien pensant*. El uso del vídeo de vigilancia –como en los galerías comerciales o los lugares de tránsito– para proteger contra el robo y el desorden se invierte aquí. No sé si la referencia es intencionada por parte de Haneke, pero nos lleva a recordar las filmaciones de los habitantes de la *casbah* de Argel realizadas por el ejército francés para identificar a los cuadros del FLN en la película *La batalla de Argel*. Nos recuerda también que muchas de las instituciones del mundo de hoy a las cuales alude la película de Haneke –la cámara de vigilancia, la tortura sistemática y la detención arbitraria por sospecha de terrorismo, el estado de excepción permanente, el acto terrorista suicida, el *apartheid* de facto de inmigrantes en las grandes ciudades europeas– tienen su origen en las guerras coloniales modernas y, sobre todo, en la guerra de Argelia. Este hecho hace de *La batalla de Argel*, realizada hace cuarenta años, una película absolutamente contemporánea (se dice que fue proyectada en las escuelas de entrenamiento de militares y funcionarios norteamericanos para inculcar en ellos una idea de lo que iban a encontrar en Iraq).

En *Caché*, el vídeo de vigilancia funciona como la mala conciencia de las clases y los países dominantes en un mundo postcolonial donde las violentas desigualdades del sistema colonial todavía persisten en nuevas formas. Silenciosa e implacablemente, desde la posición de lo subalterno –de “los pobres de la tierra”–, retorna al espectador –a nosotros– la imagen de lo que somos y de lo que creemos, además de nuestra propia complicidad con la injusticia. Pero es precisamente esa injusticia –escondida, olvidada, denegada– lo que constituye la posibilidad misma del mundo del arte y la cultura, un mundo representado en parte *en*, y en parte *por* la película.

La moraleja de esta alegoría (porque toda alegoría tiene una moraleja) no es simplemente contraponer lo subalterno al arte, como si el arte perteneciera a la civilización occidental y a la burguesía, mientras que lo subalterno, en su negatividad radical, fuera también la negación del arte como tal. Hay en *Caché* una indudable negación del mundo del arte y de la cultura moderna; pero se realiza en la forma de, en cierto modo, *una práctica artística distinta*, desde lo subalterno. Me refiero a los vídeos, y los dibujos primitivos y violentos que los acompañan, ejecutados por no se sabe exactamente quién, pero sí por alguien que nos está observando siempre, desde una posición de resentimiento y humillación que quiere imponerse sobre nosotros. Y, como nos muestra el “vídeo interior” del sueño de Georges, esa práctica está también en cierto modo presente *dentro* del sujeto privilegiado occidental, pero literalmente como su “inconsciente político”, para pedir prestado un concepto de Fredric Jameson, es decir, como algo que no podemos recordar para seguir haciendo lo que hacemos de buena fe. Se trata otra vez, como en el caso de la instalación de Ataman, de una obra de arte, hecha precisamente para el público “liberal” que suele asistir al cine de arte, es decir, un público esencialmente equiparable a la familia representada en la película. Sin embargo, en *Caché* hay en el mismo acto de crear un artefacto estético, un cuestionamiento más radical, en mi opinión, de la operación y la función de lo estético en el mundo de hoy. De algún modo, la “negación” de lo subalterno ha sido incorporada en la misma lógica de la obra. Quizás por eso comúnmente se percibe como “nihilista” o “cruel” al cine de Haneke (a diferencia, por ejemplo, de Kieslowski o Almodóvar, que afirman en última instancia la posibilidad de una “felicidad” europea postmoderna).

Tanto *Kuba* como *Caché* albergan en su médula el problema de la presencia de una población islámica postcolonial en el centro de la cultura europea moderna, una población que no ha sido integrada o adecuadamente representada en esa cultura, pero que no obstante está aquí, y cuya presencia tiene efectos concretos: entre otros, el terrorismo. El suicidio calculado de Majid en *Caché* quizá aluda al hecho de que probablemente la forma narrativa más difundida en el mundo islámico hoy es el *video cassette* del terrorista suicida, del mártir. ¿No sería el terrorismo entonces una especie de práctica estética desde lo subalterno? Como se sabe, esta idea fue articulada por el compositor alemán Stockhausen hace unos años, cuando describió el acto terrorista del 11-S contra las torres de Nueva York como un espectáculo estético sublime, aseveración que prontamente retiró después del escándalo general que provocó. En vista de la gran ola de destrucción y odio que surgió en los barrios periféricos de París y de otras ciudades francesas, *Caché* y su estreno antes de esa violencia, se revela como una obra profundamente profética en cierto sentido.

Pero las limitaciones o aporías del terrorismo y la violencia espontánea –su tendencia precisamente a reforzar el “estado de seguridad” que supuestamente acomete– son bien conocidas. Al fin y al cabo, según la sugerencia de Stockhausen, quizá no existe tanta distancia entre la *ostranenie* vanguardista y el terror: ambas son formas de una “modernidad” que quiere imponerse radicalmente a poblaciones. Creo entonces que sería más útil articular el dilema de la relación entre arte y subalternidad desde el ángulo de una instancia de resistencia o “negación” subalterna no terrorista: me refiero a la reacción violenta y masiva en el mundo islámico dentro y fuera de Europa contra las imágenes cómicas en la prensa europea que satirizaban la figura de Mahoma (reacción que nos hace recordar, hace ya más de una década, una reacción parecida al publicarse la novela de Salman Rushdie, *Los versos satánicos*). Esa reacción evidentemente no podría afirmarse o respaldarse desde el museo o la esfera de la producción artística o literaria, precisamente porque la transgresión que representan esas imágenes depende de un liberalismo artístico –el principio de la libertad de creación y expresión– que es parte de su misma ideología auto-justificadora. En Europa y en otras partes del mundo, este principio de libertad creativa fue duramente conquistado en siglos de lucha contra el absolutismo y la iglesia o las dictaduras modernas. Pero las grandes manifestaciones contra las imágenes, con su iconografía consagrada de consignas, gritos, banderas o figuras simbólicas quemadas revelan que esa libertad se ha vuelto cómplice, en cierto sentido, del racismo y la dominación. ¿Qué pasa, entonces, si consideramos estas manifestaciones una especie de práctica estética no terrorista desde lo subalterno? Entre otras cosas, tendríamos que contemplar en ese caso que en una ciudad como Barcelona, y en un barrio como El Raval, el objeto de esas manifestaciones bien podría haber sido –puede ser– una institución que representa y defiende el principio de la libertad de expresión artística como el Museo de Arte Contemporáneo.

¿Podrían imaginarse otras formas de prácticas estéticas desde lo subalterno? ¿Otra manera, no tan determinadamente maniquea, en que se puedan relacionar las prácticas subalternas y los aparatos ideológicos del estado o de la sociedad civil dominante que ocupamos nosotros, tales como el museo o la escuela? ¿Podría producirse una nueva forma de arte y una nueva forma de política, una especie de frente popular postmoderno, en que sea posible una coalición entre nosotros y los grupos o culturas subalternas en cuyo nombre “hablamos”? Creo que sí, porque en última instancia lo que podríamos compartir es el deseo de una forma diferente de lo social, más abierta a transfor-

maciones democráticas e igualitarias, a la heterogeneidad multicultural. Es interesante recordar en ese sentido que *Caché* termina con lo que es, por lo menos, una sugerencia de la posibilidad de una alianza, en la imagen fugaz de la relación entre Pierrot y el hijo de Majid. En marzo de 2006 se dieron las grandes manifestaciones imprevistas, poderosas, de jóvenes y sindicalistas en París contra la nueva ley de empleo. Las noticias dicen, al margen de su representación de este movimiento imprevisto contra la lógica económica del orden neoliberal, que las organizaciones de los trabajadores intermitentes –los más afectados por la nueva ley– estaban buscando contactos con los grupos de jóvenes desempleados africanos e islámicos de los barrios periféricos. Parece que no se produjo el encuentro.

Pero si se pudiera producir, se trataría de la articulación de un nuevo bloque histórico en el corazón de la cultura europea moderna. Esta articulación dependería, en última instancia, de la posibilidad doble de reinventar la necesidad y la posibilidad del comunismo, es decir, de una sociedad donde se combinan diferencia e igualdad, en el contexto de la imposibilidad, el fracaso del comunismo histórico. Suely Rolnik habló anteayer del “exorcismo afectivo” del arte de la brasileña Lygia Clark; quizás podríamos imaginar de la misma manera un comunismo afectivo.

Pero, como Haneke, no vengo a ofrecer una solución, tarea que requeriría una posibilidad política que va mucho más allá de lo que podemos emprender en el mundo del arte y la crítica (aunque no creo que a nuestro mundo le sea totalmente ajena de conseguir esa posibilidad). Además, me doy cuenta perfectamente de que también estoy involucrado en las contradicciones de las cuales hablo, que soy en cierto sentido también Georges, el hombre de la película de Haneke. ¿Qué hago aquí entonces?, para volver a mi incertidumbre inicial. Podría contestar que soy una especie de reportero en las líneas delanteras de la guerra de las civilizaciones interna a los países desarrollados, como los reporteros que acompañaron la invasión de Iraq. Pero la del reportero, como la del artista o el crítico, es una función ambigua: tiene la obligación de representar la verdad de lo que acontece, pero al hacer eso, para recordar la pregunta del Evangelio, debe preguntarse: ¿a quién sirves? La particular dificultad que afrontamos hoy en día es que es claramente más fácil formular esta pregunta que contestarla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

2004-05 *Carnegie International, Gallery Guide*, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 2005.

Benjamin, Walter, “The Author as Producer”, en *Reflections*, Nueva York, Harcourt Brace, 1978.

Beverly, John, *Subalternidad y representación*, Madrid, Iberoamericana, 2004.

Chakrabarty, Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton NJ, Princeton University Press, 2000.

Haneke, Michael (dir.), *Caché*, 2005.

Teresa Velázquez Hola de nuevo, vamos a iniciar las intervenciones de los tres participantes en la mesa redonda. Están con nosotros Ana Longoni, Paulo Herkenhoff y Gustavo Buntinx, que abordarán la subalternidad desde diversos enfoques. Paulo planteará la dicotomía entre centro y periferia dentro del propio Brasil, analizando de qué manera la lógica de la marginación de otras culturas propia del colonizador se reproduce en gran medida en el colonizado. A continuación, intervendrá Ana Longoni. Su presentación se centra en las relaciones entre arte y política en las modalidades de la práctica artística que asumieron la protesta social durante la crisis argentina y la posterior transposición de dichas prácticas al museo. La cuestión que planteará Longoni es si la institución museo es, al igual que la calle, un terreno de conflicto o si, por contra, lo neutraliza. Por último, Gustavo Buntinx se referirá al anhelo de un museo de arte contemporáneo en el Perú, en su opinión vinculado al síndrome de occidentalidad marginal de ciertas elites que persiguen el sueño de un modelo de institución cosmopolita inalcanzable. En contraposición, nos hablará de la experiencia del MICROMUSEO (“*al fondo hay sitio*”) como una alternativa viable que ha logrado reunir una colección que se articula en base a un discurso crítico riguroso, en un esfuerzo encomiable en el contexto del arte peruano y latinoamericano. Los tres ponentes de esta tarde son historiadores y críticos de arte.

PARADOJAS DE UN TRÁNSITO ANA LONGONI

En el marco de una reflexión más general sobre las relaciones –posibles, imposibles– entre arte y activismo⁷⁵, me pregunto aquí las dificultades y potencialidades que suponen distintas formas contemporáneas de tránsito o de intersección entre instituciones artísticas y movimientos sociales.

El estallido popular iniciado en diciembre de 2001 atrajo la atención sobre Argentina de intelectuales y activistas, y también de artistas y curadores de otras partes del mundo, fundamentalmente europeos, que vislumbraron en ese agitado proceso una suerte de novedoso laboratorio social y cultural. Se llegó a hablar de “turismo piquetero” para denominar irónica pero certeramente a ese flujo de visitantes que transitaban (y a veces convivieron durante algún tiempo), armados de cámaras y buenas intenciones, por asambleas barriales, fábricas recuperadas, piquetes o cortes en rutas y avenidas. Entre otras consecuencias, ese foco de interés dio alguna visibilidad en el circuito artístico internacional a una serie de prácticas que hasta entonces habían permanecido claramente al margen de los ámbitos convencionales de exposición y de legitimidad dentro de la institución artística⁷⁶, y que llamaré genéricamente aquí *arte activista*.⁷⁷

⁷⁵ Este texto dialoga implícitamente con un provocativo artículo de Brian Holmes, “El póker mentiroso”, publicado en la revista *Brumaria*, n. 2, Madrid, 2003, que piensa dilemas semejantes en el caso europeo.

⁷⁶ Entendiendo por “Institución Arte” no sólo las instituciones materiales, museos, academias, galerías, sino también las ideas que sobre el arte dominan en una época. Así la define Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia*, Madrid, Península, 1992.

⁷⁷ Uso la denominación “arte activista” con reparos, puesto que algunos de los grupos aquí mencionados se resisten a definirse a sí mismos como “artistas” y a sus prácticas como “arte”, y las entienden como una forma específica de la militancia vinculada a estrategias creativas de comunicación política.

En ese contexto y en el marco de la reapertura de la pregunta sobre las relaciones entre arte y política, vanguardias y activismo (no sólo a nivel local sino –como bien sabemos– internacional, al menos desde la Documenta X en adelante), alcanzan una vasta circulación algunos grupos de arte callejero surgidos en Buenos Aires (sobre todo el Grupo de Arte Callejero, Etcétera... y el Taller Popular de Serigrafía) vinculados a las nuevas modalidades que asumió la protesta social. También se vienen revisitando con insistencia escenas fundacionales y a esta altura míticas, como Tucumán Arde, la más renombrada realización artístico-política colectiva de la vanguardia argentina llevada a cabo en 1968.

Parto de este diagnóstico para intentar problematizar a partir de una serie de casos concretos la relación compleja y contradictoria entre iniciativas activistas, movimientos sociales e institución artística. Reconozco en la Argentina de las últimas décadas al menos tres maneras distintas que sugieren dicho tránsito.

Se producen, en primer lugar, variantes de la parábola ya clásica de las vanguardias: el gesto antiartístico finalmente integrado al arte y deglutido por el museo. Tucumán Arde es –en un sentido– un ejemplo paradigmático de este movimiento cuando retorna al museo y es incorporado a la historia del arte, a lo que había renunciado enfáticamente. En 1968 los grupos de vanguardia de Rosario y Buenos Aires rompen estruendosamente con el circuito institucional que hasta entonces los contenía y se vinculan con la central obrera combativa y enfrentada a la dictadura del general Onganía, buscando generar una nueva estética activa en el proceso político en curso (signado por la radicalización de la nueva izquierda política y cultural y la perspectiva de inminencia del triunfo revolucionario). Si Tucumán Arde puede confundirse con un acto político es porque *fue* efectivamente un acto político: implicó la disolución de las fronteras del arte, y a la vez el empleo consciente de los recursos artísticos para buscar mayor eficacia política.

En la recuperación actual de Tucumán Arde las claves de lectura son heterogéneas y enfatizan distintas dimensiones de aquella realización: es reconocido como uno de los hitos iniciales del conceptualismo latinoamericano, como precursor de la investigación militante, de la creatividad colectiva, del arte de acción, etc. Los restos de esta realización (registros, testimonios, documentos) vienen siendo parte de numerosas e importantes exposiciones en los últimos años.⁷⁸ Los riesgos de estetización y descontextualización de los dispositivos de ingreso de esta realización al museo resultan evidentes. Pero, a la vez, su recuperación propicia la reactivación y puesta en discusión de un legado crítico que hasta no hace mucho había quedado marginado de la historia del arte. Volveré sobre esta cuestión paradójica más adelante.

Un segundo tránsito es el del movimiento colaborativo entre artistas y movimientos sociales: iniciativas de personas (vinculadas o no al mundo artístico) generan en el marco de un movimiento social un dispositivo creativo que es adoptado por la multi-

⁷⁸ *Global Conceptualism*, Museo Queens (Nueva York, 1999); *Heterotopías*, MNCARS (Madrid, 2000); *El arte de los medios*, Museo de Bellas Artes (Buenos Aires, 2000); *Antagonismos*, MACBA (Barcelona, 2002); *Arte y Política en los 60*, Palais de Glace (Buenos Aires, 2002); *Ex Argentina*, Museo Ludwig (Colonia, 2004) y Palais de Glace (Buenos Aires, 2006); *Ambulantes*, CAAC (Sevilla, 2004); *La sociedad de los artistas*, Museo Castganiño (Rosario, 2004); *Inverted Utopias*, MFAH (Houston, 2004); *¿Cómo queremos ser gobernados?*, MACBA (Barcelona, 2004); *Be what you want but stay where you are*, Witte de With (Róterdam, 2005); *Collective creativity*, Museo Fridericianum (Kassel, 2005); *Archivo Tucumán Arde*, Gallery Nova (Zagreb, 2005); *Again for Tomorrow*, Royal College of Art (Londres, 2006); *Conceptual Art*, Generalli Foundation (Viena, 2006); *Documenta 12* (Kassel, 2007); *Costuras Urbanas*, Le Bon Accueil (Rennes, 2007).

tud. A ese tipo de iniciativas se refiere Homi Bhabha cuando señala que: “Las formas de la rebelión popular o la movilización suelen ser más subversivas y transgresoras cuando son creadas mediante prácticas culturales oposicionales”.⁷⁹ El movimiento de los *Sem Terra* en Brasil –al que hizo referencia en su intervención en este encuentro Suely Rolnik– es un buen ejemplo de esta opción.

Otro ejemplo es el del Siluetazo, la más recordada de las prácticas artístico-políticas que proporcionó una potente visualidad en el espacio público a las reivindicaciones del movimiento de derechos humanos argentino en los primeros años de la década de los 80, aún en tiempos de la última dictadura. Consiste en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos en manos del terrorismo de Estado, y demandar su aparición con vida. El procedimiento fue iniciativa de tres artistas visuales y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. El Siluetazo implicó la participación, en un improvisado e inmenso taller al aire libre que duró hasta pasada la medianoche, de cientos de manifestantes que pintaron, *pusieron el cuerpo* para bosquejar las siluetas, y luego las pegaron sobre paredes, monumentos y árboles, durante la III Marcha de la Resistencia en Plaza de Mayo, en septiembre de 1983. Señala uno de esos momentos excepcionales de la historia en que una iniciativa artística coincide con una demanda de los movimientos sociales, y toma cuerpo por el impulso de una multitud. A partir de entonces se convirtió en un contundente recurso visual “público”, cuyo uso se expandió de manera espontánea. Lo cierto es que contemporáneamente a su realización, las siluetas no fueron presentadas por sus promotores ni leídas por sus testigos ni por la prensa como “arte”, sino como “un hecho gráfico”, un recurso visual de lucha y memoria, cuya mayor potencia radica en la realización colectiva y espontánea que recupera el espacio público a pesar del fuerte dispositivo represivo reinante.

Veinte años después, el recurso de las siluetas se ha instalado como una de las más persistentes formas de representación de los desaparecidos, y su uso es recurrente tanto en convocatorias artísticas como en las manifestaciones visuales del movimiento de derechos humanos. Veamos dos breves ejemplos recientes. El edificio de la Escuela Mecánica de la Armada (ESMA), en donde funcionó el mayor centro de detención, tortura y exterminio de la última dictadura, el lugar en el que desaparecieron unas 5.000 personas, fue entregado el 24 de marzo de 2004 a los organismos de derechos humanos para construir un lugar de memoria, en un hecho de enorme carga simbólica, que inauguró una nueva fase del movimiento de derechos humanos que podríamos denominar la “institucionalización de la memoria”. En esas circunstancias, los organismos convocaron a artistas reconocidos para realizar siluetas que fueron instaladas en el entorno del edificio. El resultado, muy distante de la potencia de la multitud haciendo siluetas en la plaza, consistió en un conjunto de siluetas con “firma de autor”, colocadas además ya no en las calles junto a los manifestantes, sino (de nuevo) entre rejas. En contraste, otra silueta, instalada entre muchas en el marco de una exposición que tomó todo el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires al cumplirse este año el 30 aniversario del último golpe de Estado, plantea una conexión muy sugerente con el presente. Javier del Olmo –integrante del grupo Arde! Arte, uno de los colectivos de

⁷⁹ Homi Bhabha, “El compromiso con la teoría”, en: *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 40.

arte activista surgido al calor de la revuelta popular de diciembre de 2001– construyó una figura a escala natural sobre la pared del espacio de exhibición con una acumulación de etiquetas selladas con cada uno de los 1.888 nombres propios de las víctimas de la represión policial en democracia denunciadas hasta ese momento. En el contraste entre estas dos citas recientes al Siluetazo veo una nueva paradoja: que la convocatoria parta desde un movimiento social no garantiza la vitalidad de una práctica, ni su ingreso en el museo significa necesariamente su partida de defunción.

Un caso semejante al del Siluetazo, que Gustavo Buntinx conoce muy de cerca (por ser uno de sus activos promotores), es la experiencia “Lava la bandera”, realizada por el Colectivo Sociedad Civil en Perú. En el marco de la creciente oposición a la dictadura de Alberto Fujimori, se llevó a cabo un “ritual participativo de limpieza patria (...) bajo la relativa protección de la Feria por la Democracia que diversas organizaciones cívicas armaron el 20 y 21 de mayo de 2000 en el céntrico Campo de Marte”.⁸⁰ La acción de lavar banderas peruanas en la plaza pública y luego tenderlas a secar al sol fue repetida a cuatro días de la segunda vuelta electoral en la Plaza Mayor de Lima, y reiterada todos los viernes en la fuente de esta plaza hasta el derrocamiento del dictador. Dos años más tarde, el 9 de julio de 2002 (fecha en que se conmemora la independencia argentina), se realiza, convocada por el grupo Arde! Arte, una acción que emula y homenajea a los peruanos y a la vez carga la acción con un nuevo sentido, que ya no alude a limpiar el país de la corrupción del régimen sino a denunciar su violencia: esta vez en lugar de limpiar las banderas, las ensangrentaron.

La segunda opción a la que me refiero, entonces, implica la dilución del arte en el movimiento social, en un proceso que podría describirse a grandes rasgos como un conjunto de sujetos involucrados en el circuito artístico (productores, teóricos) que disponen de saberes específicos y los ponen a disposición de una multitud que se apropia y reformula determinada propuesta creativa (hacer siluetas, lavar la bandera) como modalidad de protesta.

Puede darse también el movimiento inverso, que configura la tercera posibilidad a la que me voy a referir: el tránsito de la política hacia el arte. La encuentro, por un lado, en grupos de intelectuales y activistas cuyas prácticas y saberes venían siendo ajenos al “mundo del arte” y se ven incorporados en los últimos años al museo de arte contemporáneo, al ingresar en el circuito correspondiente en una posición de inesperada legitimidad. Casos como el del grupo boliviano Mujeres creando o el argentino Colectivo Situaciones configuran, en ese sentido, una figura del intelectual en un sentido opuesta a la que describe Pierre Bourdieu (al pensar en Emile Zola y la denuncia pública del antisemitismo que el escritor llevó a cabo en el caso Dreyfuss), entendiéndolo como aquel que usa su capital simbólico específico para intervenir con legitimidad fuera del campo literario.⁸¹ En los casos que menciono, como en otros, el capital específico que valida la intervención de iniciativas intelectuales dentro del campo artístico es –en principio– acuñado fuera del campo.

Quisiera detenerme con un poco más de detalle en el modo en que una modalidad novedosa de lucha del movimiento de derechos humanos argentino, el *escrache*, deviene en “arte” al entrar al museo o ser leída en esa clave desde la institución artística. Los *escraches* surgen a mediados de la década de los 90, impulsados por HIJOS (agrupación que reúne a los hijos de los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura).

80 Declaración colectiva “Lava la bandera”, Lima, 2000.

81 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

Escrachar significa –en la jerga rioplatense– señalar, poner en evidencia, sacar a la luz. El *escrache* mostró a lo largo de los últimos diez años ser una eficaz y revitalizada forma de acción directa colectiva para evidenciar la impunidad de los represores e impulsar la condena social entre aquellas personas que conviven cotidianamente con ellos, ignorando su prontuario. Cada *escrache* parte de un trabajo de investigación, prosigue con una prolongada labor de concienciación entre los habitantes del barrio, y finalmente se cierra con una manifestación callejera en la puerta misma del domicilio o lugar de trabajo del represor *escrachado*.

Dos colectivos de arte –que ya han cumplido una década de actividad– tuvieron una importante participación en la gestación de los *escraches*: el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los *escraches*. Son característicos sus carteles que subvierten el código vial, instalados como señales de tránsito habitual (para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos, ya que tienen el mismo tamaño, colores, tipografía, material, etc.). Estos carteles indican, por ejemplo, la proximidad de la vivienda actual de un represor, su lugar de trabajo, un ex centro clandestino de detención, los sitios desde los que partían los llamados “vuelos de la muerte” (en los que los secuestrados eran arrojados vivos al Río de la Plata desde aviones) o donde funcionaban maternidades clandestinas.

Por su parte, Etcétera proporcionó una dimensión performativa carnavalesca a los *escraches* con la realización –en medio de las movilizaciones con las que culminaba de sus desopilantes *performances* teatrales, con grandes muñecos, máscaras o disfraces, en las que diversas personas representaban grotescas escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido en cautiverio, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un partido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos, en alusión a la guerra de Malvinas. Usaban esas *performances* como táctica de distracción y dispersión de las fuerzas policiales, para posibilitar que otros se aproximaran al lugar que *escrachar* y lo señalaran con pintura roja.

Si la estrategia de las Madres de Plaza de Mayo (que fueron la indiscutible avanzada de la resistencia a la dictadura y sostuvieron infatigables la denuncia del terrorismo de Estado) se centró en la reivindicación de la figura de las víctimas de la represión, fundamentalmente la de los desaparecidos, los *escraches* pusieron el foco en los victimarios que continuaban impunes amparados por las leyes del perdón dictadas por sucesivos gobiernos democráticos. Y si las Madres habían focalizado su ronda semanal en la céntrica Plaza de Mayo (que simboliza la concentración del poder político, económico, eclesiástico del país), en cambio los *escraches* se dispersaron por barrios y ciudades de todo el país, llegaron a los trenes subterráneos (cuyo jefe de seguridad era un ex represor), a las comisarías de barrios marginales (donde se siguen ejerciendo los mismos métodos de tortura y asesinato), a los barrios adinerados donde viven los generales genocidas y a los más escondidos poblados rurales en los que también se ejerció el secuestro y exterminio de los opositores.

Tanto la gráfica del GAC como las *performances* de Etcétera fueron en principio completamente invisibles para el campo artístico como “acciones de arte”, y en cambio proporcionaron una fuerte identidad y visibilidad social a los *escraches* y contribuyeron a que se evidenciaran como una nueva y contundente forma de lucha contra la impunidad.

En los últimos años, lo que cambió respecto de los *escraches* fue su presencia dentro del circuito artístico internacional. Al ser convocados los dos grupos mencionados

(junto a otros artistas activistas) a formar parte de distintos proyectos curatoriales y a exponer sus trabajos en prestigiosos ámbitos de exhibición (incluyendo la Bienal de Venecia), los *escraches* llegaron al museo. ¿Cómo se resuelve –en este y otros casos semejantes– el tránsito de la protesta callejera a la sala de exposiciones, la tensión entre la acción política y el dispositivo artístico, el trecho entre su incidencia precisa en el contexto argentino y su inscripción en un espacio distante y distinto?

En primer lugar, es evidente que no es el *escrache* lo que entra al museo sino apenas sus restos o en todo caso su registro (ya sea a través de fotos, vídeo, gráfica, testimonios u otros documentos), o la referencia teórica o interpretativa acerca de sus implicaciones o su novedad. Tampoco pueden entrar al museo ni Tucumán Arde ni el Siluetazo, en tanto acontecimientos irrepetibles y –en cierta medida– irrepresentables, que tuvieron lugar en contextos históricos precisos, en las calles, articulados con movimientos sociales concretos, y fueron llevados a cabo por un sujeto colectivo concreto y puntual, que ya no existe o no es el mismo. Es claro que en esta mediación queda atenuado o diluido el impacto de una acción colectiva que quiere incidir en una situación concreta y transformar a participantes y ocasionales espectadores.

¿Se trata, entonces, de situaciones inaccesibles en su dimensión de experiencia desde la vitrina de un museo? ¿Qué ocurre cuando una práctica política de oposición o –en los términos propuestos por John Beverley– “insurgente” es leída como forma artística, o cuando se trasladan modalidades de acción callejera al espacio museístico? O quizá la pregunta que debemos hacernos sea mucho más pragmática: ¿qué se gana y qué se pierde con el ingreso de los *escraches* en las salas de exposición?

Los riesgos del ingreso de este tipo de prácticas activistas en el museo son conocidos. Uno, la neutralización “políticamente correcta” de su condición política radical, la distancia banal de la estetización de un impecable montaje, la formalización de prácticas de acción que devienen objetos-de-arte para ser contemplados. Dos, el recorte descontextualizado que ocasiona el hecho de extraer una parte que puede adecuarse al formato de exposición y admite ser exhibida bajo un régimen de visibilidad (por ejemplo, un afiche), aunque en su origen funcionó sólo como segmento de procesos muy complejos, dispersos e “invisibles”. Tres, la difícil interlocución con un público (distante al hecho mostrado) que requiere de una precisa reconstrucción y reposición de información (lo que, a riesgo de caer en cierto didactismo, es hacer un esfuerzo por dar paso a claves de interpretación o contextualización que posibiliten el acceso a un material que de otra forma resultaría hermético, en la medida en que su condición es como mínimo fragmentaria). Cuatro, el hecho de que adquieran estatuto de “obras de arte” o piezas de una colección los restos materiales de un tipo de producción o práctica hasta ahora al margen del mercado. Someter estas prácticas al dispositivo de exposición puede ser un lastre y un escollo, mucho más al tratarse de modalidades de acción vigentes y todavía en curso (como los *escraches*), y no de acontecimientos pasados y clausurados.

Pero, ¿el museo de arte contemporáneo es sólo un ámbito que neutraliza la potencia de esas prácticas? Barajemos algunas alternativas algo más optimistas respecto del tránsito de la calle al museo. Primero, la visibilidad internacional de una práctica que actúa contra la impunidad de los genocidas argentinos, que puede extenderse y replicarse en otras geografías y demandas, y conlleva la potencial conexión entre distintas experiencias y momentos (distantes en el espacio y tiempo). ¿Se puede aspirar a que el museo devenga en tribuna pública para difuminarlas y contribuir a socializar esas herramientas en otros contextos, ayudar a constituir, poner en discusión y difundir un

legado disponible para muchos, mutando en archivo vivo, abierto y activo de experiencias presentes y pasadas, en espacio articulador de debates colectivos en curso y usina de nuevo pensamiento?

Segundo, los pasajes de la calle al museo facilitan el acceso de estos grupos o movimientos a recursos (no sólo económicos) que pueden fortalecer el trabajo activista fuera del museo, habitualmente sometido a condiciones muy precarias y difíciles. Tercero, las resonancias fuera del país pueden servir de argumento para colaborar en preservar a los cuerpos allí comprometidos de la violencia represiva. Aunque pareciera que el ingreso de los *escraches* en prestigiosos museos europeos importa poco a las fuerzas represivas locales. Como muchos otros *escraches*, el realizado en la ciudad de La Plata a un ex comisario involucrado en el terrorismo de Estado, en diciembre de 2006, fue duramente reprimido por la policía provincial, la misma que es sospechosa de estar implicada en la desaparición de Jorge Julio López, testigo clave en el juicio a un ex represor, sobreviviente casi octogenario de un campo de concentración de la última dictadura, vuelto a desaparecer en septiembre de 2006, al día siguiente de brindar un testimonio a la Justicia que fue crucial para condenar y encarcelar al ex jefe de la policía bonaerense, Miguel Etcheolaz.

Los cruces existentes entre modalidades de protesta “insurgentes” y el circuito institucional del arte son, en síntesis, complejos y paradójicos.

“Hay muchas formas de escritura política cuyos diferentes efectos quedan oscurecidos cuando se los divide entre lo ‘teórico’ y el ‘activismo’”, escribe Bhabha.⁸² Otro tanto se podría pensar entre arte y activismo. Por ello, más que establecer líneas divisorias tajantes o perspectivas maniqueas entre cultura dominante y prácticas subalternas, o entre arte y política, ante prácticas como las que aquí he mencionado quizá convenga repensar la categoría moderna de arte como esfera delimitada, a riesgo de vislumbrar la disolución de sus fronteras. Y es que estamos ante producciones que justamente obligan a revisar la condición autónoma del arte, no porque no se sometan a las imposiciones del poder o del mercado, sino porque pretenden incidir en la transformación de las actuales condiciones de existencia.

Por otra parte, la insistencia en el parámetro anti-institucional para medir la radicalidad de las prácticas artísticas pareciera señalar un sobrentendido y restrictivo corsé que constriñe las aproximaciones a la historia concreta de las relaciones entre el arte y la política. De acuerdo a este razonamiento, la institucionalización del arte político o –más precisamente– su carencia de voluntad anti-institucional traería aparejado que el sentido político de algunos gestos quede restringido a la esfera artística, es decir, anulado o neutralizado. A los grupos de arte activista no se les escapa que sus intervenciones en convocatorias institucionales los colocan en un lugar problemático. Moverse entre el adentro y el afuera del museo, más que incoherencia, oportunismo o irreflexión, puede denotar capacidad política para ensayar a instalar un dispositivo crítico en donde éste pueda interpelar a nuevos (a otros) espectadores.

¿Es ingenuo –o cínico– sostener la posibilidad misma de un gesto radical del arte dentro de contextos institucionalizados que sostienen la lógica del capitalismo cultural? ¿Todo lo que ocurra dentro del arte es parte de la cultura dominante en la medida en que sus efectos –y su público– son restringidos? ¿Nada escapa allí a la lógica dominante? ¿Los límites del arte se superponen con los límites del museo? ¿O, como señaló

82 Op. cit., p. 42.

Benjamin Buchloh en su intervención, el arte sigue siendo un territorio disponible para cuestionar la cultura hegemónica? Son preguntas que exceden largamente estas breves líneas, que apuntan apenas a avivar el debate en curso.

Paulo Herkenhoff Para mí es algo difícil hablar en español, pero lo intentaré.

También quiero decir que he cambiado mi ponencia, porque tras la conversación de ayer me decidí a plantear algo distinto de un mero comentario sobre el multiculturalismo. Quisiera dedicar esta charla a Lisette Lagnado y al equipo de curadores de la 27ª Bienal de São Paulo (aquí presentes tenemos a Adriano Pedrosa y a José Roca), porque este fin de semana hemos vivido en Brasil uno de los ataques más violentos que he visto de la crítica autoritaria y oscurantista. En Brasil hay una gran dificultad para discutir las diferencias sociales a través del arte. Es muy fácil abrazar lo políticamente correcto sin establecer alternativas de discusión para los problemas que están en la base. Creo, entonces, que desde esta reunión maravillosa se ha de reaccionar a favor de la Bienal. Después de lo que se escribió este fin de semana sobre la misma, yo quisiera oponerme públicamente contra el estado de opinión creado y contra la manera como no se analizó la Bienal, fuera y dentro de São Paulo.

Mencionaría tres niveles de lo subalterno que están mezclados en este momento. Serían:

-Las estructuras de clase. Brasil disputa a Haití el dudoso privilegio de mantener la peor estructura social de las Américas. Y al mismo tiempo hay que reconocer, como punto de partida del problema, que el mundo del arte en Brasil es el mundo de los blancos. Voy a hablar de algunas leyes, porque éste es un problema que estoy desarrollando: leyes de la historia del arte y de la acción institucional en Brasil.

-El violento colonialismo interno que se ha establecido en Brasil en los últimos veinticinco años.

-Y, finalmente, el plano internacional. No quiero ponerme como un latinoamericano víctima, pero sí apuntar ciertos problemas. Aunque al final los problemas de subordinación internos en Brasil son a día de hoy peores que los problemas internacionales.

Empiezo muy rápidamente con la ley del colonialismo interno. Río de Janeiro, desde donde yo hablo, produce el 85% del petróleo de Brasil. Brasil es autónomo en términos de petróleo, pero recibe cero centavos de retorno de impuestos. Es el único producto del país que beneficia al Estado que lo consume. Ésta es ya una dependencia de la que se habla como colonialismo interno, porque si la potencia económica e industrial de Brasil es São Paulo, São Paulo no produce energía. No se necesitó una guerra en Irak, sino que bastó un cambio en la Constitución articulada por el partido de centro-derecha.

La segunda etapa en la articulación del colonialismo interno ha sido la concentración, también en São Paulo, de las sedes de los bancos del país. Salvo uno o dos bancos importantes, todos los demás están radicados hoy allí. Eso quiere decir que la reestructuración económica del país no está basada solamente en decisiones internas, sino también en decisiones desde el extranjero. El tercer punto importante en este proceso es la ley Ruané, la ley de mecenazgo, que da una gran ventaja para las inversiones en cultura en Brasil. En este momento se concentra en São Paulo, lo que posibilita este triunfo de la cultura de São Paulo, pero la ley de mecenazgo es una especie de cáncer que está ahí, porque su perversidad es que ha transferido los fondos de origen público a decisiones en los departamentos de *marketing* de los bancos. Entonces, en Brasil, cuando uno tiene una idea, el interlocutor será el director de *marketing* de un banco o de una gran empresa. Digamos que yo hablo desde la idea de una diáspora carioca,

porque la ciudad ha perdido mucho de su economía, y debo decir que, de fondo, he leído a Freud y *El malestar de la cultura*, incluso con su ejemplo español de las disputas entre Madrid y Barcelona.

Pero este momento de triunfo corresponde a un proceso histórico, donde tenemos de un lado la actitud de Mario de Andrade, por ejemplo, en la construcción de un proyecto moderno que pasaba fundamentalmente por la constitución del centro simbólico de este proceso en São Paulo y, de otro lado, la deconstrucción simbólica de Río de Janeiro. La página tal vez más violenta de la cultura brasileña sea la descripción de Río de Janeiro por Mario de Andrade cuando parte para su viaje como turista aprendiz para el norte de Brasil. Desde el navío, en el puerto de Río, imagina la destrucción de la ciudad con gritos alucinantes de horror y ríos de sangre. Las próximas víctimas en este proceso serán, en el plan global, Buenos Aires y México D.F.

Bueno, pero la cuestión de la historia del colonialismo interno no será una cuestión para la universidad más importante de Brasil, ya que sería desmontar, deconstruir su tarea histórica. Por ejemplo, en la historia del arte, si uno lee los escritos de Aracy Amaral, se tiene una secuencia de construcción de este espacio simbólico para São Paulo, que es legítimo, pero a costa de una deconstrucción permanente de Río de Janeiro en el proceso histórico brasileño.

De este proceso de colonización de la mirada en el país se pasa ahora a una colonización de la península ibérica en su mirada sobre Brasil. Me gustaría mencionar dos muestras: la muestra sobre el modernismo brasileño en el museo de Chiado y la muestra *Antropofagia* en el IVAM. Y, como ejemplo, menciono la parte de Rubén Fernandes, el historiador de la fotografía, en la que él elimina la presencia de una fotografía moderna en Río de Janeiro y establece marcos que corresponden a este proyecto de la erección, y uso la palabra con toda su ambigüedad, de un punto y rol central para São Paulo.

Voy a abordar la cuestión siguiente. Comienzo diciendo que, en el plano internacional, hay una ley de la historia del arte como historia de la exclusión. Yo mencionaría cuatro situaciones en los 80:

The Spiritual in Art, la exposición en Los Angeles County Museum, que no incluyó a Mira Schendel. Es difícil pensar en el siglo XX en un artista con la sensibilidad para lo espiritual de Mira Schendel. Mira Schendel traía, por no saberse judía, toda la cultura del libro en sus obras y dibujos. Si uno lee *La escritura de la diferencia* de Derrida, Mira Schendel podría estar al lado de Edmond Jabès en la demostración de esta relación entre cultura de libro y judaísmo. Es una brasileña, como sabemos, de São Paulo. Yo quisiera advertir que evidentemente lo que pongo acá no se refiere ni a Marcelo Araujo ni a Suely Rolnik, que son paulistas. Debería antes decir que Suely, en la Bienal que yo hice en el 98, escribió la mejor y la única respuesta académica que he recibido en Brasil de esta bienal que hicimos. Marcelo, por su parte, siempre ha sido un gran compañero y un modelo de gestión museológica para el país. Creo que Suely y Marcelo, cada uno en su lado, en el lado académico y en el de la gestión institucional, son dos modelos para Brasil desde São Paulo, ¿no? ¿Cómo? [Los aludidos responden desde el público]. No, no sois los únicos.

La segunda cuestión que presento acá, perdón por no traer los nombres de las muestras muy correctamente, fue la exposición sobre el sonido y la música en el arte del siglo XX que se organizó en Frankfurt. Se excluyó ahí la presencia de Oiticica, y pienso que no hay ningún artista que haya superado a Oiticica en la relación entre arte y música. Puedo pensar que es comparable al jazz para Mondrian y Pollock. Es una

figura que cada vez más se podría pensar como la de la gran relación entre los sentidos a través de la música. Oiticica ha transitado desde la música europea del siglo XVIII hasta la samba y al rock, pasando por Varèse, Cage, etc.

El tercer ejemplo es *Qu'est que ce la sculpture moderne?* de Mario Trova. Me encantó la muestra, me gustó haber leído una referencia de algo que pasó en Argentina, pero eso me parece que corresponde a un momento donde no era necesario ir.

El cuarto ejemplo que les traigo son los *Pasajes de la escultura moderna* de Rosalind Krauss. Antes de que entre un poco más con Krauss, quiero mencionarles que, a partir de los 50 con Mario Pedrosa, pero sobre todo en los 60, tres críticos brasileños han investigado las posibilidades de construcción de un modelo de producción de arte autónomo en países periféricos del tercer mundo. Pedrosa comparaba la cuestión del capitalismo avanzado con la burocracia soviética, era un trotskista y pensaba que en la ruptura con la modernidad estaría la posibilidad de invención. Gullar, basado en Lukács, propone otro modelo de desarrollo, que sería la búsqueda en la raíz. Haroldo de Campos, que va a Marx y a Engels, dijo que desde el período colonial ya teníamos un modo antropofágico de producción de cultura, que sería esta idea de absorción de todas las influencias, la apertura a todas las posibilidades para una producción de algo que fuera necesario al instante sin que fuera un modelo estético. La antropofagia ha sido siempre un modelo de actitud cultural. Por otro lado, si leemos a Pedrosa, si intentamos construir nosotros el texto que reúna todo, vemos que Pedrosa, que fue el crítico que estuvo al lado de Oiticica, Clark y muchos otros, construyó cierta teoría del arte. En primer lugar, dijo que la historia del arte no debería ser vista como una sucesión de *ismos*. En segundo lugar, se peleó con Barr, quien fuera su gran aliado en la 2ª Bienal de São Paulo, quien incluso le prestó el *Guernica* para viajar a São Paulo. Se peleó con Barr porque éste no vio a Volpe. Volpe sería el momento más extremo y sublime del color en Brasil. Entonces Pedrosa dijo que Barr creía que deberíamos continuar con los modelos constructivos o picassianos. En tercer lugar, Pedrosa consideró que la historia del arte no es un repertorio de imágenes para ser reinterpretadas. Pedrosa, desde su relación con artistas tan distintos como Lygia Clark, pasa por decir siempre a los artistas que lo que les interesaría hacer era algo que nunca se hubiera visto. O sea, lo que interesa en Mondrian sería el Mondrian que él mismo nunca pudo hacer, el más allá del mismo Mondrian. Es decir, que la historia del arte se tomara como un conjunto de problemas. Por eso el color en Oiticica sale del muro, sale del gris y ocupa el mundo. En este proceso yo menciono lo que llamo la ley de Lygia Pape. Admiro mucho a Krauss, y una vez sustituí su descripción tan precisa de *Columns* de Robert Morris por el *Baile Neoconcreto* de Lygia Pape, y se correspondía casi exactamente. Sólo existía una pequeña diferencia de tiempo. Y es que Lygia había hecho su baile cinco o seis años antes. En el MoMA hice una muestra que se llamaba *The marriage of reason and squallor*, basada en la pintura homónima de Frank Stella, y al lado metí un grabado de Lygia Pape. La misma organización formal, el mismo origen en Albers, una cierta similitud de relaciones entre la geometría y lo orgánico, con la diferencia de un año. Y allí me quedé, escuchando a los curadores, a los críticos, las reacciones. Todos decían que Stella no la vio, que no la pudo conocer. Entonces, la ley de Lygia Pape es la siguiente: si un artista de un país subalterno o periférico, como queramos decir, hace algo después, es un derivado; si el que hace después es un artista metropolitano, tiene el beneficio de la duda: es que no lo sabía.

En seguida, para acercarme más a Krauss, menciono la ley de Noviembre, y es que la

revista *October* tarda un mes en llegar a Brasil. Entonces, digamos que se adopta un *greenbergianismo* vía Michael Fried sin que tengamos una mirada, un conocimiento histórico y una posibilidad de argumentación comparable a la de Michael Fried sobre el arte brasileño. Tenemos entonces una sustitución en ese momento de Greenberg por todo lo que ha significado la cuestión brasileña de referencias a la cuestión de la fenomenología, a través de Pedrosa y Gullar con lecturas muy precisas y puntuales de Husserl, Cassirer, Susanna Lange, Merleau-Ponty. Todo lo que vimos ayer tiene relación con eso. La cuestión de Krauss no es una cuestión, digamos, que yo le pueda atribuir. Claro, Lygia Clark no era conocida en el momento en que ella escribe su libro. Pero es por no incluir la escultura neoconcreta en este libro por lo que ésta va a ser apropiada para un proceso de degradación del neoconcretismo. De todo lo que vimos ayer de Lygia Clark y de Hélio Oiticica se concluye que, si no está sancionado por *October*, no es válido. Así, por ejemplo, cuando un crítico como Rodrigo Nalves comentó la 24ª Bienal de São Paulo dijo que Clark y Oiticica son artistas oficiales. No explica por qué, pero lo dijo. ¡Una bienal que tiene a Polke y Richter, y que clama por la presencia de Kiefer! Es el propio Nalves quien acepta hablar durante la inauguración de la muestra de Oiticica para ponerle en duda, cuando lo que necesitábamos era conocer a Oiticica. Quien tiene a un Ronaldo Brito, a un Rodrigo Nalves, no necesita un Hilton Kramer. En este momento quiero hacer un salto en el tiempo. A principios de los años 70 vuelve a Brasil el escultor Sergio Camargo. En plena crisis del 64, cuando todos los concretistas abandonan su lenguaje, salvo poquísimas excepciones muy honorables, es cuando Camargo aparece con sus objetos. Había visto al Grupo Zero, a los italianos, etc., pero llega como El Artista, con mayúsculas. Cuando digo el 64 es porque el 64 es el año de la dictadura brasileña. O sea, llega con el arte neutral en un momento donde hay una crisis de la geometría, porque no daba cuenta de la situación política del país, y se convierte en una especie de artista oficial. Realiza murales para escuelas públicas de Río de Janeiro, para el Ministerio de Relaciones Exteriores en São Paulo y para la sede del Banco de Brasil en Nueva York. El concretista se convierte en ese momento en alguien a la medida de la dictadura.

Voy a dar otro salto hacia otro lado, aunque no sé muy bien cuál. A mediados de los 70, Rolando Brito escribe *Neoconcretismo*, donde afirma que la producción concretista brasileña no pasó por el mercado y, por lo tanto, no podría estar inscrita en la historia del arte, ya que el mercado es la instancia de inscripción, ¿no? Cuando Camargo vuelve a Brasil en el 70 se crea un grupo en torno a él. Les promete una intimidad con Brancusi, con Fontana (a quienes conoció), con Francastel, de quien había sido alumno. O sea, crea un campo imaginario de una relación muy próxima con la historia del arte. En ese momento, este grupo realiza una alianza con un gabinete de arte de São Paulo, y les traigo un ejemplo de esta situación tan interesante, que fue lo que vimos ayer. Paulo Sergio Duarte, este crítico de Clark, a quien invité para escribir en el catálogo de la 24ª Bienal de São Paulo, ya que era la única persona que yo conocía que había estudiado con el psicoanalista de Lygia Clark en París (en el momento en que Clark desarrolla sus proyectos de canibalismo y de baba antropofágica, un año después de que Ferreira hubiera publicado su artículo "El caníbal melancólico"). Desde mi punto de vista, era el único que había experimentado este proceso y que yo conocía. Se le propuso escribir, pero jamás escribió. En cambio, cuando se abre la bienal tenía un catálogo publicado en la galería a la que va. O sea, hay un vínculo permanente durante veinte años entre este grupo y el mercado.

Paso directamente a una cuestión que es lo que me está interesando en este momento en el arte brasileño y latinoamericano, que es la cuestión del artista como explotador de la plusvalía. Empecé a hablar de arte y mercado, hablé de un esfuerzo de inclusión del arte latinoamericano en el sistema de circulación intelectual y de mercado del arte internacional, mencioné también los esfuerzos de arte y alteridad. En este momento cojo papel y tijeras, me permito presentar un plano, lo torsiono, lo doblo y tenemos una cinta de Moebius. Con la tijera, empiezo a caminar, pidiéndoles que no me miren, porque esto, como les dijo ayer Suely, es intransmisible, es una experiencia inmanente, que no puede venderse, prestarse, que tiene que ser vivida como una experiencia unilateral. Al mismo tiempo, el dentro y fuera están juntos, tiene algo que ver con las topologías de Lacan y otros, ¿no? La continuidad entre el Yo y el Otro. Lygia Clark, en el momento de la dictadura, dijo *si yo fuera más pobre, habría hecho política*, perdón, más joven, *si yo fuera más joven*, disculpen. El lapsus no es totalmente gratuito. Que cada uno haga algo es una forma de dar poder al otro en un momento como una dictadura, que nos saca toda la posibilidad de decidir políticamente como ciudadanos. Pero hay una cuestión, la de la plusvalía, que sigue complicada. Oiticica y Clark han hecho su parte, Clarice Lispector ha hecho su parte. Beverley habló del ejemplo de Stockhausen y sobre el terrorismo como práctica estética desde el lugar del subalterno. Esto es lo mismo que hizo Oiticica con su homenaje a Cara de Caballo, que era el bandido más buscado en Río de Janeiro en los 60, y que decía que para una sociedad de clases, absolutamente estancada, el crimen podría ser la única posibilidad de confrontarse con estructuras tan inmóviles.

De esta generación yo quisiera mencionar a Claudia Anduyar, por su trabajo con los indios iamomames. Anduyar se queda entre ellos por un año, o poco más. Realiza dos mil quinientas fotos. Vuelve a São Paulo y no vuelve a fotografiar a los iamomames, sino que los reinterpreta según los problemas de la sociedad brasileña. Cuando empieza a hacer ese trabajo, la manera en que la sociedad brasileña veía a los indios era como una mezcla entre animales y seres humanos. Y Claudia Anduyar enseña su mundo cosmológico, su afectividad, intenta demostrar que la expansión del capitalismo de la sociedad nacional no debería significar el genocidio.

En la nueva generación de artistas sólo me interesan estos que son capaces de transformar al otro primero en sujeto, sujeto de la expresión... pero no habría un sujeto de la expresión sin un sujeto económico al lado del artista. De los trabajos que conozco, sólo voy a destacar los nombres de Alejandra Sequeira, en la Amazonia; Rosana Palasian, trabajando con niños en conflicto con las leyes; Bene Fonteles, en una sociedad, en el interior de Bahía, que produjo incluso un libro y todo lo que vende beneficia a la comunidad; Paula Tropic, trabajando con un grupo de niños de la calle y niños de una *favela* de Río para repartir con ellos, mitad y mitad, los resultados económicos de la producción cultural. Finalmente, el que más me emocionó fue Ernesto Salmerón, un artista de Nicaragua. Y esto bien vale un minuto de retraso. Ernesto es hijo de un médico del ejército sandinista que, por obligaciones médicas, atendió a los heridos de ambos lados. Recientemente encontró un muro en el interior de Nicaragua con *graffitis* de Sandino. Lo sacó, le puso un marco y ruedas. Luego invitó a un grupo de hombres que han luchado en la revolución, formados por miembros del ejército sandinista y de la contra, y que ahora están juntos en un abandono político absoluto, y con ellos puso este pedazo de muro en un camión, en uno de los camiones rusos que llegaron a Nicaragua durante la revolución. Ese camión está totalmente decorado ahora, sirve a

una función económica y se llama *El gringo*.

Finalmente, con *El gringo* llega a la Bienal de Centroamérica y gana el premio. La inversión del premio será para la construcción de una oficina para trabajar con automóviles, una forma de dar trabajo a este grupo de contras y sandinistas, como un proyecto de un tipo de diagrama de posibilidades de cómo vivir juntos, que es el tema de la 27ª Bienal de São Paulo. Gracias.

UNA MUSEALIDAD MESTIZA, UNA MUSEALIDAD PROMISCUA NUEVAS RUTAS PARA UN MICROMUSEO GUSTAVO BUNTINX

La pintura moderna del Perú es móvil. Cada taxi Volkswagen escarabajo dos puertas, planchado hasta el infinito y retocado con todas las pinturas inimaginables y con los materiales más insospechados, crea un espectáculo demente, post-todo.

El soporte de la pintura peruana requiere de la pulsión necesaria para un retoque infinito de esa superficie casi innombrable por su heterogeneidad.

Carlos Leppe

Vacío museal

Aunque con frecuencia ironizada en el llamado Primer Mundo, la institución del museo se mantiene para determinados contextos como un objeto de deseo radical. Contextos de periferia extrema como el del Perú, cuya densidad cultural resulta superada sólo por sus miserias económicas y políticas. Sobre todo políticas: baste señalar la irresponsabilidad histórica de ciertos grupos allí dominantes, proverbialmente conocidos por su incapacidad para erigirse como dirigentes, y mucho menos para proporcionar una visión nacional, incluso (o sobre todo) en el ámbito decisivo de la construcción cultural de una idea de comunidad, no importa cuán imaginaria o imaginada.

Pocas situaciones se muestran tan sintomáticas de este fracaso como la ausencia absoluta en Lima de un museo de arte específicamente contemporáneo, o siquiera “moderno” (casi la única capital latinoamericana que exhibe semejante galardón).

Una ausencia extrema: el tema aquí no es el del museo carencial, sino el de la carencia misma de un museo. Nuestro gran *vacío museal*.

Implícito en esa falta se encuentra un vacío social y político más amplio: la institucionalidad aquí faltante es precisamente aquella más relacionada con la afirmación de identidades propias y actuales, surgidas del intercurso entre elites económicas y culturales. Pero de tanta relevancia como ese fracaso museológico es la libido distinta que la frustración consiguiente genera en algunos sectores, ansiosos por generar nuevos escenarios, renovadas escenas, para un sentido cultural vigente y autónomo.

Una espacialidad artística articulada ya no prioritariamente en términos de alianzas con el poder económico y político, definido desde lo global, sino como un encuentro específico, local, entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente. Una fricción creativa en la que lo subalterno irrumpe –interrumpe– en cualquier ilusión de continuidad sin fisuras entre las culturas dominantes del centro y de la periferia. Pero

también en cualquier noción ingenua de homogeneidad para la cultura crítica que así se construye mediante contrapuntos no siempre armónicos.

Estrategias friccionarias cuyo principio dinamizador es *no reprimir sino productivizar las diferencias*. Dentro de esa perspectiva se inscribe una variedad de gestos y obras punzantes de la plástica peruana en las últimas décadas. Cortes y rupturas desde los que emanan y fluyen pulsiones por iniciativas más propiamente institucionales. A veces con un subtexto marcadamente irónico. Y utópico: es el caso del Museo Hawaii, concebido a fines de la década pasada por Fernando Bryce. O del LIMAC, planteado conceptual y pictóricamente por Sandra Gamarra en los últimos años.

Aunque no en todos los términos aquí sugeridos, los antecedentes para esa actitud se remontan hasta por lo menos 1966. En octubre de ese año, el grupo Arte Nuevo proclama su rebeldía ante la primera Bienal de Lima y el *establishment* plástico en general, exhibiendo sus obras en una ferretería semiabandonada, a la que denominan El ombligo de Adán y anuncian como sede utópica del futuro Museo de Arte Moderno de Lima. “Utopía” significa también “no lugar”, y en 1970 uno de los ex integrantes de aquel colectivo –Emilio Hernández Saavedra– daría a ese concepto un sentido literal, a la vez que metafórico, al publicar la imagen del *Museo de Arte borrado*: una fotografía intervenida en la que el Museo de Arte de Lima desaparece de su contexto urbano dejando como huella un elocuente recorte en blanco. El ahora llamado MALI era entonces percibido como paradigma de una convención artística caduca y deficiente (postura que las transformaciones de los últimos años han vuelto insostenible).

Ese simple gesto amplía y subvierte otro similar de Robert Rauschenberg y su *Dibujo borrado de De Kooning* (1953), con toda probabilidad sin conocerlo. El Perú había ingresado ya, bajo el régimen militar del general Juan Velasco Alvarado, a un proceso de cuestionamientos también sociales que ponen en duda y en crisis cualquier idea establecida de musealidad.⁸³ Cuando, apenas un año después, el Instituto de Arte Contemporáneo le ofrece a Francisco Mariotti realizar una muestra individual en el Museo de Arte Italiano, él opta por abrir ese recinto hacia el gran parque circundante y a todo tipo de participaciones. Se genera, de aquel modo, el primero de varios “festivales de arte total”, desjerarquizando el espacio artístico por antonomasia, como lo pone en escena gráfica el mapa oficial de distribución de actividades para esa edición inaugural de lo que dio en llamarse *Contacta*.

Algo en las sugerencias totémicas de aquel esquema insinúa cierta respuesta temprana a las incitaciones liberadas por la ironía conceptual de Hernández. Pero esta última se nos ofrece todavía como una imagen excepcional para una demanda aún irresuelta.

Un recorte –en el espacio y ahora en el tiempo– cada vez más repleto de sentidos. Contrapuestos: tras la extremidad del caso peruano se evidencia cómo la sola idea de museo constituye un lugar contencioso para la puesta en escena de identidades en permanente transformación y pugna, incluso allí donde la existencia del museo es incierta o nula. Resulta así necesario hurgar no sólo el vacío museal, sino además las *museotopías* construidas sobre esa falta, ese abismo.

Ese hueco: el vacío museal puede al mismo tiempo ser eróticamente percibido como algo que clama por ser colmado. También en un sentido social. Radical. En las dos acepciones del término: para ir a las raíces es necesario además llegar a los extremos. O al menos recorrerlos.

83 Para un análisis de estos tránsitos, véase Buntinx, 1997 y 2003a. *El Museo de Arte borrado* se publicó en Hernández Saavedra, 1970.

Museotopías

Donde hay un vacío hay un deseo. En mayo de 1980, el taller E.P.S. Huayco logró alterar la habitual modorra del ambiente plástico peruano con una exposición cuyo frescor insólito se anunciaba desde el propio título de la muestra: *Arte al paso*. En retrospectiva hoy podemos percibir en aquel proyecto la expresión más plenamente articulada –también la menos explícita y la más incomprendida– de un arte político identificado con las alternativas de cierta utopía socialista (no maoísta) que desde 1977 venía amagando el poder. Una poderosa revolución del discurso y la conciencia sociales que en los hechos postulaba la alianza estratégica entre sectores medios radicalizados y los grandes grupos de migrantes –indígenas o mestizos– que venían transformando a su imagen y semejanza la capital y otras ciudades importantes del país, al mismo tiempo que ellos también eran transformados por esa experiencia tan traumática como decisiva.⁸⁴

Entre las piezas expuestas en *Arte al paso*, destacaba un connotativo grabado de Mariela Zevallos. En él se reproduce –sin reelaboraciones ni concesiones “artísticas”– una de las agresivas calcomanías publicitarias que solían hasta hace poco verse en los vehículos de transporte público, transformados así en galerías de visualidad popular. Es justo el interior de un microbús el que aparece representado en la serigrafía, donde una joven de encendido pelo naranja y fulgurantes botas negras hace salivar con su peligrosa minifalda al chofer y los pasajeros que la miran con ojos desorbitados. En el autoadhesivo original la limeñísima coqueta ruega –radio en mano– cerrar despacio la puerta para no interferir la audición de su emisora favorita (Radio Mar), cuya frecuencia exacta de transmisión aparece resaltada sobre la esquina derecha de la imagen. En la interpretación de E.P.S. Huayco esa identidad numérica se conserva, pero el mensaje publicitario es sustituido por un anuncio insólito: “¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!”.

La frase desconcierta por la conocida inexistencia de un museo de ese tipo en Lima. Pero también por el inusual contexto en que es pronunciada. Sin duda el grabado resume la exigencia de una institucionalidad que apoye las manifestaciones visuales contemporáneas. Pero esta demanda –consuetudinaria en el Perú– implica aquí un cuestionamiento implacable al circuito artístico existente y a la colonizada noción de lo (post)moderno que allí prevalece.⁸⁵ Lo demuestran los personajes y el ambiente insólitamente vinculados por esta serigrafía a una musealidad que se les supondría ajena. Un contraste que se prolonga, de otra manera, en el morado predominante de la imagen, en alusión acaso al color del hábito del Señor de los Milagros cuyo culto identifica a la Lima tradicional.

Es esa convencional dialéctica entre tradición y modernidad la que esta y otras imágenes paralelas perturban con tanta extremidad en su opción por un estilo que *subvierte ambas categorías*, pateando el tablero al incorporar las formas y contenidos de una *modernidad popular* que la migración iba generando desde la capital y sus barriadas. Una (post)modernidad peculiar y propia, tan transgresora de los modelos internacio-

84 Para una interpretación extensa de las propuestas de E.P.S. Huayco y su contexto histórico, véase Buntinx, 2005a.

85 El concepto mismo de modernidad se torna problemático en sociedades tan históricamente fracturadas como la peruana. El tema se vuelve aún más complejo si se intenta abarcar la noción de lo postmoderno. Es por ello que prefiero poner ese prefijo entre paréntesis, como un señalamiento ortográfico de la todavía fluida e incierta naturaleza de la condición cultural así referida.

nales como de la convención local. Transgresora incluso de cierta noción de vanguardia establecida desde modelos cosmopolitas y aquí subvertida desde la experiencia más inmediata de lo popular, de una subalternidad que se subleva también en términos culturales y estéticos.

El resultado es un estilo deliberadamente chabacano que inscribe a la obra dentro de lo que ha dado en llamarse el pop “achorado”: un adjetivo tomado de la jerga popular para describir las actitudes desenfadadas, incluso insolentes o “salvajes”, que hoy predominan entre la pauperizada población urbana y las nuevas generaciones de mestizos en su impetuosa apropiación de todos los recursos simbólicos de ascenso social disponibles. Ese bullente universo cultural donde la visualidad masiva se combina con burdas técnicas artesanales para dar expresión a la nueva cultura popular –la (post)modernidad nueva– que la migración va generando en la capital y sus barriadas. Un sincretismo violento que ciertos plásticos asumen como matriz operativa para la incorporación de estrategias discursivas cosmopolitas en función de referentes y necesidades locales.⁸⁶ Como de hecho lo haría el propio taller E.P.S. Huayco. Desde las sugerencias mismas del vocablo indígena asumido como nombre colectivo,⁸⁷ hasta las prácticas de canibalismo cultural y reciclamiento que llevan a sus integrantes a hurgar en los dantescos basurales de Lima por los materiales de obras insólitamente actuales y raigales al mismo tiempo. Una arqueología de lo contemporáneo donde tan importante como las piezas generadas era el proceso vital de su elaboración y los procedimientos que remitían a la cultura material de la apropiación y el bricolaje, del “mestizaje” mismo. En la barriada y en la historia.

Así supo percibirlo el colectivo. Y sobre todo Mariotti –su miembro más experimentado–, quien, tras las experiencias del velasquismo, radicaliza sus propias propuestas en diversas direcciones. Trasladando, por ejemplo, su producción artística al relleno sanitario para señalar esos infinitos basurales como el único y verdadero y fáctico museo de arte moderno o contemporáneo del Perú. En una de las fotografías publicadas a todo color en el catálogo de su muestra individual de 1980, el expositor aparece en gesto hamletiano entre las humeantes colinas de desechos, reflejado por un gran e insólito espejo que reproduce así, en un registro “artístico”, el hiperrealismo brutal de lo que una sociedad descarta.

Y reprime: aquellas fumarolas hablan de combustiones internas y energías ocultas, pugnando por emerger y manifestarse.

Lo que esa sociedad descarta, sin embargo, es también seres humanos. En otra imagen, hasta hace pocos años inédita, Mariotti mira hacia la cámara sentado sobre una silla en medio del botadero, mientras muy al extremo izquierdo una figura haraposa y acaso desquiciada asoma su cuerpo marginal. Más arriba, la proverbial bruma limeña deja apenas entrever los cerros que sirven de miserable morada a los millones de migrantes llamados a protagonizar una mesiánica revolución andina, en términos sexuales y políticos, por los poemas de Leoncio Bueno recogidos en el catálogo de la exposición.

“Nosotros somos los microbios grandes que comemos a los microbios chicos”, respon-

⁸⁶ Sobre el pop “achorado”, véase Buntinx, 2005a, pp. 79-86.

⁸⁷ “Huayco” es el término quechua alusivo a las avalanchas que descienden impetuosamente de las alturas sobre las tierras bajas –Lima, por ejemplo– con una violencia regeneradora que fecunda la tierra a la vez que la devasta. La relación buscada con la experiencia masiva de la migración campesina hacia la capital es evidente. Al respecto, véase Buntinx, 2005a.

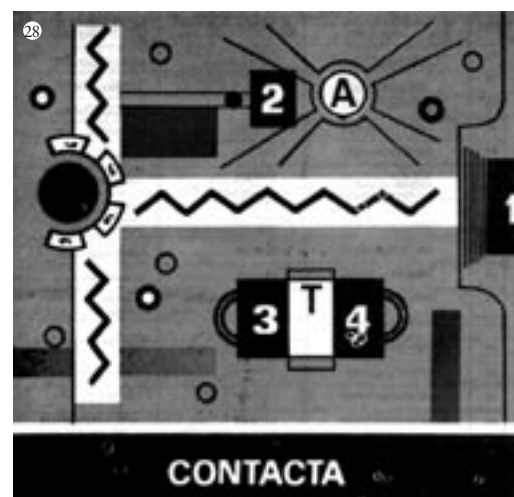


fig. 27 Emilio Hernández Saavedra, *Museo de arte borrado*, 1970, offset sobre papel, publicado en Hernández Saavedra, 1970, MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”).

fig. 28 Mapa oficial de distribución de actividades para la primera edición de *Contacta*, 1971, offset sobre papel, 16.5 x 11 cm, MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”).

29



fig. 29 E.P.S. Huayco (Mariela Zevallos), *¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!*, 1980, serigrafía sobre papel, 69.5 x 100 cm, colección particular, Lima.

dió en esa ocasión uno de los habitantes del basural a la pregunta de cómo hacía para no enfermarse. La propia idea del reciclaje –artístico– adquiere aquí todo otro sentido, vital y letal al mismo tiempo. Y la noción de lo subalterno se ve gravemente tensionada por la de una alteridad radical. “Al fondo hay sitio”.

Una alteridad para ser confrontada, procesada, productivizada. Aquella frágil fotografía perdura como un documento excepcional de esa pulsión fundacional. Y su rescate, hacia 1983, de entre las ruinas del entonces extinto taller E.P.S. Huayco, podría ser ahora percibido como el gesto precursor de una musealidad alternativa que desde entonces vengo postulando, con distintos nombres y junto a otras personas (principalmente Susana Torres).⁸⁸ Una institucionalidad crítica donde también fuera dable apostar por –y aportar a– esa (post)modernidad distinta –“popular”, “andina”, “mestiza”– que ha servido de motivación y sustento a mucho de lo más sugerente de la producción cultural peruana.

Con el tiempo esa propuesta se diversificó para abarcar además otros sentidos y procesos. Varias de sus motivaciones iniciales, sin embargo, quedan registradas en una ponencia ofrecida en mayo de 1986 durante el Primer Encuentro de Museos Peruanos, donde se formalizó la presentación teórica de lo que entonces denominé Museo Alternativo, vinculado a la asociación SUR.⁸⁹ En noviembre del mismo año abrió sus puertas la exposición inaugural del proyecto: una revisión reflexiva de la revista *Amauta*, con especial énfasis puesto en las relaciones entre lo moderno y lo andino y lo popular sugeridas desde esa decisiva publicación fundada y dirigida por José Carlos Mariátegui durante la segunda mitad de la década de 1920.⁹⁰ El futuro como recreación audaz de un pasado reprimido y un presente despreciado.

El tema era de particular pertinencia para una propuesta museológica concebida desde los imperativos de la itinerancia. Social y cultural: a lo largo de los siguientes dos años, la exposición circuló tanto por espacios institucionales establecidos en el centro histórico de Lima (la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad Metropolitana de Lima, el Museo de Arte Popular del Instituto Riva-Agüero) como por algunos de los principales suburbios populares de la ciudad (Vitarte, Villa El Salvador).

La muestra prefiguraba así las premisas y promesas de MICROMUSEO, un nombre posterior cuyo sentido podría resumirse en su lema y consigna: “al fondo hay sitio”, esa consabida y letánica frase con que –al grito de “lleva, lleva”– los llamados “llenadores” del transporte público justifican la recolección de pasajeros más allá de lo permisible por las normas del tránsito y las leyes de la física.

Al menos en términos culturales, no obstante, al fondo efectivamente hay sitio. Desde su nombre mismo, este proyecto se anuncia como dúctil y móvil, dispuesto a sustentar su autonomía sobre una economía elemental pero suficiente, independiente de los poderes y del Poder. Como la de un microbús urbano: el prefijo que define a este MICROMUSEO debe entenderse no sólo en su reivindicación necesaria de lo pequeño, de lo inmediato y accesible (*small is beautiful*), sino además en su alusión alegórica al instrumento cotidiano de la movilidad y la movilización ciudadanas.

⁸⁸ En Buntinx, 2005a, detallo las circunstancias que me condujeron a ese hallazgo. La fotografía fue publicada por primera vez en el número 0 de la revista *Micromuseo* (Buntinx, 2001). Entre tantas otras personas y entidades que contribuyeron a este proyecto, quiero destacar ahora los alientos tempranos del historiador Alberto Flores Galindo (†) y de la asociación SUR, Casa de Estudios del Socialismo.

⁸⁹ El texto había sido redactado en 1985. Una versión mutilada de la ponencia se publicó en Buntinx, 1989. La versión completa puede encontrarse en Buntinx, 2001, pp. 3-13.

⁹⁰ Buntinx, 1986.



fig. 30 Francisco Mariotti buscando materiales para sus reciclajes en los basurales de Lima, 1980, fotografía analógica sobre papel, Guillermo Orbegoso, colección Francisco Mariotti.



fig. 31 Francisco Mariotti buscando materiales para sus reciclajes en los basurales de Lima, ca. 1980, fotografía analógica sobre papel, Juan Javier Salazar, MICROMUSEO ("*al fondo hay sitio*").

Todo ello, sin embargo, con un elemento también paródico de aquel llamado “capitalismo combi”, bajo cuyo rótulo cinético la dictadura de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos pretendió justificarse a sí misma al justificar la informalidad económica más extrema. Una política somatizada por un sistema de transporte público drásticamente desregulado para acoger como microempresarios a los miles de despedidos de la administración pública, cuyos vehículos desahuciados en otros países convirtieron a Lima en paradigma de la contaminación urbana y del caos vial.

Populismos reaccionarios que MICROMUSEO intenta subvertir, proponiendo un sentido autónomo y distinto de la circulación. Capitalizando, por ejemplo, las estrategias populares de la reciprocidad y de la itinerancia para lentamente construir un importante acopio tanto del arte crítico contemporáneo como de otras manifestaciones representativas de nuestra cultura material más intensa. También para organizar un nutrido archivo sobre el tema, producir una secuencia significativa de exposiciones, motivar algunas publicaciones. Y, sobre todo, incentivar la práctica de intervenciones críticas desde la semiosis social.

En esa línea, la propuesta de MICROMUSEO no se limita al atesoramiento y exhibición de colecciones, aunque la organización de muestras y la formación de un acervo se encuentren entre sus objetivos. Este museo no sólo acumula objetos: los circula. No consagra ni sacraliza: contextualiza. No tiene una ubicación única: viaja y se distribuye según las características de cada una de sus actividades, aprovechando para ello espacios inusitados o subutilizados. Tumbas, cabarets, palacios derruidos. También, por cierto, algunas de las mejores galerías del medio, esporádicamente intervenidas para proyectos de carácter temporal.

Los públicos así ganados para un concepto alternativo de la praxis cultural son tan variables como complejos, dependiendo de la naturaleza de cada actividad emprendida. MICROMUSEO trabaja una *política de inscripciones múltiples* que responde también a las necesidades de acumulación originaria de capital. Un capital simbólico cuya materialización privilegiada no está en el objeto o en la colección o en el espacio físico, sino en el *proyecto crítico* que articula a cada uno de esos elementos, aun con anticipación de sus existencias respectivas. El museo antes del museo.

El proyecto crítico y su vocación de comunidad. Aunque consciente de los desarrollos transnacionales, MICROMUSEO no abriga una vocación universal: aspira a ser específico, con la esperanza de llegar así a ser una institución pertinente y viva.

Su horizonte no es global sino “glocal”, por utilizar un término de relevancia para discusiones como las que afrontamos. Su fantasía originaria es la de un museo rodante, un museo ambulante, sin directores ni administradores pero con chóferes y cobradores, con “palancas”, dater@s, ruter@s, mecánic@s. Con paraderos oficiales y otros clandestinos. Con unidades formales y otras “piratas”. Con la flexibilidad infractora otorgada por licencias de manejo artístico que no reconocen normas establecidas de tráfico cultural, modificando los modelos primermundistas que los informan, subvirtiendo hasta las estrategias transnacionales de subversión cultural. De la apropiación a lo (in)apropiado, del pop cosmopolita al pop *achorado*, de la desconstrucción a lo reconstructivo...

Como en ese logotipo eventual diseñado para MICROMUSEO mediante una poderosa confrontación icónica: la superposición de elementos distintivos de la estampa religiosa de Sarita Colonia (el rostro místico de la migración) y de los leones totémicos que suelen pintarse rompiendo cadenas sobre los guardafangos de los vehículos de transporte popular.

Un museo ambulante, un museo rodante, concebido no para comunicar relaciones de poder cultural entre las elites del centro y de la periferia, sino para vehicular nuevas y propias comunidades de sentido, comunidades de sentimiento. Unidades móviles cuya mezcla deliberada de los más variados pasajeros propone una *musealidad mestiza*, donde las palabras “artista” y “artesano” se irán reemplazando por la de “artífice”, procurando de ese modo significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura crecientemente hecha de lo impuro y lo contaminado.

Una *musealidad promiscua* donde las obras llamadas artísticas coexisten con sus referentes eruditos, y al mismo tiempo con productos masivos u objetos reciclados de origen industrial, además de notables ejemplos de la múltiple creatividad popular, incluyendo parafernalia religiosa y aquellas rústicas escopetas “hechizas” que tuvieron un papel determinante en las violencias que redefinen la contemporaneidad peruana. Restos decisivos pero precarios de nuestra vivencia cultural más urgida.

Todo articulado desde una teoría del valor que desplaza esa categoría hacia el concepto de la *valencia*, la capacidad de combinación y mezcla de cada pieza como uno de sus atributos principales. Un incesante juego de asociaciones libres para liberar el potencial reprimido de sentido en objetos así desfamiliarizados y devueltos a su inquietante extrañeza, su condición a veces siniestra. También en un sentido ideológico, como Nelly Richard ha propuesto en algunas ponencias, tensionando las políticas del significado con las poéticas del significante. Y reivindicando en cada gesto, agregando, la contradicción y la complejidad.

El amplio y complejo conjunto que así se forma ofrece posibilidades inagotables para construcciones alternativas de sentido, a tono con nuestros sensoriales, nuestros sensoriales tiempos. Intercambios de fluidos donde lo subalterno ocupa un lugar nuevo, ya no como re-presentación imaginaria sino como irrupción, como interrupción fáctica en el discurso, en el intercurso artístico.

Se trata, como bien sugiere Richard, de hacer posible que la identidad se vuelva diferencia y la diferencia se vuelva alteridad. Constituirnos como *diferencia diferenciadora*: una propuesta teórica que MICROMUSEO viene en los hechos operativizando mediante una praxis museal que yuxtapone los fragmentos dispersos de nuestras muchas expresiones, recíprocamente iluminadas por sus diferencias tanto como por sus articulaciones.

Estrategias friccionarias que ubican en escena crítica el carácter discontinuo de la historia y de la cultura y de la política en una sociedad hecha de fracturas: un país que no es un país, mucho menos una nación, sino un archipiélago de temporalidades dislocadas y ásperamente superpuestas. Y una comunidad inimaginada donde ningún presente cancela todos los pasados irresueltos que se derraman sobre nosotros. O sus inercias simbólicas.

La idea es capitalizar incluso las interminables derrotas, transformándolas en experiencia al activar como memoria los restos de nuestra historia tantas veces rota. Fragmentos que se quiere así reintegrar a un continuo por siempre interrumpido pero recompuesto siempre. El museo concebido no como una herramienta desarrollista de modernización económica, sino como un agente crítico de ciudadanía nueva. Y como un sentido alternativo y propio de (post)modernidad.

Pero las peculiaridades de esta agenda propia no le impiden su articulación con otras necesidades. Los fondos materiales e ideológicos de MICROMUSEO constituyen también una reserva histórica, conservando y poniendo a disposición pública objetos, docu-

mentos y conceptos que, de no ser por esta iniciativa, en muchos casos habrían desaparecido pese a su relevancia.⁹¹

El papel asumido es, entonces, también el de un catalizador de escena, que hace alianzas con otras personas e instituciones en función de proyectos específicos.

MICROMUSEO no es una finalidad sino un medio. Se ofrece como parte de un proyecto mayor, vinculado a nuestra precaria realidad. Y a los esfuerzos por comprenderla transformándola.⁹²

Microhistoria

Ese compromiso originario con el poder transformativo de la praxis cultural queda como una marca de origen para MICROMUSEO. Así lo evidencian las varias iniciativas que, tras los antecedentes señalados, relacionarían a sus responsables con exposiciones, *performances* e intervenciones críticas alusivas a las múltiples intensidades de aquellos convulsos tiempos: la hiperinflación, la religiosidad popular, las guerras internacionales, la violencia nuestra. Tras los recesos forzados por el auto-golpe militar de 1992, la idea de una musealidad alternativa cobra renovada vigencia con algunas propuestas en 1995 y –sobre todo– desde los ritos y acciones que a partir de 1997 consolidan las relaciones al interior del proyecto y con el entorno artístico más amplio. Es en esa última fecha que se adopta el nombre de MICROMUSEO, asumiendo también en términos prácticos las connotaciones más lúdicas de la imagen del microbús urbano. Un vehículo que llega incluso a fantasearse como sede adicional para este museo distinto, este MICROMUSEO ambulatorio con microrrecorridos que articulen en una misma e itinerante mirada la modernización sofisticada de la ciudad elegante con la sincrética (post)modernidad popular de los gigantescos mercados callejeros en las barriadas. O que relacionen las nuevas tecnologías comerciales con la brocha gorda publicitaria de las avenidas más densamente transitadas. O que señalicen las superposiciones ya dadas de céntricas excentricidades como las del cabaret Embassy, convertido durante esos años en Teatro Cultural Folclórico sin que medie modificación alguna de su decorado burdesco, ni mucho menos de su nombre inglés.

Al organizar una incursión de artífices en ese ambiente de intersecciones insólitas, MICROMUSEO motivó al Centro de Artes Escénicas de la Municipalidad Metropolitana de Lima a acoger en ese mismo espacio a la *performer* mexicana Astrid Hadad, en lo que fue una importante instancia adicional para la recomposición de ciertas escenas críticas locales (la iniciativa de Karin Elmore, directora del CAE, resultó allí decisiva). Eran los inicios de 1999 y durante los siguientes meses MICROMUSEO propiciaría también una secuencia de intervenciones adicionales en lugares inusitados: exorcizando las energías atrapadas en ese simulacro de templete pre-hispánico que sirve de mausoleo al cuerpo embalsamado del fundador del principal museo arqueológico del país (Julio C. Tello), o actualizando las connotaciones históricas en la Casa Museo José Carlos Mariátegui, el fundador del moderno socialismo peruano.

91 Incluso categorías como las de “vacío museal” y “arte crítico”, que ahora empiezan a generalizarse en el medio, se inscriben en la discursividad local desde su uso persistente por las formulaciones de MICROMUSEO.

92 Es, por eso, expectante como MICROMUSEO percibe la renovación que en los últimos años viene transformando al tradicional Museo de Arte de Lima (MALI) en un referente indispensable también para lo relacionado con la producción más actual. Por su parte, el proyecto distinto del autodenominado Museo de Arte Contemporáneo (MAC), tantas veces frustrado, procura ahora reinventarse. Se configuran así respuestas adicionales a nuestro vacío museal en ese terreno.



fig. 32 Portada del folleto que acompañó a la exposición *Amauta* 1926 - 1930, Lima, SUR, 1986.

En el primero de esos espacios se realizó *Sarita iluminada*, una “conferencia-performance-mito-rito-pago-pagapu”⁹³ sobre los subtextos sexuales y políticos en la evolución de la imagen religiosa de Sarita Colonia, sin duda el culto más relacionado con la experiencia de la (post)modernidad popular. El segundo recinto sirvió de escenario para una perturbadora *performance* de Piero Bustos (*Por qué sí vivo en el Perú*) y tres grandes instalaciones donde Fernando Bryce por primera vez exhibía la amplitud crítica de su llamado “Museo Hawai” y el método de análisis mimético luego tan celebrados.⁹⁴ Compartiendo riesgos mayores con una veintena de artífices, a fines de ese mismo año MICROMUSEO se propuso resignificar en términos contemporáneos los restos ruinosos de una mansión colonial ubicada frente al convento de San Francisco, en la cercanía inmediata de las sedes principales del poder político y religioso. Con dos mil dólares recaudados entre los expositores y el propio curador, se acondicionaron aquellos ambientes para exaltar el filo de las obras entonces reunidas bajo el título polisémico de *Emergencia artística. Arte crítico, 1998-1999*. Una “exposición autogestionaria” concebida en paralelo –no en oposición– a la Bienal Iberoamericana de Lima, constituyéndose de inmediato en un referente importante para la discusión cultural y para la resistencia simbólica a la perpetuación en el poder de Fujimori y Montesinos.⁹⁵

La asistencia del público fue multitudinaria y la cobertura periodística impresionante. Parte, en realidad, de una situación de época más amplia. Un momento crítico donde los miedos se ven enfrentados por la búsqueda de liberaciones múltiples. A ese ánimo expectante, iniciativas como *Emergencia artística* contribuyeron a crear espacios nuevos para los intercambios que luego propiciarían el desborde cívico de la escena artística hacia el escenario público. El derrocamiento cultural de una dictadura.⁹⁶ Al cierre de esa coyuntura, a mediados de 2001, MICROMUSEO dio lugar a una revisión histórica del periodo mediante la retrospectiva de los fardos-banderas en la obra de Eduardo Tokeshi, una de las producciones más elocuentes sobre los procesos de la violencia contemporánea en el Perú.⁹⁷

Acogida por la galería Fórum, aquélla fue una de las varias exposiciones formales que en los últimos años le han permitido a MICROMUSEO proponer con insistencia la apertura radical de nuestras miradas artísticas. Reuniendo en 2005, por ejemplo, bajo el título de *Yo no me llamo Juanita*, una compleja secuencia de comentarios artísticos al maltrato exhibicionista de los cuerpos ancestrales en ciertas prácticas indebidas de la arqueología y la museografía.⁹⁸ Y explorando en 2003 la significación distinta de

93 *Pago-pagapu* es una expresión popular andina para ciertos tipos de ofrendas en rituales mágico-religiosos.

94 Todo ello en el contexto de la presentación del número 16 de la revista *Márgenes*, cuyo cuerpo central analizaba los testimonios de intelectuales y artífices peruanos radicados en el extranjero (“¿Por qué no vivo en el Perú?”). Bryce había participado en esa publicación con un mosaico extenso de incisivas imágenes (Buntinx, 1998).

95 Buntinx, 1999. El título proviene de un libro que mantengo aún inconcluso sobre las “emergencias poéticas” de las últimas dos décadas del siglo XX. Como curador de aquella exhibición puse especial énfasis en piezas que habían sufrido diversas formas de censura o que proponían éticas y estéticas confrontadas al clima represivo entonces impuesto por el régimen. Ante la dificultad de obtener apoyos para un proyecto de esa naturaleza, MICROMUSEO organizó un sistema cooperativo en el que los artífices y el curador compartían tanto los costos como las tareas prácticas del proyecto. El espacio fue facilitado por el Colegio de Periodistas de Lima, asumiendo peligros que jerarquizan ese gesto. El contacto con aquel gremio se logró a través de Emilio Santisteban, quien además participó en la muestra con una “acción-instalación” –*Crisis*– de enormes repercusiones, originalmente concebida para su presentación en la Bienal Iberoamericana de Lima. Esa posibilidad se vio frustrada por la cancelación de una de las sedes de la bienal, debido a presiones de la dictadura.

96 Buntinx, 2006a [2001].

97 Buntinx, 2001b.

98 Buntinx, 2005b.



fig. 33 Logotipo eventual de MICROMUSEO, diseñado por Susana Torres y Elliott Urcuhuaranga, 2004.

la obra portentosa e ignorada –o despreciada– de Luis Cueva Manchego, un ex-presidiario y artífice popular más conocido como Lu.Cu.Ma. (El título de la muestra –*Del puñal al pincel*– reitera su lema de vida).⁹⁹

Ambas propuestas se exhibieron en la Sala Luis Miró Quesada Garland de la Municipalidad de Miraflores, donde en 2004 MICROMUSEO montó también la muestra *Neón-colonial. El afiche chicha en el arte*: una recopilación completa de la importante producción gráfica que desde 1992 vincula a plásticos eruditos peruanos con serígrafos vernaculares articulados a las estéticas de la (post)modernidad popular. Tras la irradiación –visual y cultural– de estos carteles podría percibirse un resultado palpable de la fricción creativa entre lo pequeño-burgués-ilustrado y lo popular-emergente en la que MICROMUSEO se inscribe. Un sentido también social de la alternancia, de la itinerancia.

Tránsitos nuevos hacia la gestación de rituales que confundan provechosamente al arte con la sudorosa vida social de nuestra megalópolis en ciernes: Lima-la-horrible-y-magnífica-ciudad, llamada a metabolizar los procesos culturales del continente entero, apenas percibe cómo las únicas (post)modernidades que importan son –ya se ha señalado– las que no reprimen sino productivizan la diferencia. Se trata de apostar, como gritaba en silencio uno de los carteles enarbolados durante la mencionada *performance* de Bustos, “por la sublevante mezcla de posibilidades”.

Como en el afiche pionero con que en 1992 se publicitó la primera versión de *Sarita iluminada*. Un afiche fundacional no sólo por su asimilación plena de la estética llamada “chicha” sino sobre todo por diseñarse y producirse y exhibirse en las calles más diversas de Lima mediante la colaboración lograda con los artífices directos de esa radiante y triunfante vulgaridad nueva.

O como en los cruces y alternancias que MICROMUSEO propicia entre los cuadros “eruditos” de Christian Bendayán y la pintura mística o publicitaria de Lu.Cu.Ma.: Luis Cueva Manchego, conocido también como “el Chacalón de la pintura peruana” por su parecido físico y emotivo con la desaparecida estrella del popular ritmo de la tecno-cumbia.

En Lu.Cu.Ma. podría fantasearse la figura más extrema del arte peruano, tan marginal como representativa: “un criminal y un delincuente” (así lo anuncian sus propios cuadros), rescatado de la prisión y del manicomio por la devoción mística y una práctica pictórica ambulante. En las calles amazónicas de Iquitos o de Pucallpa ofrece sus servicios de ilustrador por encargo, alternando letreros comerciales y murales “disco” con íconos alucinados, narrativas autobiográficas e imágenes religiosas de rara intensidad. Devociones, crímenes y castigos, pero también algunas de las representaciones políticas más conflictivas y contradictorias. Piezas de toda índole cuyas marcas de sexualidad y violencia Bendayán reproduce y extrema en un autorretrato desplazado hacia un homenaje pictórico a Lu.Cu.Ma.

Ese gran tríptico bien podría actuar como la pictórica puesta en abismo de una propuesta museal que, en sus colecciones, publicaciones y montajes, busca siempre no la adecuación de la diferencia sino su exacerbación. Como en este cuadro cuyas citas pictóricas hurgan un sentido primario / primordial de la figura y de la materia plástica. Pero la variedad de técnicas populares así ensayada se despliega alrededor de un pulquerrimo retrato al óleo de Lu.Cu.Ma. mismo, expuesto en la artisticidad mayor

99 Buntinx, 2003b.



fig. 34 Logotipo eventual de MICROMUSEO, diseñado por Gustavo Buntinx, Susana Torres y Eliott Urcuhuaranga, 2006.



fig. 35 Escopeta “hechiza” fabricada en 1989 por el comunero ayacuchano Víctor Tomaylla Quispe. En 1990 su propietario, Gregorio Gallardo Sauñi, fue asesinado a pedradas por Sendero Luminoso antes de tener oportunidad de utilizar esta arma improvisada. Los documentos que se exhiben en la misma vitrina corresponden al manuscrito y la transcripción del testimonio de estos hechos, recogido en el poblado de Quinua por el artífice Alfredo Fernández. (Fotografía: Carmen Reátegui).

de su propia corporalidad, recorrida de tajos y tatuajes no menos arquetípicos por parecer vulgares.

El más tradicional y académico de los lenguajes plásticos entregado a la exaltación de las inscripciones más elementales. Que son también las más esenciales. La cerveza que aquí Lu.Cu.Ma. acerca risueño a su boca contrasta con los pinceles sostenidos en una mano izquierda (izquierda) que además ostenta las manchas pictóricas de su oficio. Éste bien podría ser el detalle definitorio de la obra y de la musealidad que la sustenta: las manos necesaria y gozosamente sucias de la pintura, del arte, en una sociedad cuya dominante cultural es lo impuro y lo contaminado. La belleza nueva que de todo ello saldrá.

Construir no es edificar (coda)

Small is beautiful debe en el Perú entenderse también como *small is viable*: sin casi presupuesto ni salarios, MICROMUSEO viene cumpliendo una tarea en la preservación, investigación y promoción de nuestra cultura crítica. También, espero, en la recuperación de la autoestima ciudadana. Y en lo que a veces he denominado “el empoderamiento de lo local”.¹⁰⁰

Logros aún insuficientes que, sin embargo, podrían ser productivizados por otras iniciativas. Propuestas mejor financiadas pero a veces lastradas por una obsesión, una fijación inmobiliaria, que agota innecesariamente todas sus energías y recursos. Con el riesgo, además, de crear una instancia nueva de esa trágica metáfora nacional que Gonzalo Portocarrero y Patricia Oliart supieron ver en los siempre inacabados edificios de nuestras paupérrimas escuelas públicas: la ruina prematura de algo nunca acabado.¹⁰¹ El problema está en percibir el vacío museal como una carencia estrictamente museográfica, en vez de como un complejo desafío museológico. Contra lo que entre nosotros se suele creer, un museo no es un edificio sino –en esencia– una colección y un proyecto crítico. No un *lugar* sino un *espacio*: social, cultural, cívico. Político, en el mejor sentido del término. Hay cierto materialismo vulgar en la lógica opuesta que, tras la idea crucial y densa de infraestructura, llega a percibir tan sólo una planta física. Principalmente concebida, además, como receptáculo para las itinerancias de muestras euronorteamericanas. Una didáctica demostración de lo que Justo Pastor Mellado califica como “curaduría de servicio”: aquella que se propone como funcional a la reproducción en la periferia de la musealidad globalizante del sistema cosmopolita.¹⁰²

A diferencia de esa práctica mimética, Mellado propone la actitud independiente del “curador como constructor de infraestructura”, en un concepto complejo que involucra a esta última categoría con nociones críticas de la historia, del arte, del coleccionismo, del archivo. Y de la musealidad misma. Y de lo social inevitablemente erigido a través de sus elaboraciones de sentido.

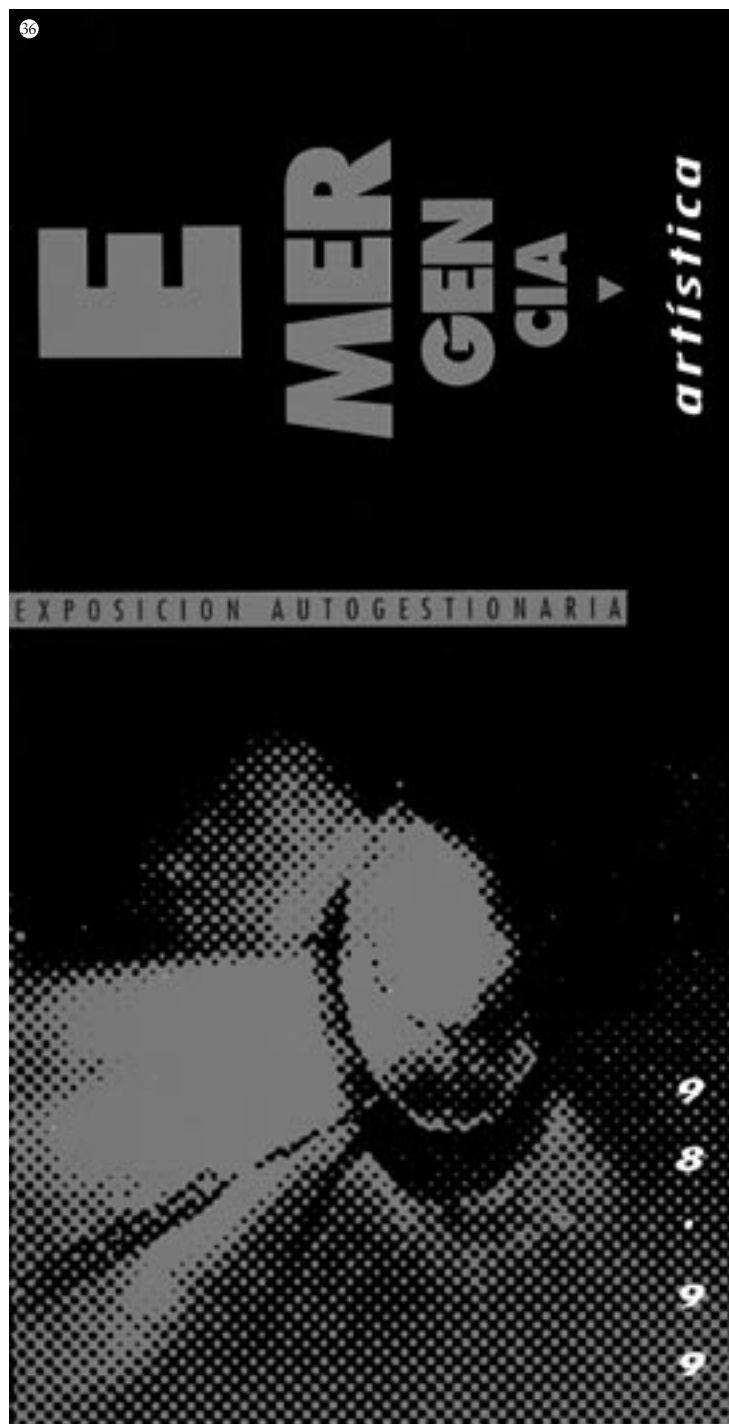
Temas todos inscritos en la propia proyección de la presencia fáctica del museo, de su *materialidad*, latamente entendida. “El hecho de decidir la construcción de un museo, en nuestra región, es una intervención en el trabajo de historia”, acota con precisión Mellado:

Suele ocurrir que se confunda construir un museo con edificar un museo. La edi-

100 Buntinx, 2006b.

101 Portocarrero y Oliart, 1989.

102 Mellado, 2001.



figs. 36, 37 Carátula y créditos del catálogo de la exposición *Emergencia artística. Arte crítico 1998-1999* (Buntinx, 1999).



ficabilidad tiene directa relación con la exhibición del proceso de conversión de su concepto en soporte de interpretación de la historia. En este sentido, es muy probable que se construyan museos, pero sin que se edifiquen, ni tampoco edifiquen, en el sentido de educar.

Esa edificabilidad deficiente es la que parecieran minar proyectos como los del Museo de Arte Contemporáneo en el distrito limeño de Barranco. Y pudiera continuar haciéndolo aún si sus últimos esfuerzos por materializar un receptáculo tienen finalmente éxito: como debiera ser ya obvio, no es erigiendo una sede que el vacío museal peruano será resuelto. Construir no es edificar.

Resulta por cierto indiscutible que, aun con estos reparos, también una institucionalidad convencional efectivamente actuante podría cumplir tareas útiles y necesarias. Para ser genuinamente contemporáneo, sin embargo, un museo debería además abrigar la fantasía de cumplir con la promesa anunciada por el insolente grabado de E.P.S. Huayco: vincular a los sectores medios e intelectuales con las amplias categorías de lo popular y de lo subalterno que redefinen hoy el significado mismo de vivir en una megalópolis nueva como Lima, tal vez el laboratorio cultural más importante de las periferias extremas en América Latina.

Pero no se trata aquí de cuestionar una u otra iniciativa museal: todas serán siempre bienvenidas en el páramo de nuestra empobrecida escena. Más bien se aspira a potenciarlas friccionándolas con la libido distinta de una radicalidad otra, abocada al reconocimiento e instauración de la criticidad entendida como instancia crucial para cualquier empresa de este tipo.

La *criticidad*, el proyecto crítico y transformativo de nuestra historia del arte. Y de nuestra historia a secas. En los inevitables desplazamientos entre una y otra categoría, la imagen del microbús se nos ofrece otra vez como una de las figuras culturales por excelencia de nuestros promiscuos y “tugurizados tiempos”. Tiempos hechos chatarra, pero en movimiento.

Lleva, lleva.

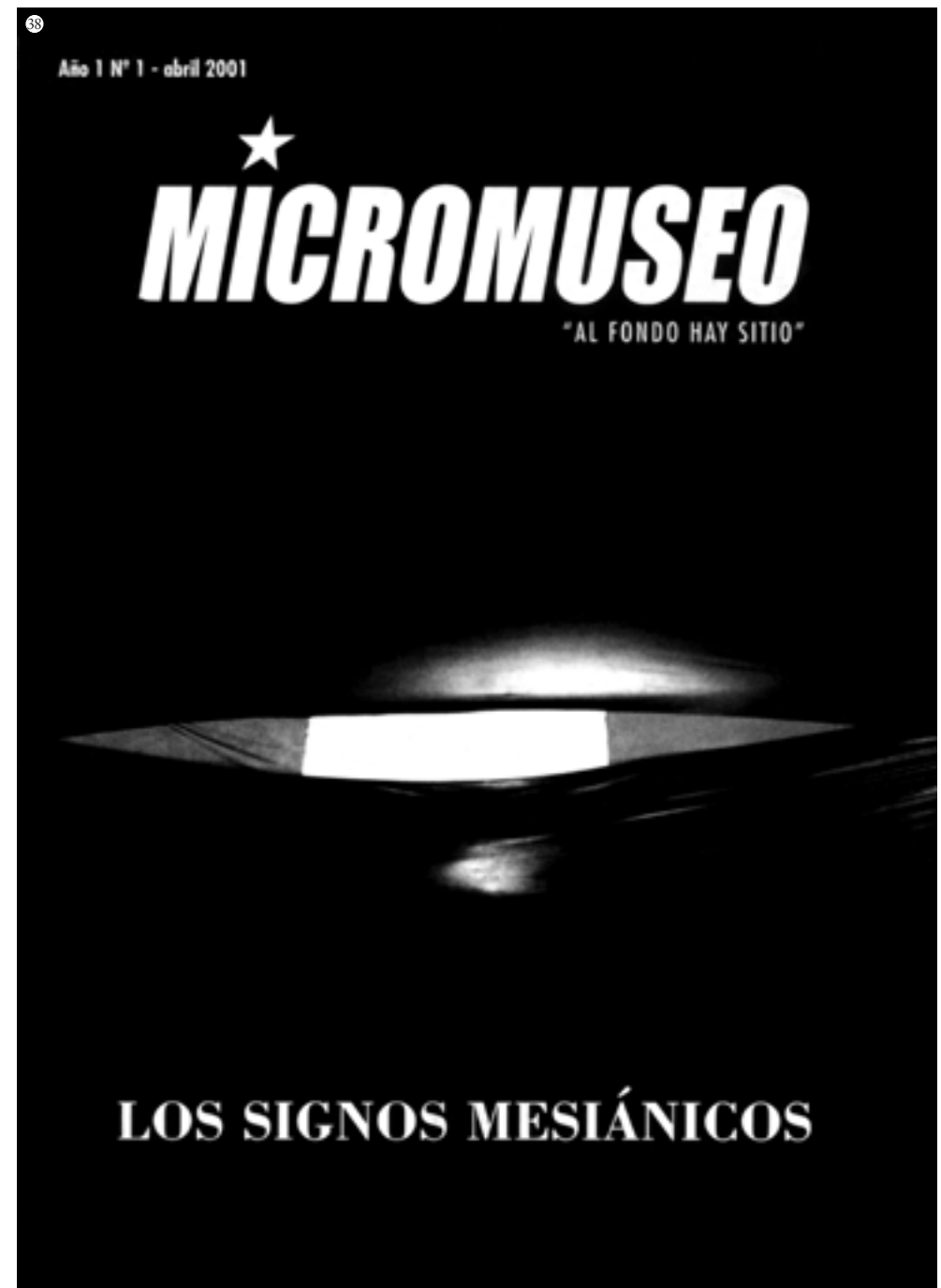


fig. 38 Carátula del catálogo de la exposición *Los signos mesiánicos* (Buntinx, 2001b).



fig. 39 Carátula del catálogo de la exposición *Yo no me llamo Juanita* (Buntinx, 2005b).



fig. 40 Lu.Cu.Ma. (Luis Cueva Manchego) y Christian Bendayán, *Del puñal al pincel*, 2003, serigrafía sobre papel, 61.3 x 86.5 cm, Impresión Visual Urcuhuaranga S.A. (VIUSA), MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").



fig. 41 Gustavo Buntinx y Susana Torres, *Neón-colonial*, 2004, serigrafía sobre papel, 61.3 x 86.5 cm, Impresión Visual Urcuhuaranga S.A. (VIUSA), MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").



fig. 42 Registro de la performance *¿Por qué sí vivo en el Perú?*, realizada por Piero Bustos en la presentación del número 16 de la revista *Márgenes*, organizada por MICROMUSEO y SUR en la Casa Museo José Carlos Mariátegui, Lima, 1999. (Susana Torres como comparsa).



fig. 43 Gustavo Buntinx y Susana Torres, *Sarita iluminada*, 1992, serigrafía sobre papel, 56 x 81.5 cm, impresión: Feliciano Mallqui, MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").



fig. 44 Christian Bendayán, *Crucifixión (Por qué me has abandonado)*, 1999, óleo sobre tela, 140 x 190 cm, colección particular.

fig. 45 Lu.Cu.Ma. (Luis Cueva Manchego), *Del puñal al pincel*, ¿2002?, esmalte sintético sobre tela, 87 x 150 cm, aprox. (formato ligeramente irregular), MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").

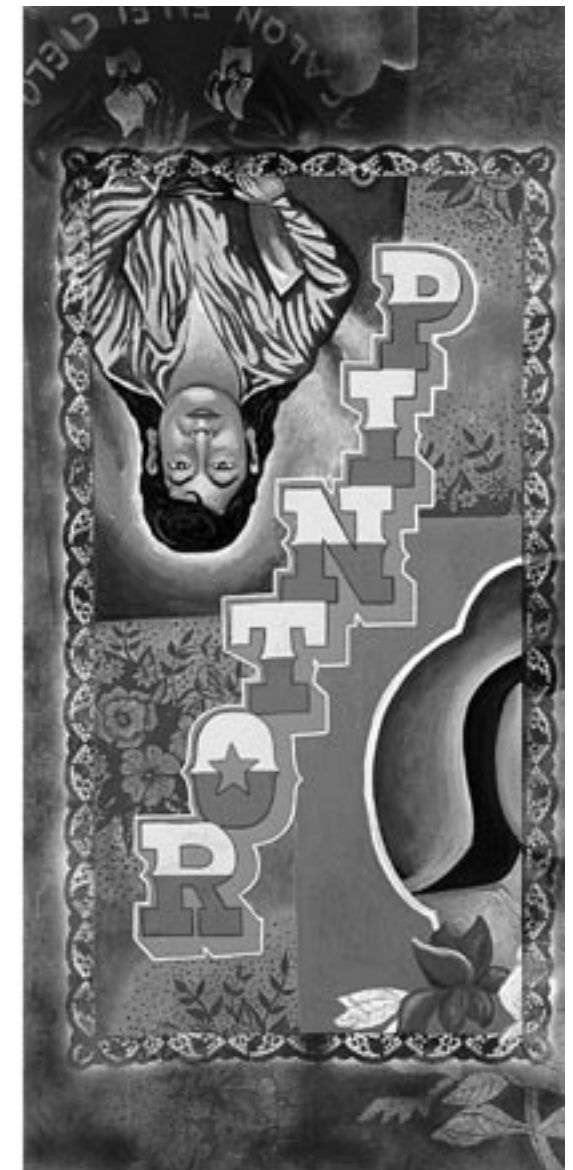
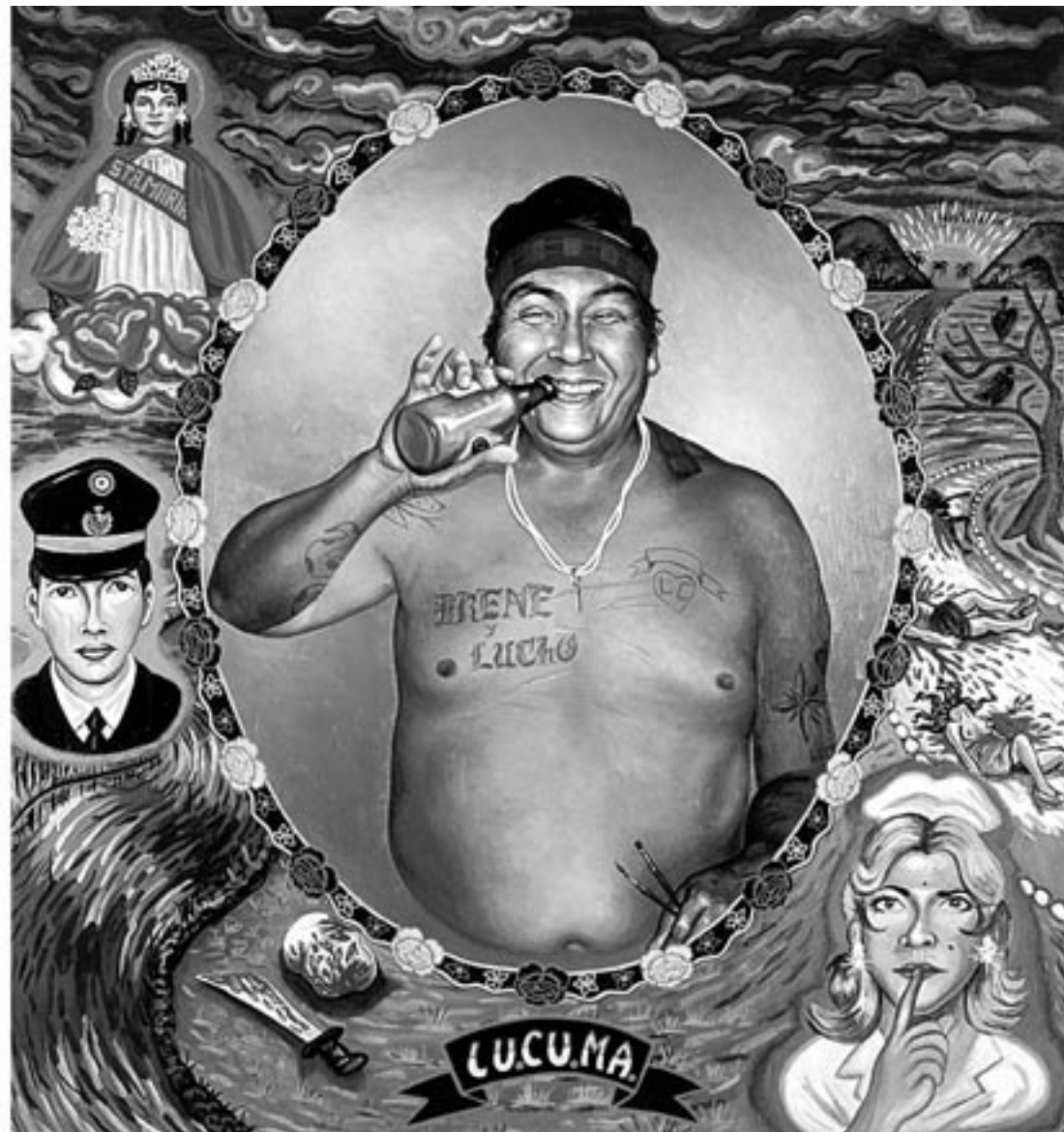


fig. 46 Christian Bendayán, *el pintor Luis Cueva Manchego*, Lu.Cu.Ma., 2000, óleo y esmalte sintético sobre tela, tríptico, panel central: 160 x 150 cm, paneles laterales: 160 x 75 cm c/u., MICROMUSEO ("al fondo hay sitio").



fig. 47 Lu.Cu.Ma. (Luis Cueva Manchego), *Chacalón en el cielo*, anterior a 2001, esmalte sintético sobre triplay, 120.5 x 80 cm, aprox. (formato ligeramente irregular), MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Buntinx, Gustavo
1986 *Amauta 1926-1930*, Lima, SUR.
- 1989 “Museo Moderno / Museo Alternativo”, *Cuadernos de museología* 1, Lima, Museo de Arte Popular, Instituto Riva Agüero, pp. 70-76. (Versión mutilada. Versión completa en: Buntinx 2001).
- 1997 “Modernidad andina / Modernidad cosmopolita. Trances y transiciones en la vanguardia peruana de los años sesenta”, en Enrique Oteiza (coord.), *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, pp. 267-286. (Publicado por los editores bajo el título “Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana”).
- 1998 “¿Por qué no vivo en el Perú? Una generación después”, *Margenes*, n.16 Lima, SUR, pp. 135-232. (Separata anexa: “Fe de fallidos”, 1 p.).
- 1999 *Emergencia artística. Arte crítico 1998-1999* Lima, MICROMUSEO.
- 2001a “Museotopías: tres textos utópicos sobre el vacío museal del Perú”, *Micromuseo 0*, Lima, pp. 2-13.
- 2001b “Los signos mesiánicos: fardos y banderas en la obra de Eduardo Tokeshi durante la ‘República de Weimar peruana’ (1980-1992), (Más dos postdatas)”, *Micromuseo 1*, Lima, 55 pp.
- 2003a “Pintando el horror: sobre *Memorias de la ira* y otros momentos en la obra de Jesús Ruiz Durand”, en Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero y Víctor Vich (eds.), *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 315-335.
- 2003b *Del puñal al pincel. Lu.Cu.Ma. en Iquitos*, Lima: MICROMUSEO y Municipalidad de Miraflores, 4 pp. (Testimonios de Luis Cueva Manchego recopilados por Gustavo Buntinx y Christian Bendayán. Catálogo de la exposición de mismo nombre).
- 2005a E.P.S. Huayco. *Documentos*, Lima, Museo de Arte de Lima (MALI), Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Cultural de España, 324 pp.
- 2005b *Yo no me llamo Juanita*. Lima, MICROMUSEO y Municipalidad de Miraflores. (Catálogo de la exposición de mismo nombre).
- 2006a [2001] “Lava la bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, *Quehacer* n. 158, Lima, DESCO, pp. 96-109. (El ensayo original fue presentado por primera vez en el IV Simposio Internacional Diálogos: “Post issues de las estrategias de la creación contemporánea”. Valencia, Museo de Bellas Artes, 14-16 de junio de 2001).
- 2006b “El empoderamiento de lo local”, en Autores varios, *Circuitos latinoamericanos / Circuitos internacionales: interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, Fundación arteBA, pp. 63-68. (Publicación de la ponencia presentada en el programa Auditorio arteBA 2005).
- Hernández Saavedra, Emilio
1970 *Galería de arte*, Lima, Galería Cultura y Libertad, 8 pp.
- Leppe, Carlos, et al.
1998 *Cegado por el oro*, Santiago, Galería Tomás Andreu, 1998.
- Mellado, Justo Pastor
2001 “El curador como productor de infraestructura” (Ponencia presentada en el I Foro Internacional para Especialistas en el Campo del Arte, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, 4-7 de julio de 2001. Publicada desde 2002 en <www.justopastormellado.cl>).
- Portocarrero, Gonzalo y Oliart, Patricia
1989 *El Perú desde la escuela*, Lima, Instituto de Apoyo Agrario.

Teresa Velázquez Quería preguntarte, John, si las prácticas a las que se ha referido Ana Longoni no serían quizás la manera más adecuada de representar al subalterno, en el sentido de que ellos mismos están tomando parte de la propia acción.

John Beverley Yo creo que todas las ponencias, no sólo la de Ana, apuntan hacia algo emergente que es difícil de conceptualizar dentro de las lógicas en que nosotros hemos sido formados, ya que involucran otra voluntad en la creación. Creo que quizá el modelo más interesante, que está sugerido al final, en las prácticas argentinas y en el MICROMUSEO, es la posibilidad de una especie de alianza, una especie de frente popular, diría, porque vengo de la izquierda tradicional, de sujetos heterogéneos, pero preservando sus heterogeneidades. Para mí éste es el genio del frente popular, diverso frente al proletariado como único sujeto de la historia: abarca mujeres, grupos étnicos, capitalistas democráticos (¿qué es eso?: pues ahí están también, en el discurso del frente popular). Es el modelo de una política de alianzas lo que está en juego. La pregunta es cómo sería la versión artística, e incluso museística, de esta política de alianzas. Es una política basada en la transformación de la sociedad y, en este sentido, quería debatir el problema del comunismo, porque aquí todos somos social-demócratas, yo soy demócrata y voté por los demócratas, pero queremos más, ¿verdad? La social-democracia está bien, pero, como en Chile, es suficiente para suplantar la dictadura pero debe haber más, y éste es nuestro propio deseo. Pero para llegar a ese más la cuestión sería respetar los deseos y las voluntades de los otros que están en esta alianza con nosotros. Si no, puede ser un proyecto fundamentalmente centrado en nuestra sola experiencia, y debe ser una propuesta *compartida*, donde nuestra posición está siempre radicalmente descentrada.

Público Buenas tardes. Aprovecho el hecho de que hay muchos latinoamericanos participando en el debate de hoy para reflexionar muy brevemente sobre otro caso, que es el caso de las dictaduras aún vigentes, como sucede con Cuba. Llamo la atención sobre el hecho de que en Cuba sí hay un museo, pero es un Museo Nacional de Bellas Artes, que aún opera con ese tipo de nomenclaturas y donde recientemente se hizo una restauración y se sacaron a la luz bastantes fondos que habían estado ocultos durante mucho tiempo, porque convenía ideológicamente al poder del régimen. En este caso, voy a citar un ejemplo dentro del arte contemporáneo, que es el que realmente está problematizando la situación de una dictadura que se posterga hasta no sabemos cuándo, esperemos que pronto.

Entronco esta reflexión con la manipulación que también se hace del sujeto en circunstancias de subalternidad. Voy a mencionar dos casos específicos, sobre los cuales reflexionaba el artista cubano residente en Barcelona, Juan Pablo Ballester, a raíz de la exposición *Atravesados*, que tuvo lugar en España hace unos años. Juan Pablo mencionaba los casos de Ana Mendieta y Ernesto Puyol. Ambos fueron artistas que vivieron, y viven, fuera de Cuba, a consecuencia de la operación *Peter Pan*, en la que, a principios del régimen, muchos padres enviaron a sus hijos a Estados Unidos porque temían que les quitaran la patria potestad sobre ellos. Son artistas que han crecido bajo la escisión de identidad que implica haber tenido que salir de Cuba y vivir enajenados en un otro contexto, a partir de la estancia física en otro lugar. Son artistas que actualmente han sido reconocidos por el régimen, pero han sido reconocidos por el régimen a partir de esta condición de víctimas de esa operación histórica, y por otra parte por

su condición de subalternos, o de subjetividades laterales (en el caso de Ana por su discurso feminista, en el caso de Ernesto por su discurso homosexual). Son artistas donde quizá todas esas condiciones son importantes, pero también la condición de ser inmigrantes, de ser gente que reflexiona sobre un problema de inmigración, pero a la vez con un discurso ideológico que no le interesa al régimen representar. La pregunta, o la reflexión que hago en este contexto, es que no hemos de pensar solamente en nosotros mismos y en cómo se estructuran nuestros museos, sino también en qué función ética internacional tenemos frente a otros homólogos, llámense museólogos o funcionarios de la cultura, que vienen continuamente aquí y dialogan con otras realidades. El arte cubano contemporáneo es un arte apenas representado dentro de Cuba. El capital simbólico que genera queda fuera de las fronteras de la isla. Y, sin embargo, vemos continuamente cómo España acoge a esos policías o mercenarios de la cultura cubana que vienen aquí a hacer su discurso y a mostrar su historia de lo que es el arte cubano contemporáneo. Yo me pregunto cómo podemos estar hablando de ética en otras esferas, cómo podemos estar hablando de defensa de derechos humanos en otras esferas y no pensamos también que la cultura, y en este caso el arte contemporáneo, o la pertinencia del arte contemporáneo para reflexionar sobre su realidad y la historia que se construye, quedan fuera de ese discurso cuando se invita a esos policías culturales que, además, cobran, fortaleciendo así el patrimonio y el lucro de un régimen totalitario como el cubano.

Gustavo Buntinx No nos hagamos ilusiones, todos cobran. Incluso nosotros vamos a cobrar, o eso espero... Sin embargo, eso no desautoriza el fondo significativo de lo que se acaba de decir. El problema es cómo asumir la densidad de estas situaciones tan complejas con una pasión que no se convierta en rabia irracional. No conozco los detalles de la situación interna del manejo cultural del régimen cubano para opinar con autoridad, pero su pregunta nos permite más bien entrar en otro aspecto de lo que se formuló en esta mesa, en la ponencia de Beverley, que a mí me parece importante discutir. Creo que la intervención de Beverley ha sido no sólo magistralmente expuesta, y ajustada a los tiempos debidos, sino cargada de reflexiones importantes y renovaciones dentro de lo que es el discurso del ponente mismo. Sin embargo, hay sobre todo al final una reivindicación problemática del comunismo originario con un uso, a mi parecer, difícil de sostener, con una reivindicación difícil de sostener por el término mismo, aunque Beverley ha explicado algo más al respecto al iniciarse la sesión de discusión. ¿Cómo devolverle la dimensión utópica a la peor pesadilla del siglo XX? ¿Es posible volver a las promesas de la Comuna de París, que es lo que Beverley estaba planteando, después de la masacre del Kronstadt, del gulag de Stalin, del genocidio de Camboya, la crueldad histórica de 50 años de revolución cubana que culminan con una sucesión dinástica al peor estilo feudal y caudillesco? ¿Es para tener una sucesión de este tipo para lo que se derramó tanta sangre y se animó esa libido política durante tantas décadas?, me pregunto. Por no hablar de tantas otras tragedias. Por eso yo quisiera plantearle a Beverley que es mejor repensarlo todo, radical y *marxistamente*, porque el corazón irrenunciable del marxismo es que la praxis es el criterio de verdad sobre la teoría, y esto nos obliga seriamente a reconsiderar toda la idea del comunismo y a repensar también nuestra elección de términos. Entiendo que llegue aquí la reivindicación de una dimensión utópica, a la cual yo plenamente me adhiero, pero lastrar ese anhelo, o esa ilusión, como ustedes prefieran, con una terminología históricamente

tan marcada es contraproducente para los propios fines que tal reivindicación plantea. Cuchicheando con Paulo Herkenhoff sobre el tema, él me planteó una frase decisiva: hay un déficit de pensamiento social que nos impide darle un nuevo contenido, y hasta un nombre nuevo, a la dimensión utópica que tenemos que, sin embargo, reconstruir.

John Beverley Bueno, es quizás una diferencia. Mi esposa dijo que yo me había equivocado usando esta palabra. Ella es demócrata, yo soy comunista-demócrata, pero soy demócrata, del partido demócrata, voto demócrata. Mira, yo sé que es provocativo. Entiendo perfectamente la situación de Cuba, creo que es un poco más complicada de lo sugerido. Yo apuntaría, por ejemplo, al fenómeno del rap cubano. Cómo emerge, cómo afronta el régimen un rap que surge de los barrios negros, pero al cual acaba otorgando un espacio, y no es accidental que dé un espacio a una práctica artística que surge de grupos proletarios negros. Es muy complicado y no voy a entrar en una discusión. La cuestión más bien es por qué uso la palabra comunismo. Traté de hacer la distinción entre comunismo en el sentido histórico, esos partidos a los que algunos pertenecemos y otros no (yo no, yo era siempre socialista), y esos regímenes que algunos ven ahora con nostalgia. Para mí es una pregunta si la situación de lo que era la Unión Soviética es mejor ahora de lo que era en la época anterior. Mi respuesta es no, era mejor antes. ¿Pero por qué uso la palabra comunismo? Porque para mí representa la insistencia en la existencia de una sociedad igualitaria. ¿Qué quiere decir la cuestión de la igualdad?, ¿si es posible, si han existido sociedades igualitarias o, por el contrario, estamos condenados para siempre a vivir en sociedades definidas esencialmente por estamentos jerarquizantes, donde nuestra propia vida está definida por ser jerarquizados y jerarquizar a otras personas? ¿Es posible otro tipo de sociedad? Comunismo me parece una buena manera de nombrarla. No, por supuesto, en referencia a la Unión Soviética, que para mí era una sociedad jerarquizante y típicamente moderna. Si hay un fracaso del discurso de la modernidad es sobre todo la Unión Soviética (como Lacan dijo muy bien en una discusión con los estudiantes en el año 68: *la Unión Soviética fue una dictadura de la universidad*). Y así fue. En cierto sentido, mi crítica es contra el pensamiento universitario e institucional que quiere imponerse a la población, imponer a la población cómo deben ser las cosas. Pero no por eso puedo abandonar la idea, porque representa la insatisfacción con el presente, con el presente social-demócrata, porque queremos más, y qué es ese más, hacia dónde vamos, qué tenemos que desarrollar, cómo sería una sociedad que no se definiera por relaciones de subalternidad, represión, jerarquización, etc. Tenemos que tener un concepto de esa posibilidad y la esperanza de que eso sea posible, ¿no? Yo tengo la misma edad que Don Quijote y cuando hablo siento que soy un poco charlatán, pero eso es lo que pienso, y por eso uso la palabra comunismo e insisto, ustedes pueden estar en desacuerdo, como Gustavo, pero yo insisto, no se puede separar la problemática de la desigualdad social y la subalternidad sin pensar la posibilidad del comunismo. Ahora, cómo se define éste es otro tema. Evidentemente no es lo que eso era, no es lo que se llamaba comunismo. Pero había algo de lo que podría ser en eso. No creo que simplemente todo fuera una mierda, ¿todo fue una mierda, todo? No, yo creo que no, es una historia demasiado fatal para mí.

Paulo Herkenhoff Yo creo que hay que volver a cosas muy sencillas para comprender este proceso y agregar aquí la diferencia entre la teoría y la implantación de un régimen político. Porque a uno se le puede ocurrir decir que el nazismo es un hecho del capitalis-

mo. Nadie lo menciona como un hecho que ha pasado bajo el sistema capitalista, o que la matanza de 10.000 personas en Canudos en Brasil fuera un hecho de un capitalismo que estaba afianzado, o lo que vimos hoy presentado por Ana no fuera un esfuerzo por mantener el capitalismo. Todo lo que ha pasado en el cono sur en los 60, 70 y 80 ha sido una forma de reconectar los caminos políticos de los países con el capitalismo.

Ana Longoni Un matiz distinto en esta discusión, que tiene que ver con una pregunta que circuló hace un rato fuera de la mesa, y que es por qué la mesa de subalternidad es la mesa de los sudamericanos. Cuando hablaba la compañera respecto de las dictaduras que todavía subsisten, yo pensaba que los españoles también tuvieron una dictadura, y muy larga. Este ejercicio de memoria y de justicia que intentamos hacer en América Latina aquí todavía es una cuestión pendiente, en muchos sentidos. Entonces pensaba: ¿por qué el desplazar hacia ese otro externo, exótico, distante y lejano la cuestión de la subalternidad y no pensarla también como una cuestión de subalternidad interna? Los propios pobres internos de los que hablaba Raymond Williams cuando planteaba la cuestión de no pensar en modernidad central y periférica, sino pensar la propia alteridad dentro de Europa.

Paulo Herkenhoff Yo mencionaría algo aquí, que es la guerra de la Triple Alianza de Brasil, Uruguay y Argentina contra Paraguay (1865-70), financiada por el capital inglés, ideologizada por los jesuitas y la aristocracia paraguaya, y que estaba aislada en Buenos Aires. La población de Paraguay se redujo al 30%, una población de 600.000 personas se redujo a 200.000, de las cuales sólo 20.000 eran hombres. Estamos hablando de que la cuestión de la violencia, de la irracionalidad política, no es privilegio de ningún régimen económico, de ningún sistema de producción.

Teresa Velázquez Volviendo al comentario de Ana, muy pertinente, por cierto, yo estaría de acuerdo en que se examinara también lo que se está haciendo aquí desde esa resistencia, desde la subalternidad, y creo que el sentir del título de esta mesa no es precisamente el de incidir en lo subalterno como un tópico de lo latinoamericano, sino más bien señalar la importancia de esa resistencia y de que existan otras voces.

Público Para mí es muy difícil hablar en español... voy a plantear sólo dos asuntos. La cuestión de Ana me recordó otra cosa: antes de venir a Baeza fuimos a Granada. Cuando visitamos la Alhambra vimos que, como saben, dispersos por los muros del palacio hay poemas escritos. La traducción de uno de ellos decía: *El Occidente ve al Oriente*. Y esto me plantea también una serie de preguntas que siguen existiendo después de muchos siglos: no es sólo una cuestión del siglo XX o XXI, son confrontaciones constantes en nuestra historia. Yo quería volver al planteamiento de Gustavo, cuando ha propuesto la praxis frente a la teoría. Yo creo que en vez de discutir un gran sistema político, nos toca discutir los museos. Y entonces me gustaría decir que, a través de la praxis, podemos repensar o reinventar los museos, y creo que el ejemplo del MICROMUSEO es una proposición muy interesante para pensar. Creo que acá se planteó una cuestión ya en el primer día que para mí no fue afrontada, que es la gestión y formación de las colecciones. Hablamos mucho de la presencia y de la producción contemporánea en el museo, pero no hablamos de los desafíos de la colección. La formación del museo es para mí muy importante, porque el ejemplo del museo

tradicional, que tiene doscientos años en el mundo, es diferente, por ejemplo, del museo en Alejandría, que fue un museo más próximo a nuestro modelo de universidad que funcionó durante 600 años. Quiero decir que nuestro modelo de museo en nuestra cultura es muy reciente, desde apenas finales del siglo XVIII, y que puede ser muy bien reinventado. Lo que es más importante en este modelo es la existencia de las colecciones y del patrimonio. Entonces, por ejemplo, todos los desafíos que Ana propuso para este tipo de producción, ¿cómo podemos pensarlos para los museos en modos y criterios para incorporar estas producciones de manera que se transformen en patrimonio, con todas las posibilidades de trabajo que tenemos para el futuro? Creo que éste es un tema importante de discusión para los museos.

Gustavo Buntinx Todo lo que intenté decir podría resumirse en una frase que estaba casi al final de la ponencia: un museo no es un edificio, un museo es una colección y un proyecto crítico. Si no se tienen esos dos factores no se tiene un museo. Y el problema del vacío museal peruano está en la fijación inmobiliaria que ha llevado a los sectores que apoyaban el proyecto de la construcción de un museo de arte contemporáneo a agotar su mirada, su ilusión, además del dinero que le piden a otros, en construir un edificio sin preocuparse en la construcción de una historia, y eso implica una dimensión crítica fundamental y también una acumulación de valor simbólico en obras. Lo que el ensayo de Justo Pastor Mellado propone justamente es que construir no es edificar. Para mí está claro que no es terminando el edificio permanentemente en ruinas del museo de arte contemporáneo de Lima como se va resolver el vacío museal peruano. Es un tema que tiene que pasar por la constitución de un proyecto crítico y de una colección. En nuestro país, esto tiene que ver con un compromiso de construcción de historia y de entendimiento de lo contemporáneo como parte de una trama narrativa e ideológica más compleja. La ausencia de colecciones formalizadas en museos no es un producto azaroso, ingenuo o inocente. El vacío museal está profundamente articulado en otro tipo de vacíos.

Suely Rolnik No, yo creo que a través de todas las ponencias, no sólo de hoy sino de todo el congreso, parece haber una especie de consenso acerca de que el museo no es una institución que deba ser contestada. Pero creo que hay algunos aspectos que se fueron alejando con el transcurso de los días y que, sin embargo, merecen puntualizarse. Primero, hacer la colección, producir este registro de la historia, pasa, primero, por contestar la historia del arte con una historia universal y construir historia. Segundo, replantear la idea de memoria, la concepción misma de memoria. Yo he puesto el ejemplo de Lygia Clark y Ana, por otro lado, ha ofrecido el ejemplo de otras prácticas artísticas y de cómo, por ejemplo, la vuelta de Tucumán Arde dignifica y potencia la memoria de Tucumán Arde. Entonces, el rol de la memoria, la concepción de la memoria, el sujeto de la memoria, cómo el museo va a poder registrar cierto tipo de práctica artística... eso implica repensar completamente qué es registrar y cómo se debe pensar la historia desde aquí.

Paulo Herkenhoff Yo quería agregar algo desde el punto de vista de Brasil y América Latina. Es una lástima que Chris Dercon no esté acá, porque en el 85-86 realizó una exposición de arte brasileño en el PS1 de Nueva York que significó el descubrimiento del arte brasileño por la crítica y el mercado de Nueva York. Creo que todo el esfuerzo

que se hizo en los últimos 20 años para una introducción más adecuada del arte de Brasil, y de América Latina en general, en Estados Unidos y en Europa ha resultado en algo casi trágico para nosotros, que es la pérdida del contacto directo con nuestro arte. Toda la colección de Gego, procedente de su familia, está en Texas, y se habla de que la colección Lerner va a ser comprada por este museo, que ganó 350 millones de dólares. Todo Oiticica, como decía Suely, está camino de una situación similar, aún no se sabe qué pasará. Cuando Lygia Clark murió, recogimos su obra (en este proceso me incluyo), y digo recogimos físicamente, e hicimos lo posible: todos los objetos que no eran vendibles estaban en cajas para ir a la basura. Literalmente, ya que no estaban inscritos, no figuraban en el mercado. Conseguimos reunir hasta nueve donantes diversos. La formación de esta colección fue todo un proceso. Hay mucha gente trabajando, insisto en el excelente trabajo sobre Lygia Clark de Luiz Guilherme Vergara, porque el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói es la mejor colección pública en Brasil de Lygia Clark, y todo el trabajo de educación que realizan allí está basado en experiencias neoconcretistas: la cuestión de la fenomenología, la cuestión de la precariedad en la obra de Lygia, la cuestión de la diversidad en la obra de Hélio Oiticica y las relaciones muy directas con las *favelas* que están al otro lado del museo. Creo que no es un modelo absoluto, pero sí un índice de una actuación que apunta a ser histórica.

Ana Longoni Volviendo a algo que intenté formular al final de la ponencia, no es necesariamente ni bueno ni malo que estas prácticas entren en el museo. Es, como dice Suely, una cuestión de memoria. Y la memoria hay que entrenarla como un proceso en pugna. Memoria es enfrentar memorias en pugna por definir un sentido. Entonces, que haya una especie de *revival* de Tucumán Arde tan insistente no es ni necesariamente malo ni necesariamente bueno. De las diferentes versiones de contrapunto surgirá un sentido que esperamos que será lo que recupere y retome la radicalidad política de esa práctica y no la anule. Pero eso, digamos, es una cuestión que está en tensión en el presente. Y las historias que se escriban, así como los archivos, documentos y contextos que se repongan, colaborarán en esa resolución. Pero, repito, es algo que está en proceso y que está abierto.

Gustavo Buntinx A veces, un sano oportunismo es la mejor estrategia. En el término "sociedad civil" al que tú hiciste referencia, John, había una cierta claridad respecto a la necesidad de entrar y salir del arte, en función de la coyuntura, del momento, de la exigencia. Alguno podrá considerar irónico que, en estos días, el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) está incorporando y exhibiendo como nueva adquisición de su colección las bolsas de basura impresas con los rostros de Fujimori y Montesinos que el colectivo Sociedad Civil circuló en el Perú para realizar acciones similares a las que has mencionado, Ana. No es un museo precisamente público, ni tampoco está asociado con la causa mundial del proletariado, etc., pero ese tipo de inserción permite una inscripción en la historia, un uso de espacios protegidos del arte que luego puedes capitalizar para otros fines. Tu respuesta, Ana, es precisa. No son gestos moralmente definidos para siempre. Se pierde y se gana a cada momento. Como digo, no importa qué hagas, vas a equivocarte y vas a acertar. La cuestión es cómo juegas con una coyuntura y cuál es tu capacidad de manejo en los circuitos de poder y de protección que el arte puede llegar a dar. También, como se ha apuntado antes, circuitos de censura.

Ute Meta Bauer Me gustaría volver a lo que John Beverly dijo antes. No sólo a qué no representa el museo, sino también a quién no representa, y quién está hablando a través de qué museo. Creo que incluso podemos volver al Louvre, y volver a las colecciones más tempranas, o al MoMA, y preguntar cuándo llega cada obra a cada museo y bajo qué circunstancias. Y pienso que, para excavar un poco más en la historia de los museos, preguntar bajo qué circunstancias llega la colección es muy, muy interesante. Incluso cuando las obras de arte cambian de museo, cómo cambian su significado, y puedes tomar tanto obras históricas como contemporáneas. Pienso que esto es lo que todavía hace al museo tan interesante, porque es una máquina de producir historia, es un aparato, es una supra-estructura. Y pienso que no podemos negar esto. Por otro lado, lo que planteabas... cuando existe una ausencia en el museo deberían las obras ir a espacios, ya sean un museo o una colección... deberíamos constatar que ciertas obras sobreviven porque han estado en ciertos museos. De otra manera podrían haberse perdido.

No obstante, creo que debería haber siempre una reevaluación de lo que está en un museo, de a quién pertenecen las obras. Y esta propiedad no debería ser una propiedad definitiva. Creo que tenemos que revisar eso. Estaba una vez en una conferencia del CIMAM celebrada en Barcelona, y un *curator* mexicano le preguntó a Glenn Lowry (director del MoMA), dentro del debate sobre la modernidad, si no era ya hora de que el MoMA repensara su noción de modernidad. Y Glenn Lowry dijo que todo el mundo es bienvenido al museo como visitante, pero que no todo el mundo está ni puede estar representado en la colección. Esto es aún algo muy válido para debatir.

John Beverly Esta cuestión, sobre el deber de historizar el museo, me hace recordar que el museo está relacionado con el colonialismo. El origen del museo moderno y el desarrollo de sistemas coloniales, comenzando por el español, están relacionados. Quizá lo que se exhibe en el museo de arte contemporáneo es distinto a lo que se exhibe en otros museos de procedencia colonial, pero es botín, es algo robado, y los debates son algo confiscado. Los debates contemporáneos sobre el derecho de los países de donde se robaron los artefactos a recuperarlos, o las demandas de grupos de indígenas de que les sean devueltos artefactos que ya están en los museos porque tienen un significado sagrado me parecen muy interesantes, relevantes y cercanas. En ese sentido, el museo siempre ha estado dentro (y quizás no puede escapar) de una historia de dominación y expropiación. Eso es parte de su propia identidad constitucional. Como he cometido la imprudencia de hablar de comunismo, cometo otra imprudencia, y es que si tomamos en serio la noción, que viene de Gramsci, pero también en parte de la crítica cultural de la modernidad, de que la cultura y las instituciones de la cultura son un espacio donde se producen y se reproducen relaciones de desigualdad social, la cuestión del museo no sólo es una cuestión de representar lo subalterno, sino que el museo está involucrado en la producción de relaciones de autoridad cultural, y desigualdad, por tanto. Yo creo que, si tenemos esta concepción, imprudentemente tenemos que repensar el problema de la revolución cultural, porque si no hay una revolución cultural, entonces las instituciones culturales van a seguir produciendo diferencias estamentales, de género, etnia, clase, autoridad cultural, etc.

Paulo Herkenhoff Yo no estoy aquí como representante del MoMA, lo dejé en 2002 cuando me ofrecieron una posición más alta y un aumento de sueldo. Y debo decir

que no me siento con la voluntad de hablar sobre esta institución salvo de una manera horizontal, que es la manera como se comportan los curadores del museo. Yo creo que el MoMA está secuestrado por los curadores para sus planes profesionales personales. No están ahí bajo un plan colectivo de una institución. La última cosa que hice en el museo fue un seminario para discutir la presencia del arte latinoamericano en el museo, y la presencia verdadera de los curadores, incluso latinoamericanos y que trabajan en el museo, se vio sólo en el día que Glenn Lowry estaba presente. Es decir, fueron para ser vistos por el director del museo. El año pasado se hizo una conferencia muy interesante con gente de América Latina, Asia, África y Europa oriental, y también de Oceanía, y no había curadores del museo, solamente los que llegaban a hablar, que hablaban y se iban. O sea, no hay dentro de las mismas propuestas del museo una intención de formulación de una política colectiva. Una cosa les dije: o abren la puerta desde aquí dentro o el mundo la abrirá desde fuera, porque no es posible continuar así. Y creo que desde afuera se va a forzar una apertura en el museo, en la crítica que la institución está mereciendo. Y veo que hay una agudeza muy grande. Es una crítica que, de alguna forma, reivindica un papel para este museo. Hay un lamento, un *ethos* en la sociedad que pide un museo que pueda significar algo para este momento tan complejo.

Suely Rolnik Es que hay una cuestión en América Latina, aunque no es sólo en América Latina, que es que la fuerza de la creación ha surgido de mucha violencia, y la memoria de la creación cultural es una memoria muy traumatizada. Si Argentina, que yo envidio, intenta hacer lo posible con esta memoria, en Brasil no se hace nada. Curiosamente, yo que he sido la crítica más dura contra los museos, en los últimos tiempos he notado que en América Latina es muy importante la colección y la producción de historia desde el museo. Porque, al menos en Brasil, es la única institución que tiene la vocación de sostener una verdadera investigación sobre la memoria cultural del país. Esto es muy importante, sobre todo por la historia del país, pero también para evitar tentativas terribles, como lo que está ocurriendo en Texas. Cuando ni siquiera se comenzó a hacer un trabajo de elaboración de la propia memoria, toda la documentación está emigrando hacia Texas...

Paulo Herkenhoff O hacia el Getty. Pero de todas formas también hay parte de nuestra responsabilidad...

Suely Rolnik ¡Claro!

Paulo Herkenhoff ...porque esto estaba disponible y a la venta, ya que nuestras instituciones no lo habían cuidado hasta este momento.

Suely Rolnik Eso es lo que estoy diciendo, que hay una responsabilidad de los museos en América Latina que es muy importante. No sé cómo lo veis vosotros, pero me pregunto qué otra institución tendría la posibilidad de desarrollar investigaciones en esta dirección. No me refiero a investigaciones para armar museos de historia del arte latinoamericano que adopten las categorías europeas o norteamericanas, sino construir esa historia de una memoria que está totalmente herida, culturalmente. El objeto del que hablas, Paulo, yo lo considero el objeto del trauma de la creación cultural en nuestros países de distintas maneras. Y es algo gravísimo, no es leve, el agujero es muy grave.

Gustavo Buntinx Ese agujero es también una amnesia, pero creo que es una buena manera de volver a los planteamientos anteriores, como los dilemas entre Estado y mercado también. No existe un mercado comprometido con la memoria de nuestro país que permita mantener esos restos materiales de la historia y, al mismo tiempo, no existe una política de Estado que otorgue un carácter patrimonial a tales registros o documentos. Tengo entendido que en varios países europeos para que determinado tipo de producto cultural, sea una obra de arte o un documento, salga del país tiene que haber un procedimiento complejo donde, además, distintas instancias locales tienen primera opción de compra. Es decir, no hay una prohibición del mercado. Hay una regulación estatal de la transacción comercial de la memoria. Es fascinante, por terribles razones, que este tipo de políticas ni siquiera hayan sido concebidas, ni mucho menos formuladas, en nuestros países.

Paulo Herkenhoff Yo trabajé en el Museo Nacional de Bellas Artes este año y desde 1990 no se había comprado ninguna obra de arte, ni el gobierno Lula, ni el gobierno Cardoso compraron. Pero hay algunas cosas que tenemos que pensar, como los arreglos de la legislación de mecenazgo. La reforma de Massi de Frijeira liquidó el proceso y las posibilidades de adquisición. Los que están hoy en Brasil, como sabemos todos los brasileños, haciendo las colecciones son los bancos. Los bancos en Brasil cobran algunas de las tasas más altas del mundo para los préstamos, en torno al 15-19% al año. Es uno de los lugares del mundo donde la inversión bancaria es más rápida. Los bancos son los que construyen colecciones. Y esas colecciones no están siempre disponibles para la sociedad, o para préstamos. Otra cosa, que siempre es una cuestión financiera, es la situación, y lo voy a decir de una manera muy indiscreta e informal, del coleccionismo brasileño. En Brasil los ricos no pagan los impuestos de transmisión. Si usted tiene una casa que vale cinco millones de dólares y declara que vale diez mil dólares, está bien. No conozco una sola obra de un artista que haya llegado a un museo público por la sucesión. Conozco muchos legados de familias que se organizaron con dinero público para el mercado. Es una cuestión seria. Otra cosa es que si no pago impuestos de transmisión de herencia, y si el mercado muchas veces asume la ilegalidad, esto nunca jamás va a llegar a los museos. Estamos, en este sentido, en términos de legislación en Brasil, en tierra de nadie en términos de democracia fiscal, como a mediados del siglo XIX. Es una bomba que va a explotar en los artistas, galerías y coleccionistas. Cuando se tenga un fisco capaz de evaluar una obra de arte va a representar un problema para mucha gente.

Público Yo soy bastante optimista respecto a la visibilización de la subalternidad a corto plazo en los museos, porque creo que la subalternidad está más en los museos, o mejor, quienes empezamos a estar en los museos formamos cada vez más parte de la subalternidad, y no porque nos apetezca, salvando todas las distancias. No debemos ser tan soberbios y pensar que hay que representar a la subalternidad, sino que ahorraríamos un tiempo precioso, nos aprovecharíamos de esa experiencia de resistencia, si empezáramos a habilitar espacios en los museos no para representar a la subalternidad, sino para que ésta se represente a sí misma. Debemos empezar a habilitar espacios de negociación, activar políticas de alianza, como ha explicado John Beverley. Por la cuenta que nos trae, no es ya que queremos representar, es que nos representaremos a nosotros mismos cada vez más.

Paulo Herkenhoff Creo que la cuestión de la autorrepresentación en la subalternidad es difícil, sobre todo en tiempos de una sociedad racista, como por ejemplo Brasil, donde los conceptos del hombre cordial y de la democracia racial han sido una construcción moderna de una sociedad de movilidad, pero en la que la población negra carece de movilidad. Tenemos en Brasil hoy seis mil esclavos, gente trabajando bajo condiciones que las Naciones Unidas definen como esclavitud. Y la cuestión de la historia del arte con respecto al negro es para mí un genocidio permanente, una eliminación permanente. Y puedo citarles dos casos de artistas negros de origen brasileño, que son Rubén Valentín, en la colección de la Pinacoteca, que es un artista cuyo trabajo saca la herencia africana de la mirada folklórica, exótica, que era como los artistas blancos de clase media-alta lo veían, y transformó esta herencia en una herencia de valores espirituales. Su obra es una obra geométrica, que tiene algo que ver con la construcción simbólica de un vocabulario de símbolos de Torres-García, pero son signos originarios de África. Un artista impecable, que mereció un bello texto de Giulio Carlo Argan, que es el crítico preferido por los formalistas europeos, el único brasileño. Pero algunos formalistas *greenbergianos* defendieron que Rubén Valentín es un fracaso estético. Por eso digo que hay una violencia en este momento en la prensa brasileña contra esta Bienal de São Paulo: porque no es una bienal donde los conceptos sean discutidos a la luz de las cuestiones que los artistas plantean, e inventan una bienal más vinculada al mercado y a una visión del mejor de los mundos. El único artista que ataca es Mareto, un artista griego que vive en el interior de Bahía. Creo que hay un proceso violento de discusión, el trabajo que han presentado Ana y Gustavo va en esta dirección. El otro ejemplo, muy importante, es el concepto de *ghetto* para Cildo Meireles, donde por estar cerrado la energía circula con más densidad. Tiene relación con los agujeros negros del cosmos, y habla de las situaciones donde hay una ausencia de aire, donde la voz del otro no se propagará. Por eso realiza un monumento al preso político, haciendo una conexión con el preso político de la dictadura de los 60 y nuestro héroe de la independencia, y quema gallinas vivas. Hay una referencia a los bonzos, claro, por la forma de cobrar a costa de la vida de las gallinas, pero cobrar una defensa de las vidas humanas. Cildo dijo que hoy no haría ese trabajo, pero en aquel momento era absolutamente necesario. El otro momento donde la noción de quietud es muy importante para Cildo es con relación a los indios. El padre de Cildo trabajaba en el servicio de protección a los indios, fue la primera vez en Brasil que el autor de un genocidio de un grupo fue llevado a prisión. El avance que realiza Cildo Meireles en ese momento es que además establece una voz capaz de verbalizar la especificidad cultural de este grupo.

Teresa Velázquez Gracias, Paulo. Por motivos de tiempo, tenemos que dejarlo aquí. Gracias a nuestros invitados y gracias a todos ustedes por estar aquí.

HACIA UNA PEDAGOGÍA PERVERTIDA

CONFERENCIA: RENÉ SCHÉRER

INTERLOCUTORES: MANUEL ASENSI, UTE META BAUER Y MARTHA ROSLER

MODERACIÓN: JUAN DE NIEVES

Juan de Nieves Vamos a iniciar ahora la última de las sesiones que nos han reunido aquí durante estos días para debatir sobre el museo y sus posibles estrategias educativas. Un tema espinoso, ya que la transmisión de conocimiento y las herramientas con las que el museo cuenta para ello, constituyen sin duda el motivo fundamental de la institución museo y de sus diferentes actuaciones. Pensemos que la “exposición” es sólo una de ellas, pero no la única que las instituciones museísticas manejan. Se trata quizá de cuestionar si los modelos de programas educativos que aplicamos en nuestros centros, sin duda todos ellos bien intencionados, no están perpetuando algunos valores, ciertamente dudosos, que las propias instituciones educativas por excelencia (la escuela, la universidad, etc.) han generado tradicionalmente. Muy a menudo, desde el museo, tenemos la sensación de actuar como caja de resonancia de un sistema educativo herido y escasamente revisado. El museo, por tanto, no debería ni podría convertirse en esa escuela dogmática y tan a menudo sustentada en la desigualdad. Estoy seguro de que a partir de las intervenciones de los conferenciantes y ponentes que nos acompañarán después podremos sacar no conclusiones inmediatas, pero sí algunas consideraciones de enorme utilidad para el museo.

Es un verdadero placer poder contar hoy con la presencia de René Schérer, profesor emérito de Filosofía de la Universidad París VIII-Saint Dennis, cuyos estudios se han centrado en la pedagogía desde un posicionamiento radical. Como todos ustedes saben, el título de esta mesa está tomado de uno de sus libros más leídos, *Emile perverti*, publicado en Francia en 1974 y felizmente, aunque sea algo tarde (diez años después), en España bajo el título de *La pedagogía pervertida*. Como todos saben, toma como punto de partida el *Emilio*, de Rousseau, la obra fundadora de la pedagogía occidental. No me voy a extender ahora en los contenidos radicales de René Schérer, porque además en la mesa contamos con una voz mucho más autorizada que la mía, a saber, la de Manuel Asensi, a quien también voy a presentar de inmediato.

Pero permítanme antes leerles un breve párrafo perteneciente al epílogo de este fascinante y, desde mi punto de vista, revelador libro. El epígrafe lleva por título *Contra la secta de los maestros y los pedagogos*. Me gustaría que escucharan con atención:

¡Bonito aspecto el de nuestros pedagogos!, de ahora en adelante ya sólo es posible el aislamiento absoluto de todas las prácticas pedagógicas en curso. ¡Abajo la escuela! Sea; pero esto todavía no significa gran cosa y viene a ser lo mismo si vamos a otra parte para que nos enseñen la misma cosa con otros medios. Tanto más cuanto que la escuela aporta la ventaja inaudita, en la civilización, de disponer, fuera del ámbito familiar, de grupos innumerables de niños. Lo que hay que extirpar es el vicio pedagógico.

Manuel Asensi acompañará a René Schérer tras su conferencia y llevarán a cabo un diálogo entre ambos que constituirá un debate previo al que después tendrá lugar con el resto de los ponentes. Manuel Asensi es catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Valencia, de manera que creo que su presencia en esta mesa está avalada en primer lugar por su condición de docente, y claro, también por su conocimiento profundo de la obra de René Schérer. Pero al mismo tiempo por su vinculación a la institución museística, ya que dirige el programa de estudios independientes del MACBA. Un programa que nace con la voluntad de comprender el arte, el cuerpo y el trabajo educativo como una manera precisa de intervención social. Yo me retiro de la mesa y cedo la palabra a René Schérer.

René Schérer Me siento muy honrado de hablar ante ustedes. Improvisaré algunas palabras sobre el tema que se me propuso: la infancia, en un marco tanto educativo como estético. Para ello focalizaré mi atención en los poetas, a la manera de mi amigo Gilles Deleuze, fallecido recientemente, dentro del curso de su filosofía.

Emplearé algunas fórmulas poéticas, como las cuatro que él utilizó en una célebre conferencia para explicar la filosofía de Immanuel Kant. Yo utilizaré dos fórmulas poéticas para desarrollar mi reflexión sobre la infancia.

La primera la he tomado de Rilke, en una traducción muy respetada. Corresponde a un texto en alemán, que muestra a un niño en una constelación. Es una fórmula enigmática, pero extremadamente bella a mi parecer, y muy evocadora. Sitúa la cuestión del niño en un interrogante, en una problemática; es decir, nos invita a decir que el niño no es algo evidente, absolutamente natural, sino que existe eternamente. Pero subsiste un interrogante: ¿quién es? Este es el primer punto, la primera fórmula, que desarrollaremos en nuestra reflexión.

La segunda va en el mismo sentido, y me parece igualmente muy interesante. Se trata de una fórmula de Carl Spitteler, autor que no todo el mundo tiene la suerte de conocer tanto como a Rilke, aunque haya sido premio Nobel en 1919. Este escritor tuvo su momento de gloria en esa época, a finales del siglo XIX, y es conocido por un público muy variado; por ejemplo, escribió un libro titulado *Imago* que dio a Freud la idea del título de su primera rúbrica psicoanalítica, llamada asimismo *Imago*. No resumiré el sentido del libro, pero sí diré, sencillamente, que es la base de una reflexión para un análisis de sí mismo. Carl Spitteler también ha sido un referente para Walter Benjamin, que habla enormemente de él en sus cartas, en particular en sus cartas de juventud, guiado en su educación por los grandes poemas épicos que escribió Spitteler a finales del siglo XIX. Así pues, es un autor menos conocido y de menos valor que Rainer Maria Rilke, pero que dejó cosas interesantes.

Vuelvo a la fórmula de la que hablaba. La reflexión sobre sí mismo es una especie de autoanálisis y de meditación sobre su propia infancia, vista desde el interior. De ahí que utilice esa expresión: una vista desde el interior, un pensamiento del interior. No hay infancia, la infancia es una creación del adulto. Esta expresión hace pensar en la poesía, que es también una creación, una ficción. La infancia no son pues necesariamente los niños que se ven, que tenemos delante de los ojos, sino que es igualmente uno mismo. Es decir, mirando desde el interior se establece una unión entre el niño y nosotros, distinguiendo lo que pertenece a la niñez y lo que pertenece al adulto. Así, la cuestión de la infancia es también la cuestión del adulto. ¿En qué momento dejamos

de ser niños? Esto es lo que muy probablemente interesó a Freud en la obra de Carl Spitteler, esta idea de semejanza positiva, que ha sido desarrollada por Freud: esta problemática de la separación entre el estado de infancia y el estado adulto, que nos parece tan evidente, está codificada por las leyes, por todo el pensamiento existente sobre la infancia. ¿Dejamos de ser niños? ¿Empezamos a ser adultos? Y ¿dejamos de ser adultos? ¿El adulto es el estado final de la infancia?

Es un asunto muy importante porque, como veremos luego en la conclusión, en esas dos fórmulas se ve con certeza que podemos dudar fundamentalmente de la existencia de un estado adulto; y, al mismo tiempo, también se puede poner en duda que el estado adulto sea el final de la infancia. Estos dos temas son los que constituyen nuestra problemática. Lo resumo brevemente. Vamos a desarrollar la siguiente cuestión: ¿existe el niño? Nuestra respuesta es que no: el niño no existe. Correlativamente, esto quiere decir que tampoco existen los adultos.

A mi parecer, este es el primer pensamiento que puede sugerir la fórmula de Carl Spitteler.

Repito, pues. En la fórmula de Rilke, el niño se nos muestra. Este “muestra” está evidentemente en presente, pero es también una eventualidad, una posibilidad. Se puede traducir también por el futuro: “mostrará, dirá lo que es”. De esta manera también se puede hablar del niño.

Más adelante insistiré en esta fórmula de Rilke. Insistiré también en algo que no aparece en las lenguas como el francés o el español, que atribuyen al niño un género; no un sexo sino un género: el masculino. En francés, la palabra niño es masculina y engloba también el femenino; se puede decir “un niño” para designar a una niña. El español tiene otras posibilidades, ya que se dice de modo diferente el niño en masculino y en femenino. El alemán lo dice de otra manera: en neutro; el niño es una palabra neutra (*das Kind*). Idea ésta muy importante, en la medida en que las primeras orientaciones educativas relativas al niño consisten en atribuirle un sexo e identificarlo o querer estructurarlo, como se dice en ciertos lenguajes educativos, que siguen el psicoanálisis y que tienen su origen en el propio Freud. El niño va a ser estructurado según una identidad.

Esta idea de estructurar al niño según una identidad sexual se corresponde también con las palabras de Spitteler que hablan de ficción, de algo fabricado. En francés, pienso en el título que se le dio hace años a un libro: *La fabricación de los machos*, que insiste en el hecho de que la atribución del sexo masculino por la sociedad, la virilidad, era objeto de una incesante fabricación de la pedagogía.

Así pues, aunque la palabra “niño” no ha dado lugar en Alemania a indicaciones particularmente orientadas en el sentido de la neutralidad sexual, ni a críticas a la fabricación de machos, si se piensa un poco en el sentido de la lengua, esta atribución del neutro al niño no está desprovista de interés. La neutralidad nos hace ver que el neutro no es necesariamente una inferioridad, no es una ausencia. Es más bien una especie de indecisión, es decir que el niño no pertenece necesariamente al masculino o al femenino. Y se ve, si se reflexiona en este sentido, que los métodos educativos y las costumbres educativas, el habitus latino o la costumbre educativa tradicional va precisamente en el sentido de la separación de sexos, de la fabricación de una identidad sexual. Quizá la infancia sea justamente el estado que está más allá, que no es inferior a la identidad sino más bien al contrario, porque esta neutralidad va más allá de la separación, que es, a menudo, decisiva y excluyente. La separación crea exclusiones,

mientras que el neutro, al contrario, crea inclusiones. La neutralidad sexual del niño hay que leerla y comprenderla en el sentido de una inclusión que es progresiva en la evolución individual, en la orgánica individual, mientras que socialmente se transforma en exclusiones diferenciales. La neutralidad del niño no suprime la orientación en un sentido femenino o masculino; es lo que podría llamarse una disyunción incluyente, en lugar de ser una disyunción excluyente, como se ve frecuentemente en el desarrollo del pensamiento educativo.

Termino aquí la primera parte de mi presentación, que ha consistido en esclarecer un poco lo que podrían ser algunos de los pensamientos sugeridos por las fórmulas de Rilke y de Spitteler. En la segunda parte desarrollaré este asunto partiendo también de esas fórmulas, y comenzaré por la de Rilke.

Rilke sitúa al niño en una constelación. Esta palabra, “constelación”, puede ser también objeto de reflexión en la lengua alemana. Se podría entender, según el pensamiento de Rilke, como una magnificación, podríamos decir una “sublimación”, si esta palabra no fuera demasiado equívoca en el campo psicoanalítico, ya que la sublimación psicoanalítica designa un fenómeno particular: el de la desexualización. No es éste en absoluto el pensamiento de Rilke. No se trata, pues, de un problema de sexualización o de desexualización, sino de que en esta constelación hay magnificaciones, que no son, propiamente hablando, sublimaciones. Es una magnificación de la infancia. En la constelación hay una especie de ser con un cuerpo; otro mundo que se manifiesta en la tierra pero con origen celeste. Se volverá sobre este mismo pensamiento más tarde, casi simultáneamente, en *Doktor Faustus*, un libro en el que Thomas Mann habla del mismo modo de la infancia: como una especie de emanación de origen celeste, que se irradia en la cara y en el comportamiento del niño. Podemos conservar esta expresión: el niño pertenece a una constelación. A mi parecer, es la prueba de que, de una manera u otra, hay en la aparición del niño algo que evoca poéticamente una especie de existencia, entre comillas, “extraterrestre”. Hay que poner esta palabra entre comillas, porque se piensa en seguida en ET o en los marcianos, o en seres extraterrestres monstruosos. No se trata de esto, sino de ir más allá de nuestra pedagogía sobre la infancia; nos quedaríamos en el lado del niño mismo, tal y como lo ven las personas que establecen una especie de relación con lo no humano, lo extraordinario, lo monstruoso, y lo ven en general como propiedades imaginativas, extravagantes, de la imaginación infantil.

Esta expresión tiene raíces mucho más profundas, y muestra justamente que hay, en el niño y alrededor del niño, algo que surge de una constelación; que el niño no está saturado o satisfecho por las personas que lo rodean, por el conjunto de las instituciones humanas que lo rodean.

La infancia, desde el punto de vista institucional, tiene indudablemente como constelación exclusivamente a la familia, o lo que se podría llamar el personal educativo apropiado. Esta constelación, por otro lado, no es fija, sino que ha variado históricamente. El niño ha estado siempre rodeado por personas que lo tienen a su cargo. Así, se puede decir que el niño tiene como constelación el conjunto institucional que lo rodea, es decir los miembros de la familia: la pareja, o el educador, o bien, hoy en día, el asistente social, o el juez, o el policía que se ocupa de él. En fin, la infancia está permanentemente determinada por las referencias institucionales que van a permitir situarla, cualificarla y hacerla entrar en la categoría de la segmentariedad que en ese momento la encuadra en los marcos institucionales dentro de los que se sitúa el niño.

La constelación de Rilke es precisamente algo que nos lleva más allá de esta segmenta-

riedad. Y, para emplear la lógica de Deleuze, yo diría que a la segmentariedad privada y excluyente, determinante, la sustituye el despertar de nuestro mundo, o una forma de movimiento que ha arrastrado al niño. A la rigidez de la segmentariedad la sustituye el flujo molecular, es decir, el movimiento, la fluidez de las posibilidades que están destinadas a despertar lo que existe en estado latente, a veces completamente ahogado, y de lo que, en consecuencia, no tenemos una conciencia clara.

Esta constelación lleva justamente a romper con un cierto marco determinista para llevarnos a otro campo: el del movimiento fluido.

El último punto sobre esta reflexión me conduce a la palabra “movimiento”. Esta palabra será la tercera referencia; sin cita, ya que no tengo cita para hablar de este campo poético, pero se podría encontrar. El tercer referente es Charles Fourier, autor cuyas teorías se rigen, como saben, por la idea de movimiento, entendido como atracción pasional. La obra de Fourier ha comenzado a ser conocida justamente por un libro titulado *La teoría de los cuatro movimientos*. Entre esos cuatro movimientos está el movimiento de atracción, que está dirigido por el movimiento material de las atracciones siderales. Pero, aparte de esto, se puede decir que esos cuatro movimientos se identifican con el movimiento material, tal y como lo veía Newton. Tales movimientos son de diferente género, según los diferentes reinos de la creación: el animal, también el inorgánico, y el movimiento esencial, que sirve, según el lenguaje que él utiliza, de pivote, es decir de centro, y que se encuentra en todas partes analógicamente. Este es el movimiento pasional. Estamos en el centro mismo de la constelación a la que pertenece el niño y en torno al que gira. Este centro está constituido por el ejercicio de sus pasiones, de las pasiones puestas en libertad, puestas en movimiento.

La civilización, según el lenguaje de Fourier, es la que ha constituido, alrededor del niño, unos marcos que frenan el movimiento, que han bloqueado este movimiento pasional, incluso como principio educativo. Se puede decir que esos marcos se han dedicado a orientar y bloquear el movimiento pasional cuando la educación, tal y como la entiende Fourier, se dedica por el contrario a descubrir los dispositivos que permitan el desarrollo del movimiento pasional, de acuerdo con lo que va a ser la constitución de un nuevo orden social. Así pues, no es posible concebir una educación y una pedagogía infantil sin pensar al mismo tiempo en la transformación completa de un orden social, ya que todas las instituciones educativas se afanan al contrario en inmovilizar la expansión del movimiento pasional. De este modo llegué a esta conclusión que concierne a la vez a la infancia y a los estudios pedagógicos.

Para seguir desarrollando esta teoría, me apoyaré en una referencia que escogeré entre los autores contemporáneos, en un extracto de un texto que ha sido traducido, creo, a todas las lenguas, y recientemente al francés. Se trata de Pier Paolo Pasolini. La obra, que es la última que escribió (no sé si la publicó él mismo en 1975), se llama *Las cartas luteranas*. La palabra “luteranas” se refiere a esta herejía, a esta reflexión herética. Éste ha sido siempre un punto común del género de Pasolini, es decir, partir del empirismo herético, de la experiencia herética; en su creación cinematográfica también es un tema sobre el que ha escrito Pasolini. En *Las cartas luteranas*, es decir, las cartas heréticas, desarrolla algo que no es del todo una teoría, sino una especie de visión pedagógica, ya que, en la ficción, dirige sus cartas a un muchacho joven al que da unos consejos para llevar adelante su vida, para abrirse paso en la existencia.

Me quedo sólo con lo que permite fijar las ideas y reflexionar de modo muy intenso sobre la noción de educación, la educación posible.

Pasolini distingue tres educaciones, y hace esta pregunta al muchacho, del que no recuerdo el nombre: ¿Quiénes son tus educadores? ¿Quiénes son tus verdaderos educadores? Y distingue tres educaciones: la primera, que es la más despreciable, la más inexistente y la más impotente, es la que viene de los padres y educadores propiamente dichos. Lo que se llama educación es, en primer lugar, esta educación artificial, que tiene poquísima importancia para él y que es precisamente la educación que imparten los adultos.

La segunda, que es más importante y quizá esencial, es la educación que viene de los compañeros. (Es interesante ver aquí una correspondencia involuntaria, ya que no se hablaron, con Fourier). Esta educación es muy importante para el niño.

Pero hay una tercera, según Pasolini, que es la más importante y quizá la única. Es la que él llama, de manera bastante enigmática, pero que invita a la reflexión, la educación de las cosas. La educación de las cosas es la única importante para el niño. ¿Qué entiende Pasolini por “cosas”? La palabra debe dejarse, tanto en italiano como en francés y en todas las lenguas, dentro de su indeterminación. La educación de las cosas es la que es impartida por lo que el niño descubre, lo que él ve a su alrededor. Es lo que está constituido por el mundo material y el mundo social y sus transformaciones y accidentes; actualmente se diría la violencia de las cosas. Por mi temperamento creativo, y con la edad, frente a la violencia de las cosas sería más bien partidario de proteger a los niños, pero con reservas, porque pienso que es igualmente un error querer proteger al niño de la violencia de las cosas: sería privarlo de lo que es más importante y, además, históricamente más esencial en su formación.

Esto es lo que quiere decir Pasolini: se haga lo que se haga, es decir, sean cuales sean los dispositivos pedagógicos que rodean al niño, la pedagogía, basada en dispositivos utópicos y llamada cada vez más al fracaso, lleva a la civilización contemporánea a proteger al niño contra la educación de las cosas.

Pienso que se debe hacer una primera reflexión pedagógica crítica, tanto positiva como negativa, sobre estos fantasmas ideológicos de la protección. El niño no debe ser protegido; no debe ser puesto en contacto efectivamente con violencias que resultarían destructoras, pero, por otra parte, no debe ser situado tampoco exclusivamente en un lugar o lugares que lo protejan artificialmente contra las cosas, contra la educación de las cosas, incluso contra la violencia de las cosas.

Las reflexiones actuales de la educación van en contra de estas propuestas. Actualmente se intentan aumentar los dispositivos pedagógicos de protección, los dispositivos pedagógicos de educación en lugares cerrados, situados al margen artificialmente de un mundo de los adultos, presentados como más o menos hostiles hacia el niño, sobre todo en el campo sexual. En lo que Fourier llamaba la civilización, lo que se podría llamar, en un lenguaje más apropiado a nuestro pensamiento contemporáneo y que yo tomo prestado de Michel Foucault, “el lenguaje de los dispositivos institucionales”, hay una orientación que se opone justamente a esas orientaciones hacia las que nos dirigen las fórmulas o referencias que acabo de enunciar.

Así pues, en resumen y para terminar, he dado en esta intervención algunas referencias que nos permiten fijar nuestra atención y nuestra reflexión sobre la infancia y la orientación educativa o pedagógica. Hacerse preguntas sobre la infancia es no considerarla como un dato absolutamente estable y ver que, en definitiva, esta categoría estricta y rígida que se llama el niño, visto como la infancia del adulto, no existe (como tampoco existe el adulto mismo). Lo que hay son simplemente dispositivos de poder. Dispositivos-

tivos que tienden a modelar algo que llamaremos el niño, visto como la infancia del adulto. La única posibilidad, por otra parte, es la que tenderá a sustituir esos dispositivos de poder por lo que en nuestro lenguaje se podrían llamar los aspectos pasionales. Esos aspectos pasionales no son necesariamente colectivos, es decir no interesan al adulto o al mundo adulto, a la infancia de un niño aislado, sino que hay que situarlos en el medio constituido por la infancia misma y en el medio que la rodea socialmente; el medio de un niño, el medio en el que ha nacido y en el que se ha desarrollado.

Además de esta sustitución de los dispositivos de poder por los aspectos pasionales, existe la educación de las cosas, es decir, dar la posibilidad al niño de entrar en contacto con las cosas, de intervenir en esas cosas.

En conclusión, actualmente todo el mundo es consciente de que la educación del niño escapa totalmente a la sociedad adulta, convulsa y sin posibilidad de un dominio completamente utópico, que tiende, a pesar de todo, a conservar lo que es estrictamente imposible de realizar. Empleo aquí la palabra “utópico” en un sentido negativo, porque se podría sustituir por otra forma de utopía que va en contra de esta tendencia. No hemos de obstinarnos en esta utopía pedagógica que no lleva a nada. Hemos de considerarla a partir justamente de esta reproblematicación de la infancia, tal y como nos proponen, en ámbitos exteriores a la pedagogía especializada, las personas que están en contacto, o que han estado en contacto, con una infancia “mantenida”, que han sabido hacerse niños. Entre ellos están Pasolini, Rilke, Spitteler, todos los poetas o todos los que han abierto los ojos a lo que podría caracterizar la infancia; en definitiva, los que han sabido escapar a una visión totalmente negativa de la posibilidad de abrirse a un campo de enriquecimiento pasional.

Manuel Asensi, al que paso la palabra, me recordaba ayer y me mostraba un pasaje de Proust de *A la sombra de las muchachas en flor* en el que hace referencia precisamente a esta “infancia conservada”. Lo que Deleuze llamará “hacerse niño”.

Para concluir, diré que el verdadero problema no es para el niño hacerse adulto, sino para el adulto hacerse niño.

Manuel Asensi Bueno, con la intención de hacer que René pueda desarrollar un poco más algunas de las cuestiones que ha planteado, yo voy en principio a tratar de situar su intervención dentro del marco de este coloquio. Después, quizá, podremos tratar de plantear algunas cuestiones, en caso de que el público interesado quiera participar. Voy a decir antes algo muy breve. No creo que la presencia de René Schérer necesite ninguna justificación en el contexto de este coloquio, pero sí que me gustaría referirme a tres o cuatro cuestiones que enuncio a manera de título, las cuales podrían servir para sacar algunas consecuencias de lo que René Schérer ha planteado desde una óptica exclusivamente filosófica. Llama la atención que entre eso que podríamos considerar el pensamiento radical desde los años 70 hasta nosotros, incluyendo todo lo que tiene que ver con la teoría *queer*, etc., no ha habido jamás la intención de plantearse la problemática de la sexualidad del niño, y fundamentalmente de la relación sexual entre el adulto y el niño. Tanto es así que hace un tiempo, en una conferencia de Judith Butler, alguien entre el público le preguntó sobre esta cuestión, sobre el problema de la sexualidad en el niño, y ella respondió de manera bastante clara diciendo que no hablaba para nada de esa cuestión, que hablaba única y exclusivamente de la cuestión de la sexualidad del adulto. Bueno, esto se puede pensar que tiene que ver también con el problema de una

cierta legalidad y de una penalización en relación con lo que se podría interpretar como una incitación a hablar sobre ello. Y, en este sentido, se podría comprobar.

Por ello hay que valorar el trabajo de René Schérer, porque ya en los años 70, y coincidiendo con lo que estaba siendo el trabajo potente de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault y Jacques Derrida, yo me atrevería a decir que es el único que trata de tematizar de una manera explícita, intempestiva y radical este tema. Esto se demuestra en *La pedagogía pervertida*, un libro de una lectura absolutamente gozosa porque no está escrito en ninguna clave digamos ensayística canónica: es un libro que es una parodia, es cómico, y realmente provoca hilaridad en el lector. En segundo lugar, yo creo que una de las cuestiones fundamentales que ha expuesto René, o que podemos desprender de la lectura de su trabajo, es la medida en que sus planteamientos afectan de una manera muy directa a lo que se puede mostrar y a lo que no se puede mostrar en las representaciones fílmicas, artísticas, literarias, etc. Me contaba Manolo Borja que recientemente en Burdeos hubo una exposición de fotografía contemporánea que fue censurada porque en ella aparecían niños, y ha habido denuncias legales en torno a esta cuestión. Por tanto, lo que él indica señala un límite dentro de lo que es mostrable o no en el plano de la exposición o del tratamiento. En tercer lugar, es necesario establecer una cierta modificación del término pedagogía para poder situar el planteamiento de Schérer dentro del ámbito del museo. Y para ello, resulta interesante recuperar el sentido etimológico de la palabra pedagogía. Un sentido etimológico que literalmente significa acompañar a alguien en un camino, y además hacerlo a pie. En este sentido, el acto por el cual un espectador entra en una serie de salas en el museo y hace un recorrido a veces acompañado por un guía se parece más a lo que etimológicamente supone la palabra pedagogía que el estatismo propio de lo que representa una escuela, o incluso lo que nosotros estamos haciendo aquí.

Yo estoy bastante sorprendido de que gente que trabaja en un museo de arte contemporáneo haya celebrado, imagino que por motivos estrictamente infraestructurales, un acto de este tipo en una sala como ésta, que permite pocas alegrías en cuanto al intercambio de los espacios. Ayer estábamos René y yo en la catedral y nos encontramos con una pequeña estatua de un monaguillo, y ayer por la noche estaba proponiendo yo, medio en broma medio en serio, que trajéramos esa estatua para colocarla aquí sobre la mesa. En fin, sería una manera de romper esta inmovilidad en cuanto a la presentación de las cosas. En ese sentido, creo es pertinente plantearse esta cuestión, que además es el título de otro libro de René Schérer, traducible como *Ir con*.

El último asunto sería qué puede suponer, y cómo podemos imaginar, la introducción de la dimensión del deseo de una manera explícita, y en el sentido en el que Schérer apuntaba dentro del marco de la exposición y dentro de las distintas actividades del museo. En el contexto del museo se pueden hacer bastantes más cosas que la mera exposición, o se pueden exponer, y utilizo el sentido etimológico, cosas que habitualmente no se exponen.

Así es que, siguiendo con las transformaciones del espacio de exposición vamos a hablar sobre algunas de las cosas que ha planteado René. Yo creo que podemos continuar un rato al menos, para pasar a continuación a exponer lo que podría ser una reflexión a partir de la cuestión de la pedagogía como acompañamiento, especialmente dentro del campo del museo. Posiblemente una de las cuestiones que hay planteadas es la manera en que la exposición de René afecta muy directamente a aquello que se puede mostrar y a lo que no se puede mostrar.

Público Muchas gracias por la conferencia. Me ha parecido muy interesante, y de hecho la cuestión de la educación me parece fundamental, aunque se haya postergado al último día. Me gustaría preguntarle a René si en cierta forma la traducción podría ser un dispositivo educativo. Es decir, si la traducción realmente se convierte en un dispositivo y qué fuerzas de poder pueden activarse y relacionarse con él, si realmente es tal dispositivo educativo.

René Schérer Para mí sería muy difícil responder a esa pregunta, porque no soy un especialista en cuestiones prácticas en el ámbito de los museos. Lo único que puedo decir, pero que es externo a esta cuestión (aunque quizá le pueda resultar de interés... pertenece al ámbito anecdótico) es que hace unos 20 años, precisamente en la época en que apareció la primera edición de *La pedagogía pervertida*, tras la lectura del libro me invitó el director de la Kunsthalle de Basilea, Jean-Christophe Ammann, amigo de Harald Szeemann. En aquella ocasión había estado viendo una exposición organizada por Szeemann, muy conocida, sobre el Arte Total, una exposición que tenía muchas obras desde principios del siglo XIX, todas tratando esa idea. Ammann había organizado una pequeña exposición, muy interesante, que dio lugar a un catálogo, donde se reunían las obras del fotógrafo Philippe von Leuven. En la primera edición de *La pedagogía pervertida* aparecía una fotografía de este autor. Él estaba allí representado junto a otros autores menos conocidos, como Von Kupfer, el autor de un minucioso fresco cerca del Vanon (un lugar utópico a principios del siglo XIX en Suiza). El fresco se retiró de su lugar original. Era sobre personajes fantásticos que celebraban la desnudez y la homosexualidad. Se trataba de un templo que el artista había dedicado a la celebración de una forma de erotismo omnisexual. Por otro lado, también estaba presente una obra sobre la que escribí, relacionada con la infancia. Era una obra de un autor poco conocido pero muy interesante, Otto Meyer-Amden. Esta obra consistía en una serie de dibujos y acuarelas dedicadas al orfanato de Berna, donde él había sido educado. Él no era huérfano, simplemente iba a ese hospicio para recibir educación. Había muy pocos artículos sobre Meyer-Amden, en Suiza algo más, y era el autor de una importante obra escrita, formada por su correspondencia con Oskar Schlemmer, algo más conocido debido a su obra en Berlín. También se escribía con Kandinsky. Hay que decir que su obra participa del nacimiento de la abstracción. Si no se ha visto, es muy difícil de describir, aunque puedo decir que consistía en viñetas de pequeño tamaño que representaban la vida cotidiana de los niños en el orfanato de Berna. Se incluían muchas representaciones de niños desnudos y eran visiones, es el término que el autor utilizaba, de la vida cotidiana en el internado, con los dormitorios, las duchas, la sala de estudios, etc. También hay unos dibujos muy importantes, sobre los que escribí un comentario publicado en Francia en el año 2000. Estos dibujos son muy representativos e interesantes, y los describo para darle una idea de qué son: se trata de una lección de dibujo dentro de una sala de estudio. Vemos a todos los internos sentados en sus pupitres. La vista se da desde la mesa del profesor, el espectador está como si fuera el profesor, y lo que se ve en el dibujo son los alumnos sentados en sus pupitres dibujando un modelo, un modelo que no se ve pero que se adivina: una antigüedad, una copia en yeso de una escultura clásica. Vemos las dos filas de pupitres, y en mitad de ellas un alumno de pie que está desnudándose. Aparecen los pantalones en el suelo y se mantiene de pie delante de la escultura que los demás dibujan. Como todas las obras de Otto Meyer, no se trata de una forma realista en el sentido ordi-

nario del término, sino que el tratamiento es de un tipo muy especial. Los que hayan visto sus obras lo podrán entender, los que no las hayan visto es probable que no. Es un estilo que recuerda a Oskar Schlemmer, pero que no es exactamente el mismo. Una especie de estilización geométrica en los desnudos de Oskar Schlemmer, lo que en alemán se denomina *achnaven*, y nos recuerda al siglo VI. Yo hice un comentario al respecto, y esta presentación podría ser muy interesante para un comentario artístico sobre la práctica, qué práctica se podría realizar. Sería muy interesante un comentario artístico pedagógico sobre este dibujo, ya que el niño no está sólo desnudo, sino que está siendo además muy provocador, y así lo concibió el autor. El niño, provocando, parece estar diciendo: *estáis dibujando un yeso muerto, por qué no me dibujáis a mí, que estoy desnudo y vivo*. Quiero plantear esta pregunta abierta al público: por qué no se propone a los niños en las clases, pues todos estarán de acuerdo en que se trata de cuerpos admirables, por qué no les proponemos que se dibujen los unos a los otros. Ésa es la pregunta que yo planteo: pedagógica o antipedagógicamente, teniendo en cuenta la pedagogía pervertida.

EL MUSEO Y EL PASEO INTERRUMPIDO MANUEL ASENSI PÉREZ

1) *La paradoja del museo: preservación y congelación*

Del mismo modo que René Schérer ha utilizado las referencias poéticas de Spitteler y Rilke para desarrollar su reflexión sobre la infancia, yo emplearé ejemplos de la llamada cultura “popular” para guiar mi reflexión sobre el museo. Hay una frase que determina la interpretación alegórica de una película como *Toy Story 2*, aquella en la que la madre de Andy, al descubrir que a su juguete favorito se le ha descolgado un brazo, afirma: “I’m sorry, my dear, but you know, toys don’t last forever” [“Lo siento, cariño, pero ya sabes, los juguetes no duran eternamente”]. ¿Y qué es lo que dura eternamente? Las vidas humanas desde luego no, quizá es lo más delicado, pero las obras de arte tampoco: también éstas pueden resultar mutiladas, incluso eliminadas por algún Fahrenheit o por alguna guerra civil.

¿Cuál es la razón por la que empleo la película *Toy Story 2* para hablar de las obras de arte y de los museos? La primera razón se debe a que es la propia película la que tematiza la cuestión del museo como refugio para aquellos juguetes ya desechados por su amo y cuyo destino es el cubo de basura o la venta. La segunda razón es que esa película es una alegoría, entre otras cosas, de la relación entre la obra de arte y el museo. Y es esta interpretación alegórica la que guiará mi reflexión sobre el museo como anti-pedagogía. Ciertamente en la película se habla de un museo de juguetes y no de un museo de “obras de arte”, pero al margen de que un juguete puede ser producto de un acto *poiético*, de una *tejné poietiké*, debe quedar claro que la situación de un juguete y la de una “obra de arte” en un museo guardan demasiadas semejanzas, si quiera por el hecho de que ambas se han convertido en mercancías. Por lo demás, la crisis de la noción de “obra de arte” nos pone al abrigo de algunas sospechas que podrían recaer sobre la reflexión que ya he comenzado a exponerles.

Hay un momento en la vida de los juguetes de *Toy Story 2* en el que se encuentran ante la tesitura de tomar una decisión: o seguir inmersos en el curso vital de unos acontecimientos que tarde o temprano les conducirán al cubo de la basura y el olvido, o apartarse de la corriente vital convirtiéndose en muñecos de un museo para toda la eternidad. El azar hace que a Woody se le rompa un brazo, lo cual provoca que Andy le rechace como juguete que le va a acompañar al campamento de verano, y le relega a las estanterías polvorosas de los juguetes olvidados. El olvido, la represión, la expurgación, la destrucción amenazan a todo archivo, y el museo, como archivo de las obras de arte, no escapa a esa amenaza. Lo ha dicho Derrida: “no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte; de agresión y de destrucción. Ahora bien, esta amenaza es infinita, arrastra la lógica de la finitud y los simples límites fácticos, la estética trascendental, las condiciones espacio-temporales de la conservación”.¹⁰³

A este respecto, vale la pena recordar otra película, *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), en la que la amenaza de la destrucción a causa del bombardeo fascista sobre Madrid pende sobre las obras de arte del Museo del Prado. El gobierno de la República toma la decisión de trasladarlas a Valencia, y hay esa escena sublime en la que unos trabajadores del museo sacan el cuadro *Las Meninas* de Velázquez para embalarlo con vistas al viaje. Todos los que están en el pasillo en el momento en que esa obra pasa por allí se la quedan mirando, extasiados, conscientes del peligro de muerte que también ronda a un objeto por todos considerado como bello. Como también escribe Derrida: “el mal de archivo está rozando el mal radical”.¹⁰⁴

1.1) Primer término de la paradoja

El museo realiza una función paradójica y hasta aporética, y el primer término de esa aporía es la de preservar en la medida de lo posible una obra de su pérdida, destrucción o desfiguración a sabiendas de que la acción corrosiva del tiempo no puede ser detenida. Es lo que hizo el gobierno de la República cuando en vísperas de la derrota decidió trasladarse de Madrid y con él las obras de arte del Prado. La figura del celador llamado Manuel (representado por Gabino Diego en la película de Antonio Mercero) se convierte en el símbolo de esa preservación cuando en medio de un bombardeo advierte que el autorretrato de Goya ha sido olvidado y decide llevárselo con él y defenderlo hasta la muerte. De hecho, al final de la película es fusilado al igual que los fusilados de otro cuadro de Goya tras haber devuelto el cuadro a su sitio. Lo que se preserva en el caso de las obras de arte es una materialidad, un artefacto (diría Mukarovsky), pero una materialidad que contiene junto a lo potencialmente bello y lo sublime un arma de combate, o, si queremos ser más precisos, algo que puede ser un arma de combate. La gente de Madrid pensaba que no era mala idea vender las obras de arte a un país que, a cambio, proporcionara tanques, metralletas y dinero.

Al igual que cualquier ser-para-la-muerte, también el juguete-para-la-muerte que es Woody anticipa, a través de sus sueños y fantasías, el día en que será arrojado a la tumba-cubo de basura donde será tragado por las arenas movedizas de los restos de juguetes que yacen en una fosa común. Otro azar le lleva a quedar desprotegido en medio de un mercadillo familiar al aire libre, donde un desaprensivo capitalista,

103 Jacques Derrida, *Mal de archivo*, Valladolid, Trotta, 1997, p. 27 (edición original, París, Galilée, 1995).

104 *Ibid.*, p. 27.

poseedor de una tienda de juguetes, lo roba con el fin de convertirlo en una mercancía que le dará pingües beneficios. En eso, el juguete es también como la obra de arte, pues ambos son susceptibles de convertirse en valiosas mercancías. El filme establece la equivalencia entre el museo y el mercantilismo. Si Woody puede llegar hasta un museo es porque unos japoneses están muy interesados en reunir un conjunto de juguetes que, durante la época de la televisión en blanco y negro, formaban un equipo de personajes de un poblado vaquero. Es decir, porque es un juguete muy valioso, fuera de circulación, ya pasado de moda, ya no deseado por los niños, inencontrable en las tiendas de juguetes. En otros términos, podríamos decir sin correr grandes riesgos que Woody está a punto de convertirse en una obra de arte precisamente por estar fuera de circulación y haber alcanzado un estatuto apragmático, un estatuto digamos “estético”.

1.2) Segundo término de la paradoja

Ya en casa de Al, el vaquerito será restaurado, su brazo derecho volverá a su sitio, recibirá un pulido y quedará como nuevo a pesar de que el viejo especialista indica que habrá que andarse con cuidado, porque si se le maltrata volverá a estropearse. Es precisamente entonces cuando debe tomar una decisión: o volver con sus amigos a casa de Andy para tener alegrías y sufrir penas, para sufrir los desaires de su dueño, o marcharse a un museo donde vivirá tras un cristal, será intocable y gozará del nirvana del aburrimiento. A su amigo Buzz Lightyear, que ha acudido para liberarlo y le conmina a volver de nuevo a casa, Woody le responde: “¿Hasta cuándo? Un nuevo desgarrón y Andy se olvidará de mí, ¿y qué hago entonces? ¡Dímelo!”. Así, en un primer momento decide irse al museo japonés para estar toda la eternidad tras una vitrina expuesto a las miradas de los visitantes. Y aquí tenemos el segundo término de la paradoja: el museo convierte la obra en un objeto para el consumo estético, para la contemplación. Ha sido Gadamer, en su monumental obra *Warheit und Methode* (1960), quien ha indicado la complicidad entre el museo y la conciencia estética, entendida ésta al modo kantiano-schilleriano, es decir, como pensamiento del arte que ve en éste algo que está más allá del bien y del mal, un texto no referencial, un sujeto productor de placer y belleza, un placer esencialmente estético. De acuerdo con Gadamer, la institución social que corresponde a la conciencia estética y que la encarna del modo más pleno es el museo. El museo es algo muy distinto de lo que eran en otros tiempos las colecciones principescas o privadas de obras de arte, que se organizaban siempre fundándose en elecciones precisas de gusto. El museo es más bien una “colección de colecciones”, que incluso en el criterio histórico-cronológico de su ordenamiento desvela la universalidad mistificada de la conciencia estética. Escribe Gadamer: “el museo es la colección de tales colecciones [las antiguas, basadas en una elección de gusto], y encuentra significativamente su perfección en el hecho de esconder el origen propio de estas recolecciones, sea a través del reordenamiento histórico del todo, sea a través de una ampliación que alargue su ámbito”.¹⁰⁵

En este sentido, el museo en tanto archivo de la memoria no se limita a asegurar la integridad física de las obras y de sus soportes, sino que también se arroga el derecho y la competencia hermenéuticos. Como dice Derrida: “tienen el poder de interpretar los archivos”.¹⁰⁶ Sólo que esa interpretación es previa en la medida en que el cuadro

105 Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, p. 116.

106 Derrida, op. cit., p. 10.

o el objeto artístico de que se trate es puesto ahí para su “contemplación”. Lo único que te permite la disposición espacial del cuadro colgado en la pared, iluminado de una forma no siempre adecuada, ubicado más allá de la línea que prohíbe el paso so pena de que el guardia de seguridad llame tu atención, es adoptar una actitud estética, contemplativa, apragmática, fuera de la circulación, erudita, historicista, estudiosa de las bellas artes o de la historia del arte. Remo Guideri, entre otros, ha establecido el vínculo entre esteticismo, fetichismo y mercantilismo al afirmar que el fenómeno museal está acompañado por una expansión del fetichismo: “nace de los fetichismos ‘parellos’, y no necesariamente complementarios entre sí, de nuestro modo de asumir y de sufrir, de ‘amar’, de codiciar los objetos, de deambular alrededor de ello”.¹⁰⁷ Se abre aquí una línea de análisis en torno a la relación entre “obra de arte”, mercancía, fetichismo y espectralidad que yo no voy a seguir aquí porque mi reflexión marcha en otra dirección, pero que Derrida ha afrontado en su *Spectres de Marx*.¹⁰⁸

2) El polisistema y la fuerza ilocutiva real del arte

La pregunta que hago después de constatar algo suficientemente conocido es: ¿qué se puede hacer con esa paradoja propia del museo consistente en preservar la integridad de la obra de arte y, a la vez, condenarla al ostracismo de la neutralidad estética? ¿Qué actitud se puede adoptar ante la aporía de dar la vida y dar la muerte? O, como se pregunta el propio Guideri: “¿cuál es el ‘uso’ de las cosas destinadas al museo?”. Entiendo, además, que la respuesta ha de estar basada en el hecho indecible que representa la aporía museística, que se tratará de contestar sobre la base de un vacío. Ya ha pasado mucho tiempo desde que Adorno escribiera que “el arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo [...]”. Todo lo que sea estéticamente puro, que se halle estructurado por su propia ley inmanente, está haciendo una crítica muda, está denunciando el rebajamiento que supone un estado de cosas que se mueve en la dirección de una total sociedad de intercambios”.¹⁰⁹ Le podríamos decir a Adorno, aprovechándonos de que no está aquí: ¿de qué nos sirve una crítica muda? Está claro que Adorno no está hablando del museo, pero Sartre subrayó con razón que “el principio de *l'art pour l'art* que desde Baudelaire había prevalecido en Francia fue recibido con gusto por la burguesía porque veía en él una forma de neutralización”.¹¹⁰ Dicho de otro modo: el museo tiene como función legitimar la autonomía del objeto estético y con ello hacer autónomo en segundo grado lo que en algunas obras de arte se presenta como estructuración estética. El museo puede redoblar la autonomía de lo autónomo, la esteticidad de lo estético.

Tenían razón los estructuralistas y los semióticos, para quienes la obra literaria carece de referente y no lo necesita en absoluto para significar. Tenían razón los seguidores de la estética de la recepción, como Iser, que aseguraban que los actos performativos de una obra literaria y artística son fallidos. Nada que objetar. La fuerza ilocutiva de las palabras mediante las que una de las prostitutas del ventero nombra caballero a Don Quijote

¹⁰⁷ Remo Guideri, *El museo y sus fetiches (crónica de lo neutro y de la aureola)*, Madrid, Tecnos, colección Metrópolis, 1997, p. 57 (el texto original francés es de 1992).

¹⁰⁸ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.

¹⁰⁹ Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 296 de la reimpresión de 1992 (edición original alemana de 1970).

¹¹⁰ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, París, Gallimard, 1948.

(“Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides”)¹¹¹ no consiguen nombrarlo caballero debido a que son pronunciadas en un contexto fingido y no serio. No hace falta invocar aquí la deconstrucción derridiana de la oposición “habla/escritura” que le lleva a afirmar que la repetición esencial del signo compromete la distinción entre signo efectivo y signo ficticio.¹¹² Si las palabras de la dama cortesana deben su condición de posibilidad a la misma causa que hace posible que esas palabras nombren de verdad caballero a alguien en un contexto serio, es decir, al hecho de poder ser repetidas en ausencia de quien las pronuncia, entonces está claro por qué no se puede mantener la oposición entre un signo con referente y un signo con referente imaginario.

No hace falta nombrar el argumento demaniano según el que la distinción entre diferentes tipos de texto no se debe a la presencia o ausencia de un referente sino al modo retórico de su utilización.¹¹³ Tampoco vale la pena demorarse en las críticas feministas o *queer* de la semiótica y el estructuralismo, especialmente en las obras de Monique Wittig y Judith Butler.

Pero sí resulta conveniente detenerse en la siguiente consideración: aunque una obra de arte no tenga un referente necesario (para significar), aunque los actos performativos que se realicen en su plano del contenido, en su “historia”, carezcan de fuerza ilocutiva “efectiva”, su manera de “representar” la realidad es “real” por el hecho de que da a ver el mundo de un determinado modo ideológico y se convierte, por ello mismo, en un percepto a través del cual un sujeto percibe la “realidad”.¹¹⁴ A diferencia de Deleuze y Guattari, no veo la posibilidad de separar los conceptos de percepto y de afecto, por mucho que en la filosofía predomine más el concepto y en el arte más el percepto y el afecto.¹¹⁵ Es una separación pedagógica que, en la realidad, jamás se manifiesta en su pureza, pues los tres, en distintos grados y medidas, se dan conjuntamente en la filosofía, en la ciencia y en el arte. Por consiguiente, la fuerza ilocutiva de una obra de arte reside en proporcionar un filtro perceptivo-ideológico del mundo que refuerza o desmiente las bases perceptivo-ideológicas que ya posee el individuo. Quiero decir con ello que el sujeto es bombardeado ininterrumpidamente por una multiplicidad de perceptos-ideológicos del mundo de diversa índole semiótica desde su nacimiento hasta su muerte y quién sabe si más allá.

Uno va a la escuela o a la universidad, ve la televisión, lee el periódico, los suplementos culturales, navega en Internet, escucha murmuraciones, le comunican secretos, hojea

¹¹¹ Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1, 3, p. 93 de la edición de Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

¹¹² Jacques Derrida, *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pre-Textos, 1985 (la edición original francesa es de 1965).

¹¹³ Paul de Man, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Lumen, p. 283 (la edición original inglesa es de 1979).

¹¹⁴ No pretendo utilizar aquí un concepto de “realidad” ingenuo. La “realidad” puede quedar identificada con aquello que Marx y Engels describen como objeto de su estudio en *La ideología alemana*: “Las premisas de que partimos [...] son los individuos reales, su acción y sus condiciones materiales de vida, tanto aquellas con que se ha encontrado como las engendradas por su propia acción. Estas premisas pueden comprobarse, consiguientemente, por la vía puramente empírica”, según la traducción de Wenceslao Roces en Barcelona, Grijalbo, 1970, p. 19. Para mí no cabe duda de que esa noción de “realidad” soporta perfectamente las manifestaciones kantianas, lacanianas o derridianas. Cuando Derrida escribió aquella frase, tan mal interpretada, según la cual “no hay fuera-del-texto” [*Il n’y a pas de hors-texte*], en absoluto se estaba refiriendo a que todo sea un texto verbal o de cualquier tipo, sino a que no hay experiencia empírica que no esté mediada por una marca, huella o gramática (véase *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967), lo cual había sido ya la base de su crítica al pensamiento semiótico de Husserl en *La voz y el fenómeno*, op. cit.

¹¹⁵ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993 (la edición original francesa es de 1991).

revistas de moda o científicas, va al cine, asiste a bautizos, bodas y entierros, escucha a los padres o los hijos, lee novelas o visita los museos. De todos esos lugares recibe perceptos-ideologías que conforman su visión del mundo más o menos coherente, más o menos homogénea. En esto, la literatura y el arte no se diferencian en nada de otros sistemas, son sistemas que forman parte del polisistema general que impone consignas.¹¹⁶ En lo que cambian es en su modo de organización retórica y semiótica. Podemos decir que todos esos perceptos-ideologías constituyen toda una estética trascendental en relación con el modo como el sujeto piensa, ve y entiende el mundo que le rodea. Por tanto, quienes afirman el carácter “ficticio” de la obra de arte están en lo cierto si por ello entienden que realidad semiótica y realidad fenoménica nunca coinciden. Pero entonces, siguiendo esa misma lógica, se van a ver obligados a reconocer que esa falta de coincidencia entre una realidad semiótica y una realidad fenoménica no es privativa del signo artístico, sino de todo signo (recuérdese, por ejemplo, a este respecto la crítica definitiva de Jakobson a la noción de “realismo artístico” y su continuación en los trabajos del Grupo M a propósito del signo icónico).¹¹⁷ Quienes, por otra parte, defienden el carácter “real” de la obra de arte aciertan en cuanto a que el efecto performativo de dicha obra es, en efecto, real, pero deberían admitir que la confusión de la realidad semiótica y la realidad fenoménica es lo que Althusser y Paul de Man han denominado “ideología”.

No tenían razón Etienne Balibar y Pierre Machery cuando escribían que “la literatura [añadamos: el arte] no es [...] ficción, sino más bien *producción de ficciones*, o mejor: *producción de efectos de ficción*”.¹¹⁸ La fórmula es más bien la siguiente: el arte es una ficción, esto es, una deformación de la realidad fenoménica (una ideología), que produce efectos de realidad. Al hablar de “efectos de realidad” quiero decir que el espectador o lector adquiere una percepción del mundo que en muchos casos le conducirá a actuar de un modo determinado en el mundo empírico. Y es claro que la actuación queda automáticamente ligada a la dimensión ética y política.

Miremos el Quijote: unas obras ficticias, ideológicas, deformantes, como son los libros de caballerías, tienen en Alonso Quijano el efecto performativo de hacer de él un Don Quijote que se lanza al mundo a comportarse como un Amadís de Gaula y a ver en los molinos de viento al gigante Briareo. Miremos *Toy Story 2*: el descubrimiento que Woody hace del programa de televisión en el que él salía como estrella principal junto a la vaquerita, Perdígón y el Minero, es un constructo semiótico, ideológico, deformante, que crea en él el efecto de querer ir al museo, efecto reforzado por el reciente rechazo de Andy. La dama cortesana que aguantándose la risa y ciñéndole la espada a Don Quijote le dice: “Dios haga a vuestra merced muy venturoso caballero y le dé ventura en lides”, está por supuesto emitiendo una frase que ni se adecua a la cosa que describe ni contiene una fuerza ilocutiva real, pero apela a Don Quijote de tal modo que éste, sintiéndose ya caballero, procede a comportarse como tal y a liberar a un muchacho que estaba siendo azotado por un labrador.

Así, la frase del prólogo en el que Miguel de Cervantes declara que su libro “es una invectiva contra los libros de caballerías”,¹¹⁹ ha de ser leída literalmente, pues al

116 “En la escuela sólo se dan consignas” es una frase de Deleuze.

117 Grupo M, *Tratado del signo visual (para una retórica de la imagen)*, Madrid, Cátedra, 1992.

118 Etienne Balibar y Pierre Machery, “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Althusser et al., *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Aka1, 1975, p. 38. (la edición original francesa es de 1974).

119 Miguel de Cervantes, op. cit., p. 57.

margen de que esté o no realmente en contra de la ideología progresista del naciente capitalismo, al margen de que constantemente sabotee la oposición entre realidad y ficción, lo que su libro cuenta es el problema del efecto performativo real de la ficción. Un análisis semejante puede encontrarse en Proust cuando se refiere a la manera en que Elstir influyó en su modo de ver las cosas.

3) *El museo como antipedagogía*

Y es aquí donde enlazo con la teoría del museo como pedagogía pervertida para decir que el museo puede situarse en abierta contradicción con los modelos generales pedagógicos. Toda práctica museística, sus actividades culturales, sus exposiciones, etc., presupone una determinada manera de concebir qué es el arte. El museo se sitúa respecto a lo expuesto en posición metalingüística, hermenéutica. En este sentido, es un percepto-ideología que se superpone y enmarca el percepto-ideología de la obra de arte. Del mismo modo que Benjamin afirmaba en “El autor como productor” que una obra de arte no puede mantener una posición revolucionaria a menos que cambien las condiciones materiales de su circulación, un museo que no cambie las condiciones materiales en las que da a ver y representa la obra de arte, no tendrá jamás una capacidad revolucionaria. De ahí que tenga en su mano la posibilidad de adoptar una determinada teoría y práctica interpretativa. Lo común es que predomine una forma de exposición representativa, cuando no meramente positivista, que presupone un diálogo entre la obra y el espectador, diálogo que puede llegar a ser mayéutico y, por tanto, pedagógico; proporcionador de consignas correlato de los modelos escolares e institucionales. Una muestra de ello lo proporciona Mareile Boehmer: “El trabajo con un gran número de alumnos de primera enseñanza demuestra que en esta edad los niños están escasamente motivados para ocuparse de obras de arte”,¹²⁰ escribe. Ello se debe a que las prácticas museísticas de las que habla pretenden ser una continuación o prolongación de los planes de estudio y de las asignaturas de las escuelas y universidades. Ahora bien, si comprendemos que el museo es un percepto-ideología, una construcción semiótica que dobla, cita, niega, transforma, deforma el material expuesto; si el museo posee, él también, un efecto performativo y real sobre el espectador; si el museo debe adoptar un actitud “crítica” con capacidad de intervención social anti-sistémica, entonces debe poner en funcionamiento un modelo expositivo de ruptura en cuanto a la relación entre el espectador y la obra de arte. Ese modelo expositivo de ruptura puede ser identificado con una práctica deconstructiva o, como mejor diría yo, como una práctica de sabotaje. Y podría realizar acciones como las siguientes:

- a) Agudizar, cartografiar las contradicciones entre las diferentes visiones-perceptos del mundo construidos en las obras expuestas y el resto de los sistemas.
- b) Presentar una genealogía-genotextual de la obra (en el sentido nietzscheano-foucaultiano). O dicho de otra manera: introducir la dimensión temporal, histórica, en la exposición.
- c) Practicar lecturas aberrantes que subviertan el derecho de mirada (*le droit du regard* del que habla Derrida).
- d) Poner en circulación aquello que Brecht denominaba, a propósito del teatro épico, “efectos de extrañamiento”.

120 *Museos de Alemania occidental*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1981, p. 26.

LA DESINSTRUMENTALIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO

ENTREVISTA A MARTHA ROSLER

[Por expreso deseo de la artista, se ha cambiado el texto de su intervención por esta entrevista]

Stephen Wright La *Martha Rosler Library* puede considerarse como una biblioteca completamente funcional y, a la vez, ser un proyecto de biblioteca. Esto encajaría perfectamente con su trabajo, ya que, tal y como mencionó en una conversación con Benjamin Buchloh, “cada cosa que he hecho siempre la he considerado como si, todas y cada una de las cosas que he mostrado al público se las he ofrecido como una propuesta de trabajo”. Así que empezamos por su noción de “Como-Si”.

Martha Rosler Tiene que ver con mi idea de señuelo, que viene a ser algo que hace como si tuviese una función, pero que en realidad se trata de una especie de reclamo, una propuesta que invita a los espectadores a que sean ellos quienes den forma al sentido de la obra o incluso a la misma obra en sí.

SW Sin embargo, a menudo trata el concepto de “Como-Si” junto a la idea de delgadez –otra de sus palabras clave– en la que la construcción ha de ser lo suficientemente delgada como para deshacerse en las costuras. Evidentemente, todo esto tiene que ver con la forma en la que el artista lleva a cabo la obra si el espectador o el usuario ha de interactuar con la misma de forma constructiva.

MR Si una obra está demasiado lograda o es demasiado autónoma consigue ejercer una autoridad sobre el espectador, una idea que proviene del expresionismo abstracto. Al introducir la aleatoriedad y el sarcasmo, Duchamp dio con un modo técnico de eludir esa idea de una obra que somete al espectador, que lo hace desaparecer o lo “devora”, como suelo decir. Si una obra es “delgada”, su situación de propuesta salta más a la vista... y las propuestas pueden invalidarse o modificarse.

SW La estructura “Como-Si” se presta a ello porque es un “Como-Si” consciente que funciona como un mecanismo de doble enfoque: lo imaginario por una parte y la parte consciente por otra. Al tener que desempeñar una tarea de carácter práctico, lo consciente acaba por imponerse, aunque acabe por refractarse de algún modo a través de la lente de lo imaginario.

MR Además, es evidente que los procesos inconscientes están en continuo funcionamiento, involucrándote, pidiéndote que cada vez haya más parte de ti trabajando en la propuesta, ya que ésta se construye a través de lo imaginario. Llegué a esa conclusión mucho antes de que ironizaran con ella programas como *Hollywood 90210*, en los que “Como-Si” suele significar “lo que quieras” como forma de reducir la autoproyección. Probablemente podría contagiarme de tal efecto reductor, es más, prefiero mostrar las cosas como proyectos de sueños o sugerencias sobre los que la gente pueda proyectarse, o leer, en lugar de situaciones en las que la obra de arte es tan firme, que “es lo que es”, por decirlo de alguna manera.

SW ¿Cómo encaja todo eso en la heterodoxia que siempre ha caracterizado su trabajo, la idea de que no existe una única fuente de conocimiento, de que no existe una sola línea de trabajo?

MR Por decirlo de una forma romántica, me considero la típica guerrillera callejera, siempre buscando asestar un golpe antes de agacharme tras una barricada para luego volver a asestar otro más. No veo qué hay de malo en una línea de producción consistente, es una desviación. Mostrar mi creencia en la fuerza de la forma, el hecho de que vuelvo a los montajes en contra de la guerra de los 60 para hacer arte en contra de la guerra hoy día, es una manera de decir que existen formas de expresión que conllevan significados útiles, aunque no creo que esto cubra todas las direcciones, todos los tipos de propuestas o formas de aproximarse al mismo asunto. Creo que es importante evitar las expectativas, ya que de lo contrario tan solo se convertirá en algo más que procede de la mano, la mente o el ojo del artista. Eso vacía la forma de cualquier cosa distinta a una característica cualquiera de carácter ratificador para la que lo que cuenta son las variaciones, pero que no conlleva mensaje importante o específico alguno.

SW Siempre se relaciona la heterodoxia con la cuestión de los destinatarios. ¿Acaso no tiene que ver su heterodoxia con el hecho de tener un doble objetivo?

MR Como a tantos otros, me gustaría dirigirme tanto a los iniciados como a los que no lo están, y además no hacerlo sin señalar a los no iniciados que no hay más de aquello que es visible ante los ojos, sus ojos desarmados. Por lo tanto, las obras siempre resultan ser algo enigmático. Para las personas del mundo del arte, ese elemento enigmático consiste en la forma en la que se invoca a la cultura de masas u otros elementos no estéticos. No quiero decir que la cultura de masas sea antiestética, sino que ofrece otra posibilidad de evocar elementos más allá del ámbito de lo puramente estético a favor de algo completamente distinto. La heterodoxia nos enreda con mensajes, canales y receptores conflictivos, y para ello necesito evitar que la obra llegue a parecer una obra maestra, ya que de lo contrario hablará demasiado acerca de su propia forma.

SW Pues para aportar un poco de cultura de masas, recordemos lo que Dolly Parton dijo una vez: “¡Tener este aspecto tan chapucero sale caro!”.

MR Los señuelos suelen estar muy bien hechos, ¿verdad? A veces los errores son manieristas en el sentido de que no tienen por qué no estar hechos aposta. Con errores no me refero a algo que ocurre por casualidad o por accidente, sino a algo como sería distorsionar el sonido de una pieza conocida de música pop, hacerla sonar como si la grabadora estuviese estropeada, aunque en realidad haya una mano que la manipula; no me refero a formas chapuceras de interferir en aquello que se espera, sino a pájaros que distraen la atención del nido al fingir que tienen un ala herida, haciendo así que el cazador se dirija a otro lugar. Refiriéndose al público, no al cazador, es una forma de hacerlo dirigirse a alguna parte sin ponerles una pistola en la frente, insinuando que está desarrollándose algo distinto o haciéndoles mirar a otro lado. Se trata de una táctica muy conocida entre los artistas: aparentar ser simplista, insensato o despreocupado. Dicha estrategia rebaja la temperatura de la respuesta emocional del público y

los tranquiliza al asegurarles que no estás intentando “anotarte un tanto”. La clave de un buen efecto cómico, en especial del componente no verbal del humor burdo, son los batacazos, pero si sabes algo de técnica escénica sabrás que hace falta mucha habilidad para caerte de culo y no partirte algo.

SW Eso me recuerda una conversación que tuve hace poco con una joven conservadora de un museo, que decía que hoy día los artistas que no manejan el vídeo con maestría deberían abstenerse de hacer vídeos y dedicarse a otra cosa. Esa afirmación me sorprendió muchísimo, así que le pregunté: “¿Y qué pasa con Martha Rosler?”, a lo que me respondió que eso se podía hacer en un momento anterior de la historia del medio, pero que hoy día ya no.

MR Bueno, es una afirmación lógica. En la formación de todo medio nuevo existe un período de experimentación abierta en el que cada gesto resulta asombroso y constituye una declaración de modestia por parte de un artista que afirma: “Dios, no tengo ni idea de lo que estoy haciendo, a lo mejor puedes ayudarme”. Esto se acepta durante un tiempo, pero luego el medio continúa creciendo hasta desarrollar valores de producción más altos. Todo esto es cierto sólo si quieres que lo sea. Puedes aceptarlo como el desarrollo natural de los acontecimientos. Jean-Luc Godard es el mejor ejemplo de alguien que simplemente dijo: “Crees que tenemos que dejar de investigar los medios de producción de sentido a través del cine, pues yo creo que es más bien todo lo contrario. Lo que tenemos que hacer es parar y volver a empezar”, que es precisamente lo que él hizo en los sesenta y sigue haciendo de algún modo. Así que se puede tener por un lado esa relación de carácter puramente instrumental con el medio, que consiste en decir: “Podemos hacerlo mejor, así que manos a la obra”. O bien se puede decir: “¿Por qué *tendría yo que aceptar* los términos en los que *tú* defines el medio y el momento de maestría, o como se *supone* que sea?”. Me gustaría definir el comentario de esa joven conservadora como profundamente académico, con lo que quiero decir que se puede tratar de alguien que piensa que siente que tiene una lista de criterios sobre cómo se supone que algo debe ser.

SW Todo esto muestra un punto de vista muy interesante con relación a su postura crítica respecto a la academia, entendida como conjunto de instituciones actuales y como iniciativa teórica.

MR Debería empezar por afirmar que mantengo la misma postura respecto a la academia que mantengo con la mayoría de las otras instituciones, coincidiendo con Brecha: ¿por qué tendríamos que querer que nos premiasen las instituciones que despreciamos y contra las que luchamos? Diría que fui una recluta poco dispuesta a hacer lo que quiere el mundo académico. En algunos aspectos, nací para enseñar, pero no necesariamente dentro de las estructuras de una institución académica, aunque haya estado en una u otra desde que era estudiante. Ya era profesora en mi época de estudiante a mediados de los 70, y jamás he dejado de serlo, y me he sentido horrorizada al verme dentro de una institución con varios puestos docentes. Aunque de todos modos, nunca me ha hecho sentir cómoda ni ha dejado de ser desconcertante, en general no por la parte de mis compañeros, sino por la parte administrativa, que me teme por mi negativa a rendirles cuentas y por el contenido potencialmente político de mi obra.

SW Imagino que el desafío que plantea a la jerarquía administrativa es más fácil de controlar que la amenaza que representa en sentido epistemológico. Es en ese sentido en el que veo su heterodoxia menos posible de alcanzar para una disciplina académica que puede tratar de disciplinar una práctica que vuela en otra dirección. Todo esto dirige las preguntas a su relación con el conocimiento que su biblioteca hace destacar. Usted tiene la capacidad de alcanzar un grado alto de abstracción gracias a esa forma en la que se introduce en su medio, en su obra. ¿Trabaja usted hacia la abstracción o a partir de la abstracción? Podemos concebir la obra como, por ejemplo, una propuesta, y hablar de las cuestiones que suscita, pero a la vez es usted una artista que crea una obra rica en singularidad.

MR Más bien *pobre* en singularidad. Con esto me refiero a algo concreto que no es despreciarme a mí misma, se trata de una forma de recordar a la gente que aún quiero que la obra sea modesta en su forma de creación o dirección. Aunque cualquiera podría decir que no hay modestia alguna en miles de libros o en miles de artículos a la venta en un mercadillo improvisado que no pretenden centrarse en un tema o campo concreto.

SW Sin embargo en su obra está presente una dimensión cognitiva fuerte, por muy “delgada” que pueda ser. ¿Cómo utiliza su biblioteca?

MR Bueno, no la utilizo para trabajar sino para aprender, para inspirarme, para seguir líneas de pensamiento. Es cierto que no resultaría raro en mí encontrarme leyendo algo y “tener una idea”, una idea acerca de lo mismo para lo que cogí los libros. Es decir, si quiero encontrar algo sobre la tortura, es porque estoy pensando cómo comunicar algo sobre la tortura que se encuentra a mi alcance. Así que busco una especie de puntal de conocimiento que me ayude a pensar acerca de lo que podría crear, incluso cuando nada queda reflejado en la obra. Ser capaz de leer debates sobre distintos aspectos, ya sean racionales o poéticos, abre un camino; ver cómo las palabras definen, rodean o diseñan un campo que me interesa me ayuda a introducirme en él y “hacer algo”.

SW Su obra jamás tiene aspecto didáctico, a pesar de que a veces se malinterpreta como tal. No es fácil decir qué es exactamente lo esencial siquiera después de un examen profundo, ni con una actitud abierta.

MR No pretendo parecer misteriosa en absoluto, sino más bien abrir una especie de hueco en el que el espectador cree el significado. Afirmaría esto incluso acerca de las cosas que son totalmente evidentes, como un montaje que muestra una persona herida en una guerra conocida, en un espacio doméstico conocido. Dada la cantidad y diversidad de cosas que se han escrito acerca de *Bringing The War Home* [Traer la guerra a casa] a lo largo de los años, se puede observar con claridad que el espectador cuenta con un enorme espacio para determinar de qué trata, lo que para mí resulta crucial. Nunca quiero dar una respuesta, sólo quiero... encogerme de hombros, ya que este gesto de indiferencia se sitúa en la misma línea que la cuestión de la heterodoxia al decir “no me voy a quedar mucho tiempo, ni tú tampoco. Aquí somos muchos, hagamos algo a partir de ello, aún mejor, ¿por qué no haces *tú* algo a partir de ello? Puedes *crear* que has formulado algo definitivo pero mejor piénsatelo otra vez, por favor”.

SW Así que encontramos una especie de invitación abierta a emular y, por consiguiente, a recomponer y reinventar. Igual que ocurre en esas raras ocasiones en las que se sale del cine con ganas de hacer una película.

MR He dicho muy a menudo que el equivalente al típico “Mi hijo podría pintar eso” es una respuesta que agradezco. Es absolutamente fantástico, porque lo que quiero que la gente piense es: “Yo sería capaz de hacerlo”. “Claro que serías capaz, ¡hazlo, por favor!” No estoy sola en ello, en toda esa teoría relacionada con hacer que los medios y los vídeos de bajo coste no hagan parecer que los medios de producción están lo bastante enrarecidos como para ir por delante de ti. Recuerdo haber mantenido una conversación cuando era adolescente con el poeta David Antin, al que ya se le había caído el pelo. En aquellos tiempos nadie iba calvo por ahí sin dar una explicación, y él afirmaba que cuando se le empezó a caer el pelo los médicos le dijeron: “Bueno, lo que tienes es *alopecia parcial*”. ¿Y qué significa eso? Significa calvicie parcial. Sin embargo, cuando ya se le cayó todo, le dijeron: “Ah, no, el diagnóstico no era correcto, se trataba de *alopecia total*”. Por supuesto, la conversación trataba sobre marcos lingüísticos. Cuando quieres hacer que algo parezca implicar cierto grado de conocimiento, le pones un nombre críptico. Eso se me quedó grabado, porque es justamente lo que siempre he evitado hacer. Cuando intento explicar algo en mis escritos discursivos, trato de ser bastante clara. Pero en mi obra en general trato de no ser tan clara como para hacerte cerrar el libro, decir “Vale” y largarte. La propaganda política vale hasta en los montajes en contra de la guerra, así que intento con todas mis fuerzas que exista un margen que pertenezca a los espectadores. Tienen el espacio necesario para introducirse en la obra para crear así un significado y llevarlo a la vida, incluso si lo hacen deconstruyendo mi obra y rechazándola.

SW Si pasamos de esa idea al espacio de la biblioteca, nos encontramos con que es un espacio conceptual del mismo tipo, en el que hay diversidad suficiente como para que la gente pueda encontrar ese hueco y curiosear hasta abrirlo.

MR El único aspecto de la biblioteca con el que nunca había contado es que la gente podría verla como un retrato *mío*, probablemente la interpretación *menos* interesante que se puede hacer. ¿Por qué verla como una creación simbólica? ¿Por qué no verla como una *biblioteca*, con libros de distintos orígenes, folletos y otras cosas? Porque al contrario, la has abstraído hasta tal extremo que ya no ofrece nada. Por lo tanto, me horroriza la idea de la biblioteca como retrato y coincido con usted en la medida en que, literalmente, nunca se me había ocurrido que nadie la pudiese ver como algo más que lo que usted acaba de describir, y que en lugar de ello acudieran al retrato, lo que implica que no tienen que verlo como invitación abierta a algo, sino sólo como ruinas, como algo que les revelará la historia de Martha Rosler si lo consiguen descifrar. ¡No, no, no, para nada! Hay que mirar a través DEL artista, DE ESTE artista, para observar las claves de la labor de UN artista.

SW Hablemos de la biblioteca en sí. Cualquier europeo que echase un vistazo por las estanterías de las secciones de filosofía o ciencias sociales se sorprendería con el impacto que han tenido la filosofía y la teoría crítica europeas en usted, y por la escasa representación de aquello que –al menos desde una perspectiva europea– parece desta-

car en el pensamiento estadounidense. ¿Dónde están Nelson Goodman, Richard Rorty y Arthur Danto?

MR ¿No le parece que soy el típico producto estadounidense de los 70, cuando padecíamos la sífilis? Al alcanzar la mayoría de edad allá por los 60, era habitual darse cuenta en seguida de que las repuestas más interesantes a todo tipo de preguntas, desde las de cocina a las de teoría crítica, no procedían de Estados Unidos. La excepción fundamental eran el rock and roll y la música folk, que procedían de la tradición popular, la cual era muy importante para mí aunque me interesase muchísimo por la música clásica, el elemento europeo. La teoría francesa y la alemana que se estaban traduciendo en el momento nos abrieron todo un abanico de mundos nuevos, aunque tuviésemos los ojos vendados a la vez. Estábamos atrapados en la Guerra Fría y el pensamiento crítico era básicamente tabú. Fue entonces cuando recibimos esas inyecciones procedentes de todos lados que cambiaron todo. Es cierto que hay filósofos estadounidenses interesantes, pero las tradiciones norteamericanas como el pragmatismo no resultaban atrayentes porque no dejaban lugar alguno a la resistencia. Parecían, al menos entonces, inclinarse hacia el acomodamiento, así que una vez que surgió la resistencia abierta a las tradiciones europeas la historia cambió por completo. Con el tiempo descubrí las nuevas corrientes de la sociología crítica que habían surgido en Norteamérica, empezando por C. Wright Mills en la década de los 50, Christopher Lasch y Alvin Gouldner, así como algunos procedentes de la lingüística, como Noam Chomsky. Según iba transcurriendo la década, los sociólogos críticos e incluso los teóricos de arte y de literatura se fueron introduciendo en el marxismo; leyeron a Sartre, a Heidegger y a la Escuela de Frankfurt. Sin embargo, una vez que descubrías lo que ellos habían leído, y que la Escuela de Frankfurt se tradujo por fin a finales de la década de los 60, ¿por qué no leer a Marcuse, a Adorno, a Horkheimer y a Benjamin? En resumen, ¿por qué leer a Susan Sontag cuando puedes leer a Roland Barthes y a Walter Benjamin e ir así directamente al grano?

SW ¿Qué me dice de Hannah Arendt, que era emigrante e inmigrante a la vez y que inyectaba toda esa tradición europea en la que se había formado directamente en los círculos intelectuales norteamericanos en los que se movía?

MR Como en 2006 hubiera sido su centésimo cumpleaños, estuve seis meses leyendo su obra, lo que me llevó a hacer varios descubrimientos de mucho interés para mí. Sin embargo, había un problema con Arendt en los 60, cuando estaba viva y escribiendo en Estados Unidos: estaba en contra de la revolución estudiantil y en contra de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, lo cual resultaba incongruente en aquella época, aunque su pensamiento acerca de esta cuestión ha acabado dando forma al trabajo de Agamben sobre la nuda vida, reabriendo la cuestión de que el concepto de la inherencia de los derechos humanos pueda considerarse una idea incongruente. Leí *La banalidad del Mal* poco después de que se publicase y quedé fascinada. Sus obras *Los orígenes del totalitarismo* y *Sobre la revolución*, que criticaban el movimiento estudiantil, me resultaron más difíciles. Así que leíamos a Hannah Arendt, aunque no resultaba ni emocionante ni inspiradora ni convincente, si se comparaba con Rosa Luxemburgo. Era muy difícil leer a alguien que reñía a los estudiantes que protestaban por las ideas y estrategias que ella pensaba que seguíamos.

SW Arendt fue importante por el papel tan fundamental que desempeñó al llevar la obra de Walter Benjamin a los lectores angloparlantes. Sin su ensayo introductorio, tan perspicaz y elegante, a la obra de Benjamin *Iluminaciones*, en el que contextualizaba de dónde procedía ese meteorito, el trabajo de este autor no se hubiera conocido.

MR Es verdad. Al principio no me interesaba por esta gente, pero ese ensayo me convenció. Hice mi primera incursión en la Escuela de Frankfurt a través de Marcuse, al que no entendí hasta que leí a Benjamin. Leí *Eros y Civilización* a principios de los 60. En aquella época estaba también Henri Lefebvre, que escribía básicamente acerca de otra forma de banalidad: la banalidad de la vida cotidiana, la prisión de la vida cotidiana. Aquello que trajeron los europeos y que los norteamericanos no tenían era un tipo concreto de hermenéutica. Es decir, la idea de que hay una forma de leer un texto más allá de la pragmática de la lectura, leyéndolo en contra de sí mismo y leyéndolo según distintos niveles de significado que inundan incluso aquellos que se denotan. Estas ideas no se conocían en el ámbito de la filosofía estadounidense en absoluto; la forma en que la filosofía común del lenguaje había llegado a nosotros era más bien todo lo contrario: una especie de minimalismo, por el cual no hay nada más allá de lo que se observa a simple vista, cosa que constituye una instrumentalización del lenguaje. El elemento crucial en los 60 fue la desinstrumentalización del conocimiento.

SW ¿Y los dos vectores de esa desinstrumentalización fueron la Escuela de Frankfurt y Henri Lefebvre?

MR Exacto. Alguien me dio una edición en rústica de *La vida cotidiana en el mundo moderno* a principios de los 70 y me destrozó la vida. ¡Lo odiaba! Eso constituyó para mí uno de esos cambios paradigmáticos: Es terrible, ¡todo esto es absolutamente cierto! Existía una perspectiva que no se centraba en la forma en la que las instituciones nos manipulan a través de símbolos, textos e intervenciones políticas, sino más bien en la forma en que las vidas que protagonizamos codifican distintas formas de dominación. Parecía una teoría de la dominación más sutil que la variante de la Escuela de Frankfurt; una teoría según la cual existían procedimientos involuntarios que funcionaban de forma continua. Había un problema con la teoría de la dominación de la Escuela de Frankfurt, y es que los objetivos que elegían por lo general eran los mismos que cualquiera hubiera elegido, en particular los medios de comunicación. Lefebvre fue mucho más allá, después de todo era un surrealista.

SW Pero también era un marxista al igual que lo eran, a su modo, los teóricos de la Escuela de Frankfurt, hecho que constituía su denominador común. Sé que usted participó después en el seminario de David Harvey sobre la lectura de *El capital*, pero ¿cuándo leyó a Marx por primera vez?

MR Marx me llevó a ellos, en cierto modo, a pesar de que ellos se presentaron por la misma época. Hace poco se me ocurrió, al contemplar la guerra actual, que lo que me hizo tan radical fue entender lo que significaba decir que Vietnam no fue un accidente, sino una actividad política. Cuando me vino ese pensamiento tan incomprensible y comprendí que había teorías sobre la historia y la política, todo cambió. Primero me volví radical, luego más o menos marxista, aunque seguía la trayectoria de gran parte

de la Nueva Izquierda, que estaba a punto de empezar con un concepto de democracia participativa para pasar luego a una forma más *teórica* de comprender lo que estaba sucediendo, en lugar de pensar únicamente que todo iría bien con sólo alzar los brazos y celebrar reuniones. Resultaba difícil no ser marxista hegeliano una vez que se publicaron los primeros manuscritos, dada la forma en la que se hace referencia a la agencia personal y a conceptos como el de ser genérico, que eran totalmente ajenos al materialismo histórico. Todo esto parecía mostrar una forma de separarse del dogma mecanicista. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* y algunos del resto de hitos cuasi-antropológicos de Marx y Engels encajaban muy bien con el feminismo, ya que las feministas también investigaban el origen de la dominación en la *vida diaria*, aspectos que los marxistas clásicos habían dejado de tratar.

SW Se están empezando a ver con claridad los pilares principales o puntos cardinales de la biblioteca y, por supuesto, el feminismo fue un elemento fundamental: ¿cuáles fueron los primeros textos feministas que consiguieron hacerse un sitio en la biblioteca?

MR *Notes from the First Year* [Apuntes del primer año], que no era un libro ni mucho menos, sino una serie de folletos que se fueron recopilando con ese título, y a la que siguió *Notes from the Second Year* [Apuntes del segundo año] y unas cuantas recopilaciones y textos teóricos: *Sisterhood Is Powerful* [La hermandad (entre hermanas) es poderosa], de Shulamith Firestone, por ejemplo. El final de los años 60 fue una época de autoeducación y de agitación gracias a periódicos y panfletos clandestinos, muchos de ellos obra de mujeres, y es por eso que mi educación dejó de ser europea y se volvió estadounidense. Alrededor de 1967, mujeres de todo el país –las mujeres de la Nueva Izquierda– comenzaron a escribir informes detallados en los que se hacían recomendaciones sobre temas concretos. Yo ya había tratado la opresión de las mujeres cuando estudiaba en la universidad: había tenido una profesora, de origen suizo, que afirmaba que habría una revolución cuando las mujeres abandonasen sus privilegios. Por supuesto, en aquella época me sentí muy avergonzada, ya que como mujer judía –condición en la que se te recuerda continuamente que eres inferior– no me sentía privilegiada en absoluto. Aunque luego entendí lo que quería decir. La emancipación requería librarse de las diversas restricciones que proporcionaban cierto grado de comodidad.

SW En el sentido de que la gente se encuentra a gusto en su propia opresión, por muy duro que resulte escucharlo. Hablemos de una generación anterior de feministas, ¿qué me dice del papel de alguien como Simone de Beauvoir?

MR Si hubo *un* libro, ese fue *El segundo sexo*. Supuso un impulso al movimiento, que empezó su propia vida. Las mujeres escribían artículos y otras mujeres los leían en periódicos como *Off our Backs* [Fuera de nuestras espaldas], y panfletos que ellas mismas imprimían, que costaban 20 céntimos y que se repartían en lugares como Groundworks Bookstore, un colectivo radical de San Diego.

SW Era un momento vertiginoso, en el que el radicalismo negro tenía también mucho poder.

MR Ese fue el primer movimiento en el que me involucré, repartiendo folletos de CORE cuando estaba en el instituto. A muchas de nosotras, las feministas y activistas que estábamos en contra de la guerra, se nos impartieron conocimientos sólidos de la lucha por los derechos civiles que, por supuesto, precedió a todos los movimientos en contra de la guerra, los estudiantiles y los feministas. El movimiento por los derechos civiles lo cambió todo en Estados Unidos.

SW Efectivamente cambió el espectro de visibilidad, eliminando lo que Jaques Rancière llama las líneas de división de lo perceptible. Las voces que habían sido sólo un ruido se convirtieron de repente en un discurso. Por supuesto, la literatura también tiene que ver con el hecho de que lo que antes era invisible, o apenas visible, inaudible o escasamente audible, comenzase a verse (u oírse) con claridad. En ese sentido, la novela y la poesía de su biblioteca no tienen un carácter menos político.

MR Mis amigos poetas se han encargado de decir: “¡no hay mucha poesía en tu biblioteca!”. Sin embargo, la poesía fue muy importante para mí hace tiempo. Recuerdo que cuando tenía quince años alguien me dio un ejemplar de *Aullido* de Allen Ginsberg –de hecho aún está en la biblioteca– que, al abrir el panorama de la poesía contemporánea y la literatura *beat*, cambió mi visión del mundo. En los 60, me parecía que todo lo que sucedía en los Estados Unidos se caracterizaba por el miedo a los comunistas y por la espera de la bomba atómica, y lo digo tal y como lo siento. Toda nuestra vida giraba alrededor del terror, y no alrededor de abrirnos paso a través de cualquier obstáculo. Con la excepción de los poetas, que eran norteamericanos.

SW Si echamos un vistazo a la sección de novela, parece justo afirmar que muchos de los textos formativos proceden del modernismo de mediados de siglo, y se centran en la ruptura de las convenciones literarias.

MR Thomas Pynchon tuvo un gran peso en el desarrollo de mi condición de lectora adolescente, claro que también lo tuvieron *Catch-22* y *Mad Magazine*, y William Burroughs. La idea de interrogar a tu propio texto la aprendí de Dostoyevsky y Thomas Mann. En primer lugar vino Salinger, retratando la disidencia adolescente incipiente con su *El guardián entre el centeno*, y un poco después Gertrude Stein, en especial *Ser americanos*, y Joyce, en concreto su *Ulises*: he aquí alguien que manipulaba el estilo sin parar en lugar de limitarse a contar una historia. Sin embargo, fue en la obra de Joseph Conrad donde me encontré por primera vez esa tendencia a destacar el estilo –el lenguaje se presenta como lenguaje–, y en Herman Melville, la interrupción o subversión de la novela a través de la filosofía.

SW Conrad escribió un relato corto maravilloso y enigmático llamado *El copartícipe secreto*, que trata de un *Doppelgänger*¹²¹, lo que no queda lejos de su concepto de “Como-Si”.

MR Esa historia me resultó especialmente interesante por su relación con el Golem, que era también un *Doppelgänger*. Había leído mucha ciencia-ficción de más joven, y me encantó encontrar algo en los textos literarios que ya había encontrado en ella antes: la

121 N. del T.: vocablo alemán que se refiere al doble fantasmagórico de una persona viva.

sombra maligna, el *Poltergeist*, el *Doppelgänger*, el monstruo de Frankenstein, la sombra del inconsciente. Había tenido que dejar de leer ciencia-ficción porque estaba muy mal escrita. *El Golem*, además de tratar la cuestión referente a la localización del mal, trata de la tentación de convertirse en un demiurgo, acerca del intento del rabino de hacer lo que hizo Dios, crear una persona a partir de un pedazo de barro, una especie de *Doppelgänger* de sí mismo, que resulta, por supuesto, fallido. Plantea la cuestión de qué es lo que el artista puede hacer en realidad. ¿Puede de verdad el artista crear algo que vive, o errarán todas sus obras en el intento de imitar la realidad? La pregunta me fascina, aunque creo que la respuesta de Joyce fue que se trataba de la pregunta equivocada... en su evolución desde *El retrato del artista adolescente* hasta *Ulises*, se pasa de la narrativa del primero a la liberación de la literatura, como iluminación a través de la experimentación del lenguaje, en el segundo.

SW La biblioteca empezó desarrollándose de forma natural y orgánica y se fue ordenando en consonancia con la distribución arquitectónica de su casa, razón por la que algunos de los libros se encuentran en una compañía inverosímil. Si se pudiera reflejar el espacio en un espejo de alguna manera, ideas que de otro modo se verían disparatadas cobran sentido gracias a los encuentros casuales que se producen, es decir, se producen grupos conceptuales gracias a contingencias espaciales.

MR Nunca me sentaba en una sola habitación, sino en muchas habitaciones y esquinas distintas, lo que conlleva un complejo problema de organización debido a las diversas repeticiones del mismo modo de organización o selecciones aleatorias basadas en cosas que creo que me gustaría mirar. Por lo tanto, como la biblioteca se ha ido moviendo de un sitio para otro, he intentado crear un conjunto. No quiero que sea como una partida de Old Maid¹²², en la que sabes que has visto dos obras del mismo autor o del mismo tema en dos sitios distintos y tienes que juntarlas. De no ser así, dejas el principio humano de la organización en manos de un principio numérico aleatorio.

SW De ahí la aventura casi quijotesca de ordenar la biblioteca de manera satisfactoria... cuestiones heterodoxas por excelencia. Para un bibliotecario, tales cuestiones obtienen su respuesta incluso antes de que se formulen al tratarse de un modo de ordenar ortodoxo, preestablecido. Sin embargo usted se vuelve a enfrentar a la disputa clásica. Por usar una metáfora relacionada con la jardinería, se puede afirmar que, como jardinera, ha podido observar que hay algo en su biblioteca que se ha descuidado, por lo que tiene que podar sin parar, y reintroducir un “otro yo”.

MR Sobre todo porque no se me da bien organizar cosas. Hay demasiadas tangentes por las que irse que resultan evidentes. Por ejemplo ¿van los libros sobre la exploración del Oeste americano con los libros de fotos de indios, o van con los libros sobre la historia de la exploración, como los de la navegación alrededor del mundo? Por supuesto todo esto resulta en vano, ya que todos los días, cuando contemplo cómo la ordené la última vez, digo: “Espera un momento”. Mi orden es totalmente situacional. Cuando algo no cabe en un estante determinado y la sección tendría que extenderse al siguiente, cambio el orden. Incluso a pesar de que sé que los libros no son puntos y aparte al final de un estante...

122 N. del T.: Juego de cartas en el que se van formando parejas hasta dejar sola a una reina.

Juan de Nieves Muchas gracias, Martha. Pido al resto de los ponentes que por favor suban a la mesa para comenzar el debate, ya que tendremos muy poco tiempo para discutir. Haremos lo que podamos. Creo que deberíamos dar la palabra al público para que planteara las cuestiones relacionadas con el tema que nos ocupa hoy. Quizás sería interesante aludir antes a dos cuestiones. Una de ellas, con respecto a la pedagogía como un intento de homogeneizar los espacios, un intento por buscar un consenso, en lugar del desacuerdo. Yo creo que ése es un punto muy interesante en relación con los museos. Después, quizás, también podría desarrollarse la cuestión de si lo pedagógico es más complicado de llevar dentro del espacio del museo, de si es más coherente localizarlo desde una dimensión pública, desde la esfera pública.

Público Buenas tardes. Tengo un poco la necesidad de hacer referencia a intervenciones que se han realizado con anterioridad. Me gustaría insistir en la dimensión vivencial propiciada desde los departamentos de educación. Es decir, nuestro público es en gran medida un público cautivo, que viene obligado y, en una importante proporción, procede del sistema reglado de educación. Entonces tenemos la siguiente dificultad fundamental: crear un lenguaje. A veces, la realidad institucional de nuestra experiencia es tremendamente básica. A veces jugamos con un importante analfabetismo visual. Ésta es la realidad sociológica. Otro terreno es el del discurso oficial entre las instituciones museísticas. Me explico: en la institución museística hay resistencias, y una de esas resistencias somos los departamentos de educación. Creo que los departamentos de educación son los subalternos de la institución museística. En gran medida tenemos que hacer una labor ímproba para justificar y que no se frivolicé desde la institución el trato cotidiano con el ciudadano de a pie. El ciudadano de a pie no crea opinión. Sí crean opinión, en cambio, el crítico, el artista, los medios de comunicación. Entonces estamos completamente desvalidos. Porque no se puede competir con ciertas cotas de poder. Fijaos en que hay protocolos muy básicos que establecen que los departamentos de educación tienen que participar en el proceso de conceptualización de cualquier narrativa expositiva. A mí me gustaría... por favor, que alcen la mano las direcciones de museo aquí presentes que aceptan esa participación. No existen. Hablo desde la práctica. Si yo tuviera una varita mágica, le pediría a todas las direcciones museísticas que asumieran un compromiso sincero y que a partir de ahora hubiera realmente un intento de cooperación auténtica con los departamentos de educación, que somos los interlocutores ante la sociedad, los que le tomamos el pulso continuamente, y vemos que la mayor parte de la sociedad no sabe leer visualmente. Es algo que tenemos aún que construir. Me encantaría que, frente al silencio sepulcral que recibí mi pregunta en otra sesión, las cosas se contestaran. En conclusión, me encantaría que ADACE hiciera un compromiso público y social de que la educación va a tener protagonismo.

Por último, enlazando con la intervención de Antoni Muntadas y su idea de que la obra hable en sí misma, yo diría que eso es una gran mentira, con perdón. La obra habla por sí misma cuando tienes referencias culturales mínimas para poder hacerla hablar.

Juan de Nieves Muchas gracias por tu intervención. Os rogaría más brevedad, porque si no, no tendremos oportunidad de réplica. Ute quiere hacer algún comentario.

Ute Meta Bauer Estoy de acuerdo contigo. Creo que los museos son también espacios públicos accesibles y deberían ser tan accesibles como la educación en general. Pero desde mi propia perspectiva, tengo que decir que más bien he aprendido de lo que no he entendido, y que ahora, confrontada a veces con estudiantes en América, veo que quieren saber antes de leer un texto por qué tienen que leerlo y qué es lo crucial en el mismo. Tengo una resistencia enorme a eso. He visto, por ejemplo, en la televisión pública alemana, creo que puede ser similar en España, una vez cuando tenía 14 años... nosotros no tuvimos televisión hasta que tuve 12... vi una película de Fassbinder en la televisión que me irritó por completo. Después, con 14 también, me metí a escondidas en el cine y vi *El decamerón* y *Salò* de Pasolini, y me molestó, pero también me chocó en cierta manera inesperada. Cuando tenía 12 fui por primera vez al museo con el colegio y vi algunas pinturas de Picasso que me irritaron por completo, y fue esa irritación, esa falta de entendimiento, esa confrontación con algo que de algún modo me molestaba pero que al mismo tiempo me fascinaba hasta cierto punto, la razón por la que estoy hoy aquí. Yo no provengo de una familia con formación artística, y lo mismo respecto a la televisión, los *media*, etc. Así que yo confiaría en las personas normales y corrientes, porque yo también soy una persona normal y corriente. Confiaría en su habilidad para entender. Y a lo que sí que me opongo con firmeza es a convertir la comunicación en *mainstream*. Estoy de acuerdo contigo. Creo que los directores de museo y la gente con esta autoridad deberían básicamente buscar formas colaborativas con los artistas, con la gente involucrada en sus exposiciones, para debatir cómo éstas pueden ser comunicadas. Pero no creo en esas entidades separadas, y experimento a menudo que existe una pedagogía museística con una idea completamente diferente a la que tienen los artistas, y además también existe una administración museística que tiene una idea completamente diferente. Creo que tenemos que empezar a dialogar, no ya sobre cómo comunicamos la exposición, sino sobre cómo nos comunicamos entre todos con el público.

Martha Rosler Viniendo también del contexto americano, resulta que soy miembro del Comité de Educación del Whitney Museum y miembro del Comité Asesor del Departamento de Educación del Museum of Modern Art de Nueva York. Allí, en América, en Estados Unidos, el museo es visto, por encima de todo, como una institución educativa, como un instrumento perfecto para la integración. Esto es debido a la cultura del espectáculo, que tiene dos consecuencias. Una es la megaexposición, que atrae una cantidad enorme de gente. Y otra es hacer feliz a los visitantes teniendo textos explicativos y momentos en los que la gente se sienta dentro de la experiencia a través de las audio-guías y demás, ya sabéis, la museología típica de los estudios museísticos, en la que hay una pintura holandesa de bodegón del siglo XVI y, junta a ésta, una vitrina con un cántaro. Así que hay este tipo de literalización y banalización del significado al que Ute se refería con exactitud. No hay momentos para un encuentro, si me atrevo a decirlo así, un encuentro auténtico con la obra de arte. Ahora bien, en el Whitney había antes seminarios con los artistas y seminarios para los artistas, con muy buena asistencia, y había una función educativa para la comunidad artística, pero los cancelaron por un tipo de foros de coleccionistas camuflados. Y, de hecho, igual que el Museum of Contemporary Art en Los Angeles, su *project-room* y una de sus series de proyectos se llaman OPV, que significa Oferta Pública de Venta, que es un término que tiene que ver con la idea de comprar acciones de compañías que

acaban de salir a bolsa, y es la misma noción que se debatió hace unos días: la de que todo el mundo, por la compra de acciones y demás, es miembro, y en cierta manera tiene derecho a comprar una pequeña parte del conocimiento dentro del museo. Así que yo te diría que tengas cuidado con lo que deseas respecto a la suave integración del departamento de educación y sus actividades en el flujo de la gran maquinaria de significado que los museos supuestamente son. Hablo realmente en serio aquí, y lo veo desde dentro en estos dos casos. Sin embargo, debo decir que el departamento de educación del Museum of Modern Art parece ser el responsable de la llegada de un gran simposio, para la medida de Nueva York, sobre feminismo, que en el mundo del arte es un tema dejado de lado y que regresa a este espacio gracias al departamento de educación, que está patrocinando un conjunto de mesas de debate reales con artistas e investigadores. Por tanto, el problema con América es por supuesto la filosofía del pragmatismo, que es que todo, en esencia, ha de ser pre-digerido y pre-traducido para que el encuentro con la obra no sea un encuentro que te moleste, ¿sabes? Y yo tuve la misma experiencia que tú, Ute, vengo de una familia que amaba el arte, pero que no tenía ni idea de lo que era el arte. Cuando tenía 14 años fui al MoMA, y estaba completamente anonadada por cosas que nunca antes había visto ni pensado, y también por una película.

Por último, y acabo con esto, en la Bienal del Whitney había un pequeño libro desplegable de colorear para los niños pequeños que quisieran ir a la Bienal. El tema principal de la Bienal era la decadencia, así que colocar sus pequeños dibujos de conejitos y demás era un desafío interesante. Me merece todo el respeto la gente que dirige el departamento de educación allí, pero hay cierta lógica de traducción e integración que es mortificante por completo.

John Beverley Martha Rosler está creando una obra de arte con esos eventos que ella construye, pero a la vez también reflexionando sobre la exposición de arte y la pedagogía artística. Ella misma ha insistido en que esto es una forma de pedagogía. Entonces me interesó esa idea, volviendo a Schérer y a la crítica de la pedagogía... la recuperación de la fuerza poética de la juventud, de la niñez, una pedagogía estética en vez de una pedagogía sobre el arte, porque una pedagogía es en sí misma estética, o una forma estética de hacer las cosas.

Ute Meta Bauer Estoy completamente de acuerdo. Lo que es muy difícil de comunicar es que ves el caparazón, al museo como caparazón, pero no ves qué material contiene, y muy a menudo lo que está en los libros, las películas que han estado allí, las diferentes películas que los muestran a la comunidad, haciéndolos accesibles a la gente, en lugar de esperar que la gente venga a ti... haz también de puente. Creo que este tipo de puente, como dirían los americanos, es bastante crucial, porque ya existe una frontera entre las instituciones que albergan este conocimiento que a veces hace que sea mucho más fácil salir que entrar.

Creo que Francia es un ejemplo muy interesante: hay artistas trabajando dentro de colegios. Ayer hablé con Benjamin Buchloh, y me contó que había un proyecto fabuloso de Michael Asher, un artista americano que trabajó tres años con el departamento de educación del LACMA. Benjamin Buchloh contaba que Michael Asher descubrió que en la comunidad metropolitana de Los Angeles se hablan 98 idiomas, y le preguntó al departamento de educación: *¿cómo os dirigís a esta gente, en qué idioma?* Así que

empezaron a traducir todo a los 98 idiomas. Después, el siguiente paso era Michael Asher con los niños, volviendo a montar la exposición. Y de repente los conservadores se rebelaron, no querían aceptar eso, y después la administración del museo, diciendo que no podían tocar las pinturas y demás. Creo que si nos tomamos la educación en el museo en serio, tenemos que romper algunas barreras que están entre el público y el director del museo y los servicios de educación.

Público No es una pregunta. Es más una respuesta y una aclaración. Yo creo que las críticas que Martha realiza de las prácticas educativas en los museos son correctas, pero el mayor desafío es que no podemos pensar el museo fuera de la educación. Todo lo que Ute ha comentado de la importancia de estar juntos es verdadero, pero por otro lado en estos días hemos escuchado a historiadores, críticos, directores y curadores, pero a ningún educador. Creo que es siempre importante elaborar y plantear la presencia de la educación en los museos, porque allí es donde tiene que estar. No sé cuál va a ser el futuro del arte, pero sí que para los museos no va a haber futuro sin educación.

Juan de Nieves Tienes razón, no hemos tenido un educador de museo en la mesa, pero hemos tenido un relevante filósofo de la pedagogía, que es alguien que ha planteado cuestiones en torno a los límites de la educación, aunque no necesariamente desde la estructura museística. Lo siento, pero por problemas de tiempo tenemos que acabar.

presentación

10.000 francos de recompensa es el título de una entrevista que, en 1974, Marcel Broodthaers concedió a Irmeline Lebeer. En ella, el artista belga criticaba el hecho de que el arte fuese prisionero de sus propios fantasmas, adornara los espacios de las instituciones como signo de poder y deambulara como sombras por los recovecos de la Historia. Claramente, Broodthaers se distanciaba de la posición modernista por la que el museo, como repositorio de las esencias artísticas, tenía que hacer visible de un modo immanente una realidad universal que debía ser capaz de transformar la sociedad. Más de treinta años después, las cuestiones y dudas que respecto al museo moderno proponía Broodthaers no sólo siguen siendo válidas, sino que en la mayoría de los casos siguen sin resolverse.

Para debatir sobre el papel del museo en la sociedad actual y proponer modelos de funcionamiento y organización, la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE, constituida como foro para la reflexión y el debate acerca de la función y tareas de los museos y centros de arte contemporáneo en España, propone la celebración de este encuentro internacional de profesionales y especialistas, con la intención de consolidar una periodicidad bianual del mismo.

En estas jornadas de trabajo, los responsables museísticos españoles debatirán con colegas que despliegan su actividad en otros países, así como con pensadores y artistas, con el objeto de hacer una puesta en común del actual estado de la cuestión.

participantes

Manuel Asensi, Catedrático de Teoría de la Literatura, Universidad de Valencia.

Mieke Bal, Miembro de la Real Academia Holandesa de Artes y Ciencias, Catedrática de Teoría de la Literatura, Universidad de Amsterdam.

John Beverley, Profesor de Literatura y Estudios Culturales, Universidad de Pittsburg.

Manuel J. Borja-Villel, Director del Museu d' Art Contemporani de Barcelona.

Benjamin Buchloh, Andrew W Mellon Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Harvard.

Gustavo Buntinix, Director del Centro Cultural San Marcos, Lima.

Jean-François Chevrier, Profesor de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes, París.

Nuria Enguita Mayo, Directora de proyectos de la Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.

Javier González de Durana, Director de Artium de Álava, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz.

Beatriz Herráez, Historiadora y crítica de arte, Madrid.

Paulo Herkenhoff, Crítico de arte, Rio de Janeiro.

Martin Jay, Profesor de Historia, Universidad de California, Berkeley.

Ana Longoni, Profesora en la Universidad de Buenos Aires e investigadora (CONICET).

Ute Meta Bauer, Profesora asociada y directora del Programa de Artes Visuales del MIT, Cambridge, USA.

Simón Marchán, Catedrático de Estética y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía de la UNED.

Antoni Muntadas, Artista.

Juan de Nieves, Director artístico del Espai d' Art Contemporani, Castelló.

Martha Rosler, Artista.

Suely Rolnik, Coordinadora del Posgrado de Estudios de la Subjetividad Contemporánea, Universidad Católica de Sao Paulo.

Yolanda Romero, Directora del Centro José Guerrero, Granada.

René Schérer, Profesor emérito de Filosofía, Universidad Paris-VIII Saint Denis.

Allan Sekula, Artista.

Teresa Velázquez, Responsable de contenidos del Centro para la Creación Contemporánea Matadero Madrid.

Santos Zunzunegui, Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, Universidad del País Vasco.

programa

Viernes_15 diciembre 2006

17:30 h
Acto de apertura

18:30 h
Presentación del programa: **Manuel J. Borja-Villel** y **Yolanda Romero**

19:00 h
Conferencia de apertura: **Benjamin Buchloh**

Sábado_16 diciembre 2006

10:00 h
EL MUSEO COMO ESPACIO DE REGENERACIÓN
Más allá del choque de las civilizaciones de Huntington, es muy posible que nos encontremos al final de un período y que la solución de éste acabe siendo un conflicto de carácter mundial. Los acontecimientos políticos recientes, los fundamentalismos de todo tipo y esta especie de autoritarismo auto-impuesto hacia el cual parecen degenerar los modelos democráticos occidentales así parecen indicarlo. En este contexto, parecería oportuno pensar que, al igual que en el momento neo-realista europeo, el arte y el museo adquieran un papel capital de regeneración, de refundación de nuevos espacios de sociabilidad. ¿Cómo pensar el museo en el siglo XXI? ¿Cómo pensar nuevas formas de sociabilidad y educación? ¿Cómo repensar el museo como un espacio de regeneración social?

Mesa de interlocución: **Benjamin Buchloh**, **Simón Marchán**, **Santos Zunzunegui**
Moderación: **Manuel J. Borja-Villel**

17:00 h
ENTRE EL HECHO ARTÍSTICO Y EL DOCUMENTO: LA TRADUCCIÓN
La ruptura que supuso el cambio de paradigma artístico a partir de los 60-70 implicó también una reconsideración de los espacios de intermediación. Éstos ya no podían ser pensados en los términos del *white cube* (museo de arte moderno) ni en los de la *black box* (cine). La teatralidad implica una apertura hacia un espacio relacional, un espacio abierto y agónico; implica también un espacio performativo. Del mismo modo que en el teatro el texto es una especie de pre-texto, que sólo tiene sentido cuando la obra es "performada", quizás deberíamos pensar en dispositivos de exposición en los que esta "actualización" de la obra sea posible.

Conferencia: **Martin Jay**
Mesa de interlocución: **Jean-François Chevrier**, **Antoni Muntadas**, **Suely Rolnik**
Moderación: **Nuria Enguita Mayo**

Domingo_17 diciembre 2006

10:00 h
¿QUÉ HISTORIA CONTAMOS? ¿CÓMO SE CONSTRUYEN LAS NARRACIONES?

Está claro que toda obra de arte es compleja y que cualquier práctica expositiva, cualquier exposición, nunca se agota en el propio momento en que aparece. La Historia del Arte clásica, que trataba de situar la obra de arte en su entorno original, no tiene sentido en este contexto. La figura del narrador en el caso de las exposiciones es evidente en su

propia estructura. ¿Cómo narramos? ¿Cómo se construyen las narraciones? ¿Qué papel juega el comisario y su relación con el hecho artístico? Son algunas de las preguntas que debemos de plantearnos.

Conferencia: **Mieke Bal**
Mesa de interlocución: **Beatriz Herráez**, **Allan Sekula**
Moderación: **Javier González de Durana**

17:00 h
LA VOZ SUB-ALTERNA: LATINOAMÉRICA
En un mundo en el que el discurso dominante es el multiculturalismo, y la política cultural la de lo políticamente correcto, nos vemos inclinados a imaginarnos una construcción artística en la que el otro puede hablar con nosotros, cuando en realidad no es así; y, al final, tendemos a anular cualquier tipo de diferencia y antagonismo. La necesidad de entender la sub-alternidad es fundamental si no queremos que la Institución Arte se convierta en una especie de república de las letras y los artistas en nuestros patriarcas nacionales.

Conferencia: **John Beverley**
Mesa de interlocución: **Gustavo Buntinix**, **Paulo Herkenhoff**, **Ana Longoni**
Moderación: **Teresa Velázquez**

Lunes_18 diciembre 2006

10:00 h
HACIA UNA PEDAGOGÍA PERVERTIDA
La pedagogía como auténtico elemento de liberación continúa sin plantearse. La mayoría de los programas pedagógicos siguen hoy en día promoviendo la desigualdad, dificultando un auténtico acceso al conocimiento. No podemos dejar de reconocer las buenas intenciones de la institución museística que emplea considerables esfuerzos y recursos en "acercar" el arte a su público, con el objetivo de difundir los tesoros que acumulan. Estas medidas reformistas no han hecho sino perpetuar algunas de las falacias sobre las que se ha asentado la pedagogía moderna, tales como la transparencia, el progreso, la educación como mera transmisión y acceso. ¿Cómo puede explicar un museo la historia, la(s) memoria(s) de que es depositario? ¿Cómo escribir y explicar, en definitiva, la Historia? Evidentemente, el tema de la educación es inseparable del tema de la narración. No puede desarrollarse una política educativa alternativa sin que la(s) historia(s) que se cuenten sea(n) también alternativa.

Conferencia: **René Schérer**
Mesa de interlocución: **Manuel Asensi**, **Ute Meta Bauer**, **Martha Rosler**
Moderación: **Juan de Nieves**

información

LUGAR
Universidad Internacional de Andalucía
Sede Antonio Machado de Baeza
Palacio de Jabalquinto, Plaza de Santa Cruz s/n, Baeza, Jaén

INSCRIPCIÓN
El encuentro está dirigido a alumnos de doctorado, *curators*, historiadores, críticos de arte y aquellas personas interesadas en las prácticas culturales contemporáneas. La solicitud se realizará, antes de las 14,00 horas del 30 de noviembre de 2006, mediante el envío a la sede del Rectorado de la UNIA de la hoja de inscripción adjunta, fotocopia del DNI, *curriculum vitae* y una breve reflexión sobre la razones por las que desea participar.

ADMISIÓN
La admisión, hasta completar aforo, se comunicará personalmente a los interesados. Las personas seleccionadas deberán abonar los derechos de matrícula, que ascienden a 130 euros, por transferencia bancaria o ingreso en la cuenta de la UNIA nº 2098,0145,58,0102000075 (el Monte Caja de Huelva y Sevilla, oficina Isla de la Cartuja). Los gastos que generen las operaciones bancarias serán por cuenta del seleccionado. Los derechos de matrícula incluyen los gastos de manutención (almuerzos y cenas) durante los días de duración del encuentro.

CERTIFICACIONES Y DIPLOMAS
Las personas seleccionadas que acrediten al menos la asistencia al 80% de las actividades tendrán derecho a la expedición de un diploma de asistencia.

Universidad Internacional de Andalucía
C/ Américo Vespucio, 2, Monasterio Santa María de las Cuevas, Isla de la Cartuja, 41092 Sevilla
T. 34 954 462 299 F. 34 954 462 288
E. UNIA@arteypensamiento@unias.es
W. www.unia.es/arteypensamiento

Boletín de inscripción

10.000 francos de recompensa

(El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)

UNIA, Sede Antonio Machado de Baeza
15_16_17_18 diciembre 06

fig. 48 Programa del encuentro *10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto)* celebrado en la Sede Antonio Machado de Baeza de la Universidad Internacional de Andalucía, del 15 al 18 de diciembre de 2006.

RESEÑAS BIOGRÁFICAS

Manuel Asensi

Catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Valencia y profesor visitante en diferentes universidades de Estados Unidos. Es autor de una extensa obra teórica, donde destacan *Teoría de la lectura: para una crítica paradójica* (1987), la edición de *Teoría literaria y reconstrucción* (1990), *La teoría fragmentaria del círculo de Iena: Friedrich Schlegel* (1991), *Espectropoética: Derrida, lector de Marx* (1994), *Literatura y filosofía* (1995), *La maleta de Cervantes o el olvido del autor* (1996) e *Historia de la teoría de la literatura II: El siglo XX hasta los años setenta* (2003). Ha sido, además, traductor de Paul de Man y Andrezej Warminski.

Mieke Bal

Miembro de la Real Academia Holandesa de Artes y Ciencias. Catedrática de Teoría de la Literatura en la Universidad de Ámsterdam y directora fundacional de la Escuela de Análisis Cultural. Su trabajo en la historia del arte feminista y en los estudios culturales proporciona una sólida alternativa al pensamiento dominante en estos ámbitos. Entre sus obras, destacan *Looking In: The Art of Viewing* (2001), un planteamiento de la teoría de la percepción como un enfrentamiento continuo entre modos culturales que determinan al sujeto visual, y *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis* (1986), donde reflexiona sobre la construcción del discurso museístico como monólogo de la autoridad. Acaba de ser publicada *Mieke Bal Reader* (2006), una antología que recoge sus trabajos más destacados en los estudios literarios, cultura visual y metodología interdisciplinar.

John Beverley

Profesor del Departamento de Literatura Española y Latinoamericana, del Centro de Estudios Latinoamericanos y de los Programas de Estudios Culturales y de Cine de la Universidad de Pittsburgh, en Estados Unidos. Especializado en estudios subalternos y postcoloniales, es autor de destacados artículos y libros en la materia, entre los cuales destacan su *Literature and Politics in the Central American Revolutions* (1990), *Against Literature* (1993), *The Postmodernism Debate in Latin America* (1995), *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (1992), *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory* (1999), *The Impossibility of Politics: Subalternity, Modernity, Hegemony* (2001) y *Testimonio: On the Politics of Truth* (2004).

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Ha sido director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) entre 1998 y 2008 y de la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona entre 1990 y 1998. Desde ambas instituciones ha repensado las estructuras museísticas canónicas y ensayado narraciones antagónicas y transversales a la ortodoxia modernista. Es Doctor en Historia del Arte por la City University de Nueva York y autor de numerosas publicaciones, además de comisario de exposiciones de artistas como James Coleman, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Antoni Tàpies y Hans Haacke, entre otros. Ha desarrollado proyectos como *Los límites del museo* (1995), *La ciutat de la gent* (1996), *Antagonismos* (2001), que proponen una reflexión en torno al espacio negociado de la esfera pública en el museo, lejos de la construcción del público como consumidor. En la actualidad es presidente del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno, vinculado al ICOM) y ha formado parte del Comité Asesor de la Documenta 12 de Kassel. Es miembro de ADACE.

Benjamin H. D. Buchloh

Historiador, editor y crítico de arte, ha desarrollado una actividad prolífica y determinante en diversas áreas y geografías. Co-editor de las revistas *Interfunktionen* en Alemania y *October* en Estados Unidos. Benjamin Buchloh puede considerarse como una de las voces más autorizadas para conocer las relaciones cambiantes entre la vanguardia histórica y las neovanguardias en el contexto europeo y norteamericano tras la II Guerra Mundial. Las posibilidades del arte y la crítica en un contexto social, político y económico alterado tras el trauma histórico han sido objeto de estudio del conjunto de ensayos *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (2003), mientras que la reflexión en torno a categorías historiográficas consideradas opuestas es el eje de *Formalismo e Historicidad: Modelos y Métodos en el Arte del siglo XX* (2004). Actualmente es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Harvard. Tras la reciente publicación en colaboración con Rosalind Krauss, Yve Alain Bois y Hal Foster de *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2005), prepara en la actualidad un estudio monográfico sobre el artista alemán Gerhard Richter.

Gustavo Buntinx

Historiador y crítico de arte. Ha impartido docencia en las universidades de Buenos Aires, México y São Paulo, y dirigido el Museo de Arte Italiano, el Museo de Arte de San Marcos y el Centro Cultural de San Marcos de Lima desde 2001 hasta 2006. Su investigación ha reinterpretado la dialéctica de centro-periferia y los conceptos de otredad y diferencia en el contexto contemporáneo latinoamericano. Ha comisariado, entre otras, las siguientes exposiciones: *Mallki: La exhumación simbólica del arte peruano* (1980-2000); *Carne viva: Partes de guerra* (1980-2003); *País del mañana: Utopía y ruina en la guerra civil peruana* (1980-2000) y *Revelaciones: Poéticas apocalípticas a finales del milenio* (2005). Desde hace dos décadas conduce MICRO-MUSEO, un proyecto museológico alternativo. Es miembro fundador de varias entidades cívicas y académicas, entre ellas el Colectivo Sociedad Civil.

Jean-François Chevrier

Historiador y crítico de arte y comisario de exposiciones. Es profesor en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. A través de diversos ensayos, Chevrier ha examinado el lugar de la fotografía y, por extensión, del arte moderno y contemporáneo en la sociedad actual. Entre las exposiciones y catálogos que ha co-comisariado y co-editado destacan *Matter of Facts* (Nantes, 1988), *Une autre objectivité / Another Objectivity* (Londres, 1988), *Photo Kunst* (Stuttgart, 1989), *Craigie Horsfield* (Londres, 1989), *Lieux communs, figures singulières* (París, 1991), *Walker Evans & Dan Graham* (Rotterdam, 1992), *Documenta X. The Book* (1997) (junto a Catherine David) o *Art i utopia. L'acció restringida* (2005) (junto a Manuel Borja-Villel), donde a partir del título de un ensayo de Mallarmé se reinterpreta el arte del siglo XX, desde el cubismo y las vanguardias históricas hasta finales de los 70, cuestionando la idea misma de modernidad.

Nuria Enguita Mayo

Licenciada en Historia y Teoría del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid. De 1991 a 1998 trabajó en el IVAM como conservadora, y allí comisarió exposiciones dedicadas a Cildo Meireles, José Antonio Orts y Juan Downey, entre otros. Su vinculación con la Fundació Antoni Tàpies

comenzó en 1996 con una colaboración como co-comisaria de la exposición de Lygia Clark. En 1998 realizó una selección de películas y vídeos de los años 60 y 70 para la colección del Museo Serralves. Desde junio de 1998 es Responsable de Proyectos de la Fundació Antoni Tàpies, donde ha organizado exposiciones de Chris Marker, Renée Green, Eulàlia Valldosera, Victor Burgin, Asger Jorn, Jon Mikel Euba y Steve McQueen, entre otros, además de seminarios y ciclos de cine y vídeo. Asimismo, ha trabajado en proyectos como *Culturas de Archivo* (co-dirigido con Jorge Blasco) o *Representaciones árabes contemporáneas* (dirigido por Catherine David). Formó parte del grupo de comisarias que organizó Manifesta 4 (Frankfurt, 2002). Es miembro del equipo de dirección del programa arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía. Es miembro de ADACE.

Javier González de Durana

Director de Tenerife Espacio de las Artes-TEA.

Ha sido director de Artium de Álava. Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz) desde su apertura en 2002 hasta 2008, y previamente de la Sala Rekalde de Bilbao entre 1991 y 2001. Es profesor titular de Historia Contemporánea en la Universidad del País Vasco desde 1986. Ha comisariado, entre otras, las exposiciones *La torre herida por el rayo* (2000), *Gótico, pero exótico* (2002), *Agrupémonos todos* (2003), *Laocoonte devorado. Arte y violencia política* (2004), *Mensajes cruzados* (2005) y *La obra maestra desconocida* (2006). Es secretario de ADACE.

Paulo Herkenhoff

Historiador, crítico de arte y comisario independiente. Ha sido sucesivamente director del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, conservador asociado en el Departamento de Arte Latinoamericano del MoMA de Nueva York y director de la XXIV Bienal de São Paulo (1998), dedicada a la antropofagia como estrategia de apropiación. Es autor de numerosos ensayos, como: *Jose Oiticica Filho* (1993), *The Contemporary Art of Brazil: Theoretical Constructs* (1993), *The Theme of Crisis in Contemporary Latin American Art* (1993), *Cildo Meireles* (2000), *Beatriz Milhazes* (2001) y *Adriana Varejao* (2002). Sus proyectos curatoriales más recientes, caracteriza-

dos tanto por el interés pedagógico como por la revisión histórica, han sido: *The trajectory of light in Brazilian art* (2001), *Lucio Fontana* (2001), *Tempo* (2002), *Guillermo Kuitca* (2003) y *Manoabras Radicais* (2006).

Beatriz Herráez

Historiadora y crítica de arte. Es asesora del departamento de exposiciones y acción cultural del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (Vitoria-Gasteiz), y co-directora de las Jornadas de la Imagen de la Comunidad de Madrid. Asimismo, colabora de forma habitual en distintas publicaciones especializadas como *Exit Express*, *Exit BOOK* (Madrid) o *Mugalari* (País Vasco). Entre sus exposiciones recientes, se encuentran: *Rendez-vous nowhere* (Montehermoso Kulturunea, 2008), *Soy el final de la reproducción* (Castillo/corrales, París, 2007 y Sculpture Center, Nueva York, 2008), *El segundo nombre de las cosas* (MUSAC, León, 2007) y *Tell me the truth* (Sala Rekalde, Bilbao, 2006).

Martin Jay

Crítico cultural y profesor de Historia en la Universidad de California, Berkeley. Ha desarrollado su labor investigadora en torno a tres ejes: la teoría crítica (dentro de la que ha realizado diversas reflexiones en torno a la Escuela de Frankfurt y el postestructuralismo [caso de *Campos de Fuerza*, 2003]), la historia intelectual europea (como demuestran sus estudios sobre el marxismo occidental y la diáspora intelectual alemana a Estados Unidos [véase *La Imaginación dialéctica*, 1988, y *Adorno*, 1988]) y los estudios de cultura visual (entre los que destaca su análisis del predominio de la visualidad en la modernidad y el impulso anti-visual en el pensamiento contemporáneo [*Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, 1994]). Acaba de publicar *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme* (2006), un ensayo sobre las concepciones de la experiencia en diferentes tradiciones filosóficas.

Ana Longoni

Profesora en la Universidad de Buenos Aires, imparte clases de Teoría de los Medios y la Cultura y dirige el grupo de investigación Artes plásticas e izquierdas en la Argentina del siglo XX. Su trabajo representa un esfuerzo por rein-

terpretar la vanguardia artística argentina a través de las políticas de la izquierda revolucionaria. Ha publicado los libros, escritos en colaboración, *De los poetas malditos al video-clip* (1998), *Del Di Tella a Tucumán Arde* (2000), el estudio preliminar al libro de Oscar Masotta *Revolución en el arte* (2004) y uno de los capítulos de la antología editada por I. Katzenstein Listen, *Here, Now! Argentine Art of the sixties: Writings of the Avant-Garde* (2004). Fue parte del núcleo fundador del CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina).

Simón Marchán Fiz

Catedrático de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la UNED. Es autor de algunos de los trabajos más relevantes sobre estética, arte y arquitectura editados en el Estado español. De entre sus publicaciones destacan: *Del arte objetual al arte de concepto* (1972-1974), el compendio *La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo* (1982), *Contaminaciones figurativas: Imágenes de la arquitectura y de la ciudad como figuras de lo moderno* (1987) o el ensayo *La historia del Cubo: Minimal Art y fenomenología* (1994). Ha publicado en colaboración *España: vanguardia artística y realidad social* (1976), *Escritos de arte de vanguardia* (1979) y *El descrédito de las vanguardias artísticas* (1980), entre otras muchas obras.

Ute Meta Bauer

Comisaria independiente, directora del programa de Artes Visuales del Departamento de Arquitectura del MIT, profesora de Teoría del Arte en la Academia de Bellas Artes de Viena y fundadora de la Oficina Noruega para el Arte Contemporáneo. Su práctica curatorial entiende el espacio expositivo como una zona de contacto, un espacio comunicativo e interactivo donde la práctica artística es concebida como una actividad multidisciplinar que integra la reflexión crítica de artistas y medios muy diversos. Entre otros proyectos, ha comisariado *Arquitecturas del Discurso* (Fundació Antoni Tàpies, 2001), *First Story-Women Building/New Narratives for the 21st Century* (Galería Do Palácio, Oporto, 2001) y co-comisariado la Documenta 11 (2002).

Antoni Muntadas

Artista. Su trabajo se caracteriza por someter a examen los procesos de información y comunicación en ámbitos reales, como ya demostrara en Cadaqués Canal Local (1974-1976), primera experiencia de televisión comunitaria en España. Desde entonces, y a caballo entre Europa y Estados Unidos, trabaja en la crítica institucional, explorando las estrategias significantes del poder en el espacio público e institucional y en los medios de masas, con proyectos como *The File Room* (de 1994 en adelante), un archivo sobre la censura internacional, *On Translation* (de 1995 en adelante), proyecto que explora los procesos sociales y políticos de la traducción e interpretación, o *Between The Frames* (1983-1991), análisis contextual de los agentes y mecanismos del campo del arte. Ha expuesto en la Documenta de Kassel, las bienales de Venecia, São Paulo, del Museo Whitney, Lyon y La Habana y en museos como el MoMA, Witte de With, MNCARS o MACBA, entre muchos otros. Actualmente es profesor invitado del Programa de Artes Visuales de la Escuela de Arquitectura del MIT, en Cambridge, Massachusetts.

Juan de Nieves

Licenciado en Historia del Arte Moderno y Contemporáneo por la Universidad de Santiago de Compostela en 1987. Conservador del Centro Galego de Arte Contemporánea entre 1994 y 1998. Técnico de exposiciones en el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana entre 1998 y 1999. Jefe de exposiciones del Espai d'art contemporani de Castelló entre 1999 y 2004, y director artístico de dicha institución entre 2004 y 2008. Ha sido comisario de diferentes exposiciones, entre las que destacan *Daniel Buren. Les Cabanyes de cerámica i espill* (2006), *Contemporane@ 05. Interferencias en la ciudad y sus paisajes asociados* (2005), *Laughing Allowed* (2004), *Contemporane@ 02. Plataforma de proyectos* (2002), *Isaac Pérez Vicente: la luz en la sombra* (1996), *Incidentes* (1995), *Sida. Pronunciamento y acción* (1994) u *O proceso abstracto. Artistas galegos, 1950-1979* (1993). Es miembro de ADACE.

Suely Rolnik

Psicoanalista, ensayista y docente de Psicología Clínica en la Universidad Católica de San Pablo, donde es coordinadora del Posgrado de Estudios de la Subjetividad Con-

temporánea. Ha traducido al portugués parte de la obra de Gilles Deleuze y publicado, junto a Félix Guattari, *Micro-política. Cartografías do desejo* (1986). Es especialista en la artista Lygia Clark, cuya última obra, *Estructuración del Self*, fue el tema de su tesis y del proyecto de investigación *Nós somos o molde. A vocês cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento*, objeto de una exposición que comisarió en Francia (2005). Ha intervenido como conferenciante en destacadas muestras: Documenta X, InSite de San Diego, Bienal de São Paulo, en museos como el MACBA o el MOCA y en universidades como las de Yale, Columbia o Lovaina. Colabora regularmente con las revistas *Multitudes*, *Traffic*, *Chimères*, *Parkett* y *Trópico*.

Yolanda Romero Gómez

Directora del Centro José Guerrero de Granada, desde el año 2000. Ha dirigido las salas de exposiciones del Palacio de Condes de Gabia de la Diputación de Granada entre 1989 y 1999, así como la Colección de Arte Contemporáneo de dicha institución. Ha comisariado numerosas exposiciones sobre diversos autores, como Richard Avedon, Francesc Torres, Judith Barry, Pablo Palazuelo, Antoni Muntadas, Helen Lewitt, Soledad Sevilla, José Guerrero, Narelle Jubelin o Richard Misrach, entre otros. Es miembro del equipo de contenidos del proyecto arteypensamiento de la Universidad Internacional de Andalucía. Es presidenta de ADACE.

Martha Rosler

Artista y ensayista. En ambas facetas ha investigado en torno a dos ejes: de un lado, la cotidianidad y la geopolítica del espacio público, analizando la experiencia en los (no)lugares del urbanismo moderno (caso de sus obras *The Bowery in two inadequate descriptive systems* 1974-1975 o *In the Place of the Public: Airport Series*, 1997), y de otro lado, la representación performativa de la identidad femenina (como en *Semiotics of the Kitchen*, 1974-1975 y en *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*, 1966-1972). Sus ensayos, publicados en *Artforum*, *October*, *Grey Room* o *Quaderns*, han sido recogidos en *Decoys and Disruptions: Selected Essays 1975-2001* (MIT Press, 2004). Ha expuesto recientemente en el New Museum of Contemporary Art, el Internacional Center of Photography, la Dia Art Foundation, el Sprengel Art Museum y el MACBA. Es profesora en la Rutgers University.

René Schérer

Profesor emérito de Filosofía de la Universidad París-VIII Saint Denis. Miembro de una generación de pensadores como Jean-François Lyotard, Jacques Derrida o Michel Foucault. Schérer ha destacado por sus estudios de pedagogía radical, en los que analiza ciertos tabúes de nuestra sociedad, como la relación represiva profesor-alumno. Entre sus publicaciones destacan *Zeus hospitalier: éloge de l'hospitalité: essai philosophique* (1993), *Regards sur Deleuze* (1998), *Enfantines* (2002) o *Emile perversi: Ou des rapports entre l'éducation et la sexualité* (2006). Se encuentran traducidas al español *La pedagogía perversa* (1987) y *El alma atómica* (1987).

Allan Sekula

Artista y ensayista. Como artista, destaca su examen de la capacidad crítica y narrativa del documental fotográfico, al que trata con el distanciamiento y la intertextualidad propias del arte conceptual. Explora en diferentes series los lugares de tensión y conflicto del capitalismo inmaterial, como en *Fish Story* (1989-1995), genealogía de la representación de la economía del mar, *Waiting for the Tear Gas* (1999), serie sobre las manifestaciones antiglobalización, y la más reciente: *Black tide* [Marea Negra], sobre la catástrofe ecológica producida por el hundimiento del petrolero Prestige en las costas gallegas. Como ensayista, destaca su propuesta de estudio de las cualidades archivísticas de lo fotográfico en *The traffic in photographs* (1981), *On the invention of photographic meaning* (1984), *El cuerpo y el archivo* (1989) y *Entre el Mar y el Diablo Azul: Consideraciones del Tráfico en la Fotografía* (2001).

Teresa Velázquez

Jefa de Exposiciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Directora de contenidos del Centro Matadero de Madrid entre los años 2006 y 2008, dirigió previamente el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid entre 2004 y 2006. Asimismo ha sido asesora de las artes del Ayuntamiento de Madrid. Ha coordinado la Red de Centros de Cooperación Cultural de España en el exterior y dirigido el Centro Cultural de España en Lima desde 1997 hasta 2002. Anteriormente trabajó como directora de proyectos de Ingenia S.A. Producciones Culturales, y como coordinadora del Programa Arte en los Espacios Públicos en la Expo'92 de Sevilla. Es miembro de ADACE.

Santos Zunzunegui

Catedrático de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco. Es autor de estudios sobre temas y metodologías muy diversas. Dentro de la historia del cine destacan sus obras *El cine en el País Vasco* (1984), *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002) o *Los felices sesenta: aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)* (2005). En el ámbito de la sociología y la semiótica de la imagen ha publicado *La mirada cercana: microanálisis fílmico* (1994), *Mirar la imagen* (1985), *Pensar la imagen* (1989) y *Paisajes de la forma* (1994). Y por lo que se refiere a la producción de sentido en el espacio museístico merece destacarse *Metamorfosis de la mirada: Museos y semiótica* (1990).

10.000 francos de recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto) es la publicación de las conferencias e intervenciones del Encuentro del mismo nombre, dirigido por la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España-ADACE y organizado por el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior-SEACEX y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento.

Editores

Manuel Borja-Villel
y Yolanda Romero
con la colaboración
de Francisco Baena
y Chema González

Coordinación editorial

BNV Producciones

Traducciones

Antonio León Correa
Damian Kraus
Cymbeline Núñez Sheriff
Marta Pino
José María Ruiz Vaca

Correcciones

Milhojas servicios editoriales

Diseño

Giulia Biscottini Actar pro

Producción

Actar pro

Impresión

Ingoprint

Distribución

Actar D

Roca i Batlle 2
E-08023 Barcelona
Tel. +34 93 4174 993
Fax. +34 93 4186 707
office@actar-d.com
www.actar-d.com

Actar D USA

158 Lafayette Street,
5th floor
New York, NY 10013
Tel. +1 212 966 2207
Fax. +1 212 966 2214
officeusa@actar-d.com



César Antonio Molina
Ministro de Cultura

María Dolores Carrión Martín
Subsecretaria de Cultura

José Jiménez
Director General de Bellas Artes
y Bienes Culturales



Presidenta
Charo Otegui Pascual

Directora General
M^a Isabel Serrano Sánchez

Proyectos
Pilar Gómez Gutiérrez

Gerente
Pilar González Sarabia

**Comunicación
y Relaciones Institucionales**
Alicia Piquer Sancho

Exposiciones
Belén Bartolomé Francia

Arte Contemporáneo
Marta Rincón Areitio

Económico-Financiero
Julio Andrés Gonzalo

Jurídico
Adriana Moscoso
del Prado Hernández



Rector
Juan Manuel Suárez Japón

**Vicerrectora de Extensión
Universitaria y Participación**
M^a del Rosario García-
Doncel Hernández

**Director del Secretariado
de Extensión Universitaria
y Participación**
Manuel Abad Gómez

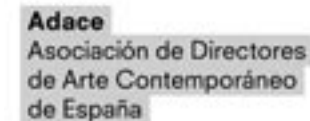
**Coordinadora del Área
de Acción Cultural
y Participación Social**
Isabel Ojeda Cruz

**Encargado del equipo
de producción cultural**
Antonio Flores Fernández

**Equipo de dirección
y contenidos
de UNIA arteypensamiento**
Nuria Enguita Mayo
Santiago Eraso
Pedro G. Romero
Yolanda Romero
Mar Villaespesa

**Equipo de gestión,
producción y coordinación
de UNIA arteypensamiento**
BNV Producciones

**Edición y gestión de la web
de UNIA arteypensamiento**
Alejandro del Pino Velasco



Presidenta
Yolanda Romero

Secretario
Javier González de Durana

Tesorero
Ferran Barenblit

Vocales
José Guirao
José Lebrero

Socios
Xavier Arakistain
Manuel Borja-Villel
Daniel Castillejo
Rafael Doctor
Antonio Franco
Marta Gili
Fernando Gómez Aguilera
Teresa Luesma
Bartomeu Marí
Iñaki Martínez Antelo
Pilar Mur
Gloria Picazo
Elena Ruiz Sastre
Ana Salaverria

Socios Honorarios
Carlota Álvarez-Basso
Alicia Chillida
Nuria Enguita Mayo
Miguel Fernández Cid
Juan de Nieves
José María Parreño
Teresa Velázquez

