DIDDCC Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo

DIDDCC Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad

Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/publicamadrid

Contenidos

1. CONTEMPORÁNEO

1.1. Coleccionar, exponer, almacenar. La colección del Centro de Arte Dos de Mayo en salas y almacenes. Cristina de la Casa y Anita Orzes 10

1.2. Meet Now. Una entrevista a Andrés Jaque y un juego de imágenes. Paula García-Masedo y Havi Navarro. 2

1.3.- Entrevista con Yaiza Hernández. Alejandro Castañeda. 3

2. COLECCIÓN

2.1. Las colecciones del CA2M a través del diagrama de James Clifford en Dilemas de la cultura (1988). Alejandro Castañeda, Paula García-Masedo, Carles Àngel Saurí, Jean Paul Tremont y Emma Trinidad. 4

2.2. Entrevista con Juan Luis Moraza. Carles Àngel Saurí y Álvaro Giménez Ibáñez. 5

2.3. Catálogo. 6

2.3.1. Jacobo Castellano, Casa, 2004-2005. Juguete / Cine / Casa de los abuelos. Paula García-Masedo, Álvaro Giménez y Anita Orzes. 7

2.3.2. Elmgreen & Dragset, Marrige, 2004. 8

2.3.2.1. Introducción. Marta Van Twartijk. 9

2.3.2.2. Apuntes para una cronología y una bibliografía que ayude a contextualizar la obra de Elmgreen & Dragset, Marriage, 2004. Emma Trinidad y Marta Van Twartijk 10

2.3.3.- Roberto Montenegro, ilustraciones para Vaslav Nijinsky: An Interpretation of His Work in Black, White and Gold, 1913. 11

2.3.3.1. Dandismo para la disidencia: Roberto Montenegro y los contemporáneos. Marta Sesé. 12

2.3.3.2. Nijinsky. Sobre la belleza masculina en la danza. Miriam Adrián Vega. 13

2.3.3.3. Los hombres hacían bailar a las piedras y las piedras hacían bailar a los hombres. Vicente Escudero y Antonio El Bailarín en la danza masculina de posguerra. Ana Folguera. 14

2.3.4.4. Entrevista con El Palomar. Marta Sesé y Gerard Voltà. 15

2.3.4. Danh Võ, We the People (Detail), 2011-2014. 16

2.3.4.1. ¿Por qué llora la estatua de la Libertad? Marina Avia Estrada. 17

2.3.4.2. On Liberty: Ingeniería civil colonial y monumentos despedazados. Cristina Nualart. 18

2.3.4.3. Primero, una piedra. ¿En memoria de? Marga Fernández Ramos. 19

3. EXPOSICIÓN

3.1. Entre la desaparición y la (re)afirmación del marco. Anita Orzes 20

3.2. Vitrinas. 21

3.2.1. Sobre vitrinas, colecciones y mercadillos. Carles Àngel Saurí. 22

3.2.2. Notas a partir de la pregunta de Oriol Vilanova acerca de si se pueden encontrar vitrinas diseñadas por algún arquitecto reconocido. Paula García-Masedo. 23

3.3. Historia de los montajes. Miriam Adrián, Cristina de la Casa, María Menchaca Paz, Paula Noya de Blas y Emma Trinidad. 24

BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA. 25

CRÉDITOS. 26

DIDDCC

Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad

El Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento, y Causalidad (D.I.D.D.C.C.) se ha creado como un espacio, efímero e intermitente, para el estudio de las colecciones que guarda el Centro de Arte Dos de Mayo: la propia, que pertenece a la Comunidad de Madrid, y la de la Fundación ARCO, que está depositada. Toma su nombre de la tarjeta de visita que Seth Siegelaub, uno de los referentes fundamentales si se quisiera trazar una historia del comisariado de exposiciones, utilizaba para presentarse y en la que resumía cuáles eran las actividades a las que se dedicaba como director de su fundación, la Stichting Egress Foundation, especializada en arte contemporáneo y en la historia de los textiles, de los que poseía un importante fondo.

El D.I.D.D.C.C. se ha constituido durante seis meses como un taller en el que, a través de la presentación de casos de estudio, lecturas comunes, encuentros con artistas e investigadores y la intervención en la exposición *Colección XIV: Pública*, se ha reflexionado también sobre lo que supone ser un museo de arte contemporáneo y cómo se traduce esto a través de sus colecciones, las lógicas de sus clasificaciones a la hora de conservarlas y enseñarlas, y los modos en los que se han mostrado. Esta publicación intenta recoger todo el proceso y los resultados de las distintas investigaciones que se llevaron a cabo, entendiendo que el museo es un lugar desde el que puede generar un conocimiento compartido.

Una de las primeras preguntas que surgió fue: ¿qué se quiere decir cuando se habla de arte contemporáneo unido a la palabra museo?, y más aún, ¿cuando se refiere al CA2M y su colección? Una pregunta que se ha empezado a contestar sólo en parte analizando cuáles han sido las obras de sus fondos que se han expuesto en el centro en un mayor número de ocasiones, aquellos trabajos que sí parecen entrar en el marco «arte contemporáneo» según lo ha considerado el CA2M desde su fundación en 2008. También se han rescatado aquellas que desaparecieron del catálogo impreso que recogía o aparentaba recoger todas las obras de la colección del CA2M publicado en 2015. Un museo es lo que muestra pero también lo que esconde, igual que en una colección son importantes los aciertos pero también lo que se piensa erróneo. Se trata de datos que explican también la forma en el que la propia colección del CA2M se ha ido construyendo desde que se iniciara en los años setenta y de cómo ha ido cambiando y reconfigurándose.

A esta investigación se añade el encuentro con Andrés Jaque, director de la Office for Political Innovation que se ha encargado de la renovación arquitectónica del CA2M, que se centró no sólo en la idea de contemporaneidad como algo que sólo habla del presente, sino también como algo que se puede referir al pasado, a la memoria del lugar y el saber acumulado, y adelanta el futuro, incluso un futuro no inmediato, y cómo esto se ha aplicado al propio edificio que acoge el

centro y su reforma. Pasado, presente y futuro fueron los tiempos en los que también se movió Yaiza Hernández, directora del Máster en Exhibition Studies de Central Saint Martins. Ella presentó esa nueva disciplina que va más allá de construir un relato histórico de las exposiciones -sobre cuyo canon habría que volver porque ya se hace necesario subvertirlo- para preguntarse sobre el propio hecho expositivo y lo que supone. Lanzó además nuevas cuestiones, y recuperó otras, sobre el papel que debe jugar un museo y su capacidad de exclusión e inclusión.

Cómo se puede romper el canon, evitar narrativas excluyentes en la presentación de los fondos de los museos, o al menos evidenciar que lo son, y establecer otros modos de enfrentarse a las colecciones, ha sido otra de las preocupaciones del D.I.D.D.C.C. Este fue uno de los motivos por los que se invitó a El Palomar para que presentaran el trabajo que habían realizado sobre Ismael Smith dentro del Museu d'Art de Catalunya de Barcelona y debatir sobre la posible *queerificación* del museo. A este debate, sobre lo que esconden y evitan los relatos tradicionales de los museos, también contribuyó la presentación de cuatro casos de estudio de exposiciones de colecciones comisariadas por artistas (*Raid the Icebox*, de Andy Warhol, en el Rhode Island Design Museum en 1969; *The Play of the Unmentionable*, de Joseph Kosuth, en el Brooklyn Museum en 1990; *Mining the Museum*, de Fred Wilson, en la Maryland Historical Society en 1992, y *Rebus*, de Vik Muniz, en el MoMA en 2008) por parte de Olga Fernández López, profesora en la Universidad Autónoma de Madrid. Sobre el artista como comisario y su posible capacidad disruptiva en la reescritura del relato que ordena los fondos de los museos, el valor como «tesoro público» que tienen las colecciones y las diferencias que existen entre museo, archivo y biblioteca se trató en el encuentro que se tuvo con el artista Juan Luis Moraza, que ha comisariado las colecciones del Museo Reina Sofía de Madrid y Artium de Vitoria.

El trabajo que se ha hecho con algunas obras de la colección parte de la idea de constelación, como se mostró en el montaje de *Colección XIV: Pública* en la que intervino el D.I.D.D.C.C., que quiebra el relato lineal y positivista que se establece en torno a las obras de arte, amplía sus límites proponiendo relaciones, ecos y resonancias y altera las jerarquías atendiendo a lo que se ha calificado como subsidiario. Se ha tratado de generar un contexto otro a las obras de la colección que se decidieron estudiar, tal y como se intenta mostrar en la parte central de esta publicación y que pretende huir de lo que se ha considerado una ficha catalográfica al uso, dando pistas, provocando interrogantes, sugiriendo otras búsquedas y abriendo posibilidades, más que cerrándolas.

Por último, se han estudiado los montajes y algunos de los elementos que se utilizan en ellos, fundamentalmente marcos y vitrinas, que, a pesar de su aparente neutralidad o de su invisibilidad, añaden capas de significado y traducen qué se considera arte, condicionando la mirada y alterando la percepción. Aquí fueron fundamentales las visitas de Isabel Tejeda, profesora en la Universidad de Murcia, con la que se recorrieron diferentes cámaras, gabinetes, galerías y museos desde el siglo XVII hasta la actualidad para reflexionar sobre sus lógicas de montaje; Rocío Robles, profesora en la Universidad Complutense de Madrid, que reconstruyó los viajes de El Guernica de Picasso y cómo se mostró en las distintas instituciones que lo acogieron, y el artista Oriol Vilanova, que presentó su proyecto para *Colección XV*.

Las investigaciones desarrolladas por el D.I.D.D.C.C., sin embargo, no acaban aquí, sino que éste seguirá trabajando en la revisión del relato de la construcción de las colecciones que guarda el CA2M y en la construcción de un contexto otro para las obras que las forman.

Sergio Rubira

1. Contemporáneo

1.1. Coleccionar, exponer, almacenar. La colección del Centro de Arte Dos de Mayo en salas y almacenes

Anita Orzes

En el Decreto 38/2008[1] con el cual se crea el Museo Centro de Arte Dos de Mayo, se puede leer lo siguiente:

«1. El Centro de Arte Dos de Mayo es un museo de arte contemporáneo;

2. Su misión es la exhibición permanente, documentación, conservación e incremento de la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid, así como la realización de exposiciones temporales, de producción propia o por otras instituciones, y el fomento de la creación artística más actual;

3. La colección del Museo-Centro de Arte Dos de Mayo estará formada por obras y manifestaciones artísticas y creativas contemporáneas y actuales, realizadas sobre cualquier soporte y utilizando cualquier técnica. Los fondos iniciales son los que integran la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid. La colección se incrementará mediante la adquisición de obras, depósitos de instituciones o particulares y donaciones.»

Se trae a colación el decreto porque en éste se encuentran tres elementos claves para el estudio del carácter híbrido[2] del CA2M (centro-museo de

1 Decreto 38/2008, de 17 de abril, del Consejo de Gobierno, por el que se crea el Museo Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid (BOCM, 23 de abril de 2008).

2 En cuanto al contenedor, hemos sido testigos del crecimiento de centros de arte contemporáneo, que suelen contraponerse al concepto decrépitamente valorado de museo, en tanto que no muestran una colección permanente, sino que varían con frecuencia las creaciones que se disponen ante el público. Además, se han contemplado como perfecto amparo de nuevas formas de arte que no tenían cabida en los museos. No obstante, el CA2M, como ya hemos visto, se señala a sí mismo como museo en su definición.

arte contemporáneo): el origen de su colección y la exhibición de sus fondos a través, en este caso concreto, de exposiciones temporales. Desde el Departamento de Investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Casualidad (DIDDCC) se ha llevado a cabo una investigación tanto de sus fondos como de las exposiciones hechas con fondos del CA2M y de la Fundación ARCO. El propósito es analizar cómo el CA2M lidia con el concepto de contemporaneidad y qué imagen quiere dar de sí mismo a través de sus catálogos –físicos y en línea– y sus exposiciones temporales.

Para entender la complejidad del presente trabajo es necesario conocer cómo se ha creado su colección. No hay que olvidar que el CA2M se inauguró en 2008, es decir, hace hoy nueve años, pero su colección tiene veinte años más de historia, pues se constituye a comienzos de los años ochenta. El punto de partida son unos fondos heredados de la Delegación Provincial de Cultura de Madrid: unas acuarelas que tratan el paisaje de género madrileño, procedentes, en su mayoría, del Certamen Nacional de Arte Juvenil de 1970 y veinte obras gráficas de la Vanguardia española[3]. En los años ochenta, con la creación de las autonomías y de su Consejería de Cultura, se definieron las dos principales colecciones de arte de la Comunidad de Madrid: una, gestionada por la Dirección General de Patrimonio Histórico, apostaba por artistas de trayectoria reciente pero plenamente integrados en el panorama cultural del momento; otra, destinada a la Consejería de Presidencia, con carácter más representativo, continuaba reuniendo obras de artistas consagrados de la vanguardia española[4]. Es en estos años cuando la nueva figuración heredera del lenguaje publicitario (Juan Ugalde, Dis Berlin o Guillermo Nadal) y la nueva abstracción (Jordi Teixidor o Santiago Serrano) entran a formar parte de la colección.

A partir de 1999, la Colección de Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura pasó a ser gestionada por la Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas[5]. Con ella cambia el criterio de adquisición y se empieza a apostar por las formas más actuales de expresión artística. Aquí se encuentra el origen de la colección de fotografía, que cuenta con Cristina García Rodero, Alberto García Alix, Ramón Masats, Pilar Albarracín o Juan Castro Prieto. A día de hoy, es la Comisión Asesora para la Adquisición de obras quien toma decisiones en torno al crecimiento y desarrollo de la colección, que se incrementa gracias también al Premio Estampa, MADRIDFOTO o Premio Cultura Comunidad de Madrid. En los últimos años, los trabajos de Ouka Leele, José Manuel Ballester, Daniel Canogar, Jacobo Castellano o Alexander Apóstol han incrementado sus fondos. Cabe destacar también que, desde 2013, se cuenta con el depósito de la Colección de la Fundación ARCO. El Centro, en continuo crecimiento, cuenta a día de hoy con unas dos mil obras aproximadamente: 1.700 piezas del

3 Eduardo Chillida, José Hernández, Lucio Muñoz, Antonio Saura o Antoni Tápies.

4 A. Lizarazu de Mesa, "Colección Arte Contemporáneo de la Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid. Historia de una Colección", *Amigos de los Museos*, 23, agosto 2006, pp. 21-23.

5 Fue también la primera vez que se dotó de una partida presupuestaria para la compra de obras de arte.

CA2M y 311 de ARCO.

Todo este bagaje histórico explica tanto la heterogeneidad de las colecciones del Centro como la convivencia de prácticas artísticas contemporáneas con expresiones artísticas modernas, por ejemplo, las acuarelas del Certamen de Arte Juvenil de 1970. En primer lugar, como consideración genérica, es necesario subrayar que la convivencia de obras pertenecientes a épocas distintas en un museo –por ejemplo, obras de finales del siglo XIX, o principio del XX, con otras del siglo XXI– no tiene que sorprendernos demasiado si consideramos que una colección permanente crece en el tiempo y que su transcurso determina qué piezas consideradas contemporáneas en el momento de su adquisición, a día de hoy, ya no lo son. No es inusual estudiar las colecciones de los museos y tener que enfrentarse con esta convivencia/contradicción y ver cómo estas piezas, que ya no suscitan interés alguno, están almacenadas de forma permanente. Sin embargo, en el caso del CA2M, las citadas acuarelas provienen del Certamen de Arte Juvenil de 1970 y pasaron a formar parte de la colección del Centro en un momento en el cual el concepto de arte contemporáneo tenía que ser claro y conocido.

Con el objetivo de invitar el lector a reflexionar acerca de lo que ve en las colecciones de otros museos y centros de arte contemporáneo o en galerías, ferias y bienales, se quiere aprovechar la ocasión brindada por las acuarelas y definir qué es el arte contemporáneo.

Es frecuente designar "arte contemporáneo" a todo aquel hecho a partir de las primeras décadas del siglo XX, dentro de las vanguardias históricas, y que se ha desarrollado a través de diferentes movimientos artísticos hasta hoy. No obstante, y tal y como se ha ido reflexionando en las diferentes sesiones del DIDDCC, no es correcto utilizar la denominación «contemporáneo» de manera genérica e indiscriminada para toda manifestación artística creada en el siglo XX, tras la ruptura de la modernidad, o, siquiera, en la actualidad. La contemporaneidad cronológica no garantiza una práctica artística contemporánea, tan solo el hecho de que estamos frente a una pieza realizada «hoy en día». De hecho, deben cumplirse tres premisas básicas a la hora de hablar de arte contemporáneo: lenguaje, identidad y objeto de referencia deben ser contemporáneos. En primer lugar, el lenguaje debe incorporar una cierta novedad, o al menos poder inscribirse entre los movimientos que consideramos actuales. Además, este lenguaje debe apelar a una identidad del sujeto también propia del mundo contemporáneo, y referirse a una realidad tal y como la vemos configurada hoy. Esto implica que un retablo con lenguaje barroco confeccionado en 2017 no puede considerarse arte contemporáneo, como tampoco lo es un bodegón. Por esto, las acuarelas del Certamen de Arte Joven de 1970, en el mismo momento en el cual se adquirieron eran contemporáneas cronológicamente pero no artísticamente.

Una vez aclarado este punto, que lleva implícita la pregunta: «¿qué es para el CA2M el arte contemporáneo?», se quiere hacer hincapié en las dos líneas de investigación cuyo objetivo es analizar qué expone y qué invisibiliza el CA2M.

La primera de las investigaciones es el estudio de las exposiciones organizadas a partir de la colección del CA2M y de la Fundación ARCO. De 2008 a 2017 se cuentan catorce (de *Colección I* a *Colección XIV: Pública*) más una (*Levantamiento*), es decir, quince en total. Las exposiciones con las cuales se quiere promover la colección del Centro, y enseñar las nuevas adquisiciones, se suelen identificar con el título *Colección*[6] seguido del número de la misma Por este simple principio se suele excluir *Levantamiento* e identificarla como la exposición inaugural del CA2M. En este caso se ha considerado imprescindible incluirla en el grupo de estudio, no solamente por el lógico motivo de que las obras aquí expuestas pertenecen a la colección de la Comunidad de Madrid, sino por su gran valor simbólico e ideológico. Respecto al trabajo de reconstrucción-análisis del historial de exposiciones, se quiere destacar que hay «obras estrella» que tienen mucha más visibilidad que otras.

La segunda parte se relaciona con el estudio del catálogo de la colección publicado en 2010. Aunque en principio recoge la totalidad de la Colección[7] a excepción de la obra gráfica, el volcado en la web del centro de la propia base de datos de uso interno DOMUS ha demostrado que hay piezas que en su día no se publicaron. La investigación pretende sacar a la luz algunas de ellas, que servirán para poner sobre la mesa nuevas preguntas sobre la colección del CA2M, y que nos ayudarán a responder al menos cuáles no están consideradas contemporáneas, o qué tipo de piezas son más problemáticas para el centro. Primero se exponen los listados de piezas que no aparecen en el catálogo hasta 2010; después, las piezas que no aparecen ni en el catálogo físico ni en la web (cuyos datos han sido extraídos directamente de DOMUS y también reflejan sus vacíos de documentación). Por último, se adjuntan una serie de gráficos que reflejan la totalidad de estas obras invisibilizadas y su relación con el momento en que fueron adquiridos.

6 Con respecto al criterio de identificación, hay dos exposiciones que no lo respetan: *Selección Colección Fundación ARCO* (febrero-marzo 2015), que corresponde a la décima, y *Esto –no- ha sido. Técnicas de la visualidad* (junio-septiembre 2015), que corresponde a la undécima.

7 F. Barenblit, "Coleccionar. Coleccionando. Coleccionado", *Colección CA2M,* Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, 2010, p. 11.

1.2. Meet now. Una entrevista a Andrés Jaque y un juego de imágenes.

Havi Navarro y Paula García–Masedo

Recibimos un mail con un enlace. Entramos a una reunión en línea. En la pantalla, Roberto González y Andrés Jaque, en ventanas separadas, hablan entre ellos. En una habitación virtual, por unos instantes, todos continuamos nuestras tareas desde nuestras distintas ubicaciones geográficas.
En Móstoles, las banderolas del Centro de Arte Dos de Mayo anuncian *Acupuntura. La arquitectura del CA2M en transición*, el proyecto de adaptación arquitectónica del museo que ha sido diseñado por la Oficina de Innovación Política que dirige Andrés Jaque. Iniciamos una conversación en la que visitamos con él la constelación de discursos, instituciones, arquitecturas, prácticas artísticas, activismos y sensibilidades que sus proyectos ponen en marcha.

Havi Navarro: Presentas *Acupuntura* desde una lectura de la tradición arquitectónica, a través del trabajo de Peter Eisenman, Aldo Rossi o Juan Navarro Baldeweg. ¿Esta forma de introducir el proyecto lo posiciona como una contestación a su arquitectura?

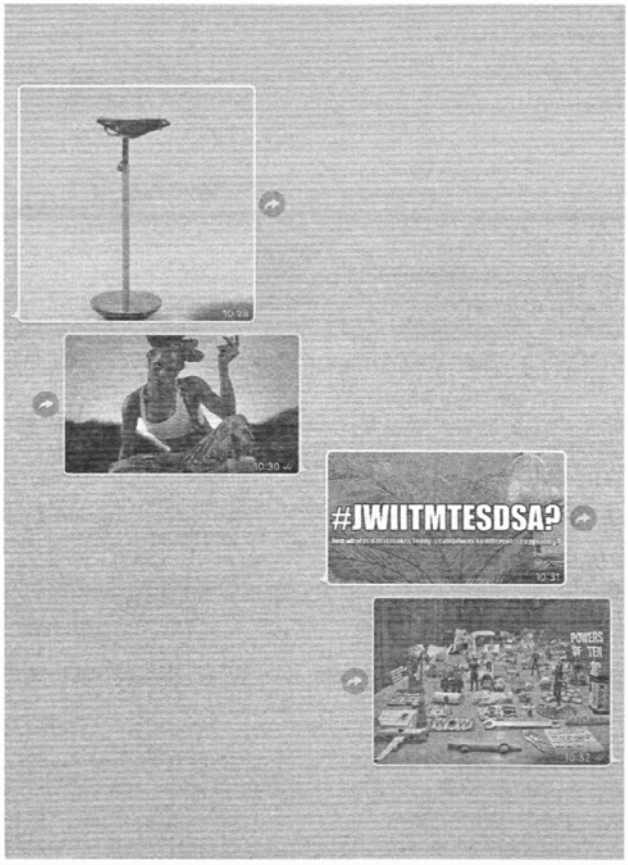
Andrés Jaque: Las operaciones formales en el contexto de la arquitectura deconstructivista se entendían como una movilización del proceso –el proceso de ideación–, pero el interés por la trayectoria se congelaba en el momento en que el edificio empezaba a construirse. Con el desarrollo de los estudios de Ciencia, Tecnología y Sociedad, se ha generado un interés en procesos más largos que involucran a muchos otros actores. Buena parte del arte está dedicado a observar y reflexionar sobre aquello que trasciende, que supera y que rebasa su propia objetualidad. O, dicho de otra manera, cómo la objetualidad de la obra de arte sirve para activar y modificar, para criticar y para subvertir todo aquello que extiende la obra y la conecta con un contexto. El paso del objeto de gabinete al objeto social es una de las aportaciones que queremos hacer en el contexto de la arquitectura. Nuestra intervención en el Pabellón de Barcelona reinvindicaba el edificio, no tanto como un objeto sublime cerrado en sí mismo, sino como la construcción de todo un contexto social que lo hacía posible cada día y que evolucionaba con él. Este mismo es el punto de partida del proyecto *Acupuntura*: nuestro interés está no solamente en lo que ocurrió en el gabinete del arquitecto autor del proyecto original, sino en toda la historia alrededor del edificio y en cómo esa historia posibilita la evolución futura del propio museo.

Paula García-Masedo: ¿Qué tipo de conexiones hay entre proyectos como *Acupuntura* o la feria ARCO; y proyectos que equipan espacios expositivos como pueden ser *Cosmo* o *Escarabox*; o proyectos cuyo tema es en sí una crítica o análisis del espacio Museo, como puede ser *Phantom* o *12 Actions to Make Peter Eisenman Transparent*? ¿Son distintas las oportunidades que cada uno de ellos da para posicionarse críticamente como arquitecto?

AJ: Entiendo la arquitectura como una práctica crítica. En ese sentido, siempre hay un equilibrio entre lo que se experimenta y la producción colectiva de conocimiento. En todos nuestros trabajos existe este equilibrio. Tanto *Intimate Strangers*, *Pornified Homes* o *Sales Oddity*, como la casa en *Never Never Land*, en un extremo aparentemente opuesto, ponen en contacto informaciones y agentes que previamente estaban separados. Esto implica la creación de un público que produce conocimiento. *12 Actions to Make Peter Eisenman Transparent* ponía en juego un display en el que el conocimiento se «enactaba» como un hecho social. La arquitectura para mí no es un espacio que acoja lo humano, como se ha entendido tantas veces; para mí, es la composición de lo diferente; el proceso a través del cual se construyen los vínculos y las distancias, las disputas, las alianzas entre actores bien diferentes con tiempos bien diferentes, como los tiempos geológicos de

los sustratos minerales, los tiempos rápidos de los cuerpos, los tiempos intermedios de los edificios, pero también las naturalezas, los sistemas de evolución y de relación con el medio. Todas estas vinculaciones son las que intervienen en la disciplina, informadas por el intercambio de saberes y por la creación de lenguajes compartidos. Desde esta visión de la arquitectura como un ensamblaje de lo social, la distinción entre una instalación artística, un edificio o un traje no es tan clara. Todos ellos suelen operar contribuyendo a «enactar» campos de relaciones. Incluso, en términos prácticos, nuestra oficina no cambia en absoluto las estructuras y sus dinámicas cuando estamos haciendo una investigación orientada a generar una instalación, como *Intimate Strangers*, o cuando estamos diseñando edificios. En ambos, la detección de qué actores son los relevantes, la construcción de unos campos en los que sus intereses y sus conflictos pueden ponerse en relación, el desarrollo de dispositivos que median entre ellos, son muy parecidos. Si yo tuviese que definir cuál es el campo de especialización de la arquitectura, sería la generación y la gestión de las relaciones entre actores diferentes.

PGM: Cuando explicas la feria ARCO – con unas necesidades funcionales muy exigentes que tienen que ver con las personas que forman parte de la feria–, parece que el *white cube* puede funcionar como un mecanismo de marketing, un lugar en el que la desaparición de cualquier tipo de distracción te lleva a concentrarte en la venta. ¿Es así?



Screenshot 1: Achille Castiglioni, *Taburete Sella*, 1957; Juliana Huxtable, *Untitled (Destroying Flesh)* de la serie "Universal Crop Tops for All the Self Canonized Saints of Becoming", 2015. SS 2: Cristina Garrido, fotograma de *#JWIITMTESDSA?*, 2015; Andrés Jaque / Office for Political Innovation, *Superpowers of Ten*, 2013, fotografía de Jorge López Conde.

AJ: ARCO, en realidad, es la construcción de un urbanismo muy rápido y muy participado. La dificultad de la feria es que convoca, simultáneamente y por un periodo muy corto de tiempo, a públicos muy diferentes. Es una ciudad que articula poblaciones que, sin la mediación de una arquitectura específicamente diseñada para ellos, serían incompatibles. El reto en ARCO es identificar cuáles son estos públicos, cuáles son sus ecologías y cómo pueden, por medio de la arquitectura, compartir durante unos días un espacio muy comprimido. Los coleccionistas, que pertenecen a determinadas redes transnacionales, tienen que superponerse a los visitantes, que simplemente dan una vuelta, reflexionan con sus amigos sobre lo que están viendo, fotografían, suben a redes sociales, se llevan a casa recuerdos y los utilizan dándoles continuidad en sus conversaciones y en su vida cotidiana. Estos públicos son muy diferentes a los de las instituciones, que tiene como misión el empoderamiento de los tejidos de creación de pensamiento; y son muy diferentes al de las empresas que, a través de la feria, quieren definir su imagen. La primera vez que diseñamos ARCO, en 2014, transformamos completamente las reglas de juego. Entendíamos que el verdadero objetivo del diseño era articular cierta reducción del riesgo y cierta maximización de la capacidad de colaboración entre públicos que, de otra manera, hubieran estado completamente excluidos unos de otros. Lo que más me interesa de ARCO es que permite, en muy pocos días, hacer grandes experimentos tecnosociales. Cualquier pequeña variación se discute durante meses: esas discusiones, esa hipersensibilidad a cualquier pequeño cambio, visibiliza las peculiaridades de cada capa de los tejidos sociales que moviliza.

PGM: Nos viene a la mente la imagen de un white cube que se desdobla en un urbanismo, con una materialidad que da lugar a esa forma de encontrarse.

AJ: El *white cube* de ahora no es el *white cube* de los ochenta. En nuestras investigaciones hemos descubierto que mucho del porno contemporáneo más innovador se da hoy en *white cubes*; este espacio se ha convertido en uno genérico que tiene un significado muy diferente del que tenía en sus orígenes. El *white cube* nunca opera en soledad; opera en combinación con muchos otros dispositivos, algo que la crítica no observaba en su momento. En los últimos años nos hemos dado cuenta de que los dispositivos no pueden entenderse por sí mismos, sino sólo dentro de «performatividades» más amplias. Es decir, cuando sales del *white cube*, te vas a tomar un café, te vas a casa de unos amigos... te llevas contigo contenidos expositivos y los pones en relación con muchos otros contextos de interacción, otros contextos estéticos. Esto es importante porque muchas de las críticas al *white cube* que pretendían ser las más subversivas, en realidad, eran muy conservadoras en la descripción que movilizaban de lo que era un dispositivo arquitectónico. No prestaban

atención a la pluralidad que podían contener incluso las estructuras que se criticaban como excluyentes. El momento actual, en el que la noción de arquitectura se ha desplazado, requiere también que las críticas que se hicieron desde esas antiguas visiones de la disciplina sean actualizadas. Lo vimos en el proyecto del CA2M, donde, por ejemplo, el vestíbulo mostraba un encuentro de lenguajes que eran, digamos, inclusivos. Sin embargo, al ampliar el punto de mira, observamos que no era una verdadera inclusividad; que el hecho de que hubiese unos falsos arcos –imitando lo que se pensó que podía ser arquitectura tradicional de Móstoles– no aportaba, ni siquiera, una representación de esa inclusividad.

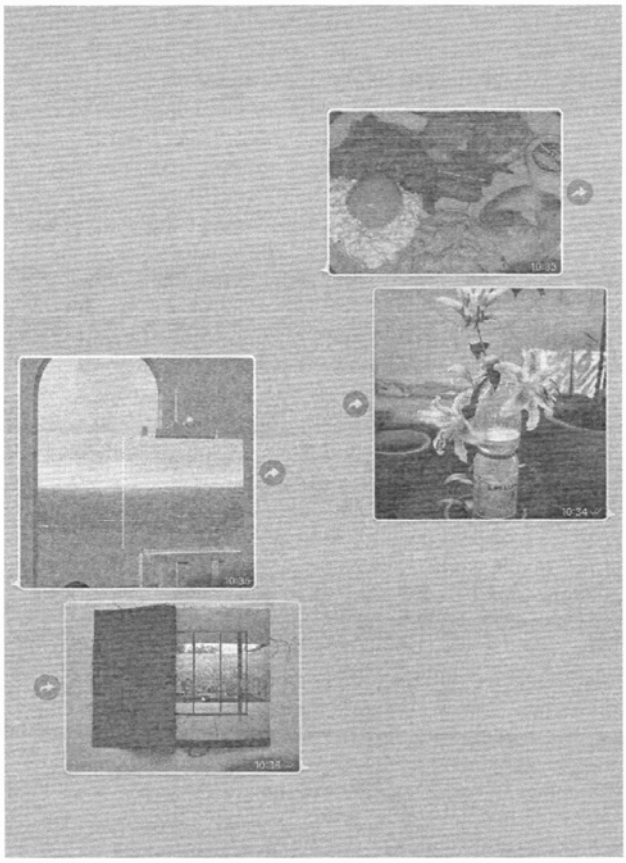
HN: En *Nunca Fuimos Modernos*, Bruno Latour comienza el ensayo enumerando los actores que participan en un artículo sobre el crecimiento del agujero de la capa de ozono. Hace lo mismo con otras historias del periódico. Recuerdo que en tus clases de proyectos invitabas a los alumnos a rastrear artículos de periódicos para redibujar espacios arquitectónicos. ¿Cuándo se han convertido el periódico y las revistas políticas en herramientas para la arquitectura?

AJ: En realidad, yo lo pondría al revés: el nacimiento de los periódicos es un invento arquitectónico. El espacio mediático es resultado de la evolución de la arquitectura. Todo el experimento de Paxton, de la Lily House, comenzó con la construcción de un escenario para que su hija Anne pudiese ser retratada encima de una hoja de la Victoria Amazónica, cuyo fin era extender el proyecto comunicativo de la especie a todo el Imperio Británico a través de *The Illustrated London News*. La Lily House y su sistema de calefacción del agua trabajaron en colaboración con el periódico para hacer posible una reubicación y una resocialización de la Victoria Amazónica que pudiera expandirse a todos los rincones. *The Illustrated London News* tenía una tirada muy pequeña. Con la utilización que hizo Paxton del periódico para difundir la Victoria Amazónica y, posteriormente, el Crystal Palace y sus jardines de nenúfares, éste multiplicó por cien su tirada en unos meses. La habilitación de toda una sociedad mediática es algo que nunca habría ocurrido sin la participación de la arquitectura; la sociedad mediática es una invención arquitectónica. De la misma manera, los *locative media* son inventos arquitectónicos –no únicamente arquitectónicos, pero participados en buena medida por extensiones de lo arquitectónico. *Grindr* es el resultado de la aplicación de los contactos gays de Nueva York y de Los Ángeles en un sistema tecnológico de navegación. Fue desarrollado por Joel Simkhai a partir de su experiencia en Israel visitando a su abuela, donde usaba un sistema de navegación llamado *Waze*. La invención de *Grindr* es la invención de un urbanismo que reutiliza sistemas de navegación desarrollados de manera pseudoindependiente para adaptarse al catastrófico sistema de carreteras de Israel. La imposibilidad de superar los atascos de tráfico generó mecanismos colectivos de orientación online. Algo parecido hizo Joel Simkhai con la población gay distribuida en la distancia en

Estados Unidos, y posteriormente en el mundo. Los arquitectos muchas veces somos los menos atentos a ver cómo el espacio arquitectónico se produce con nuevas tecnologías y nuevas herramientas. Pero estas tecnologías y estas herramientas están haciendo más relevante que nunca nuestra disciplina. Nosotros estamos decididos a trabajar en estas nociones contemporáneas de lo arquitectónico, porque, al mismo tiempo que vemos la actualidad de estas nuevas vigencias de la arquitectura, detectamos el empobrecimiento y la pérdida de importancia de otras formas de practica arquitectónica. Por eso mismo, casi por una especie de huida de la necrofilia, nosotros animamos al mundo a avanzar hacia la parte más vivaz de la arquitectura.

HN: ¿Te parece pertinente hablar de un urbanismo de lo virtual?

AJ: La división de nuestro día a día en una especie de dominio de lo real, y otro dominio de lo virtual, que se popularizó mucho en los 90, en mi opinión ha quedado obsoleta. Los límites entre lo *on* y lo *offline* están completamente debilitados. Una gran parte de las utilizaciones *offline* solamente son posibles con una coordinación de interacciones *online*. Por otro lado, el espacio *online* no es un espacio que viva en el mundo de lo inmaterial, es un espacio que está ubicado en servidores, que requiere estudios de grabación, que se alimenta con las lecturas de sensores que están ubicados



SS 3: Martin Parr, *Las Vegas Breakfast*, 1998; Wolfgang Tillmans, *Podium*, 1999.
SS 4: René Magritte, *La condition humaine*, 1935; Ivan Blasi (ed.) Andrés Jaque: *PHANTOM. Mies as Rendered Society*. Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion, Fundació Mies van der Rohe, Barcelona, 2013.

en el teléfono móvil, que intensifican la experiencia de puntos muy concretos del territorio, que tienen una incidencia directa en nuestros cuerpos. Es decir, la ilusión de un espacio virtual se ha desvanecido. Los espacios online son espacios tan materiales, tan presentes, tan escrutados, tan legislados y normativizados –y también tan activos en lo subversivo y en lo alternativo– como cualquier otro tipo de espacio de interacción social. No se pueden considerar como ajenos a lo material, a lo localizado, a lo real; son reales, son materiales, están localizados. Estamos en un momento en el que nuestra existencia ocurre en estratos tecnológicos diferentes que quedan articulados en el día a día. Sólo desde esta perspectiva podemos entender el día a día las prácticas artísticas, arquitectónicas... Fijaros en cómo estamos aquí nosotros... Yo estoy viendo una pantalla que pone «meet now», y tengo una mesa que puedo tocar pero que es el resultado de una interacción por catálogo, ¿entendéis? Es una distinción que hemos heredado del pasado pero que para nosotros no existe.

PGM: Queríamos preguntarte acerca de lo inútil, lo intuitivo, lo emocional. Otras prácticas inciden más en estas formas irracionales de estar en el mundo. Nos interesa saber qué piensas, y cómo se inscribe en las formas de explicar tu trabajo.

AJ: Hemos heredado una sobrevaloración de lo racional, y en realidad es un aspecto muy pequeño de las cualidades del día a día. Para mí lo interesante es cómo está imbricado en muchas otras construcciones. Estamos investigando la conexión entre las mediaciones tecnológicas de lo sexual, los sistemas de impuestos en Estados Unidos y el auge del mercado inmobiliario en la evolución de ciudades como Nueva York. La atracción sexual no es espontánea, es construida, está mediada por tecnologías muy específicas, por encuentros de tecnologías muy diferentes, y además está diseñada para cumplir objetivos muy concretos. Aún así, la atracción sexual sigue siendo percibida como un proceso prioritariamente emocional. Esto me hace pensar que la reflexión sobre la crisis de la hegemonía del pensamiento racional también conlleva una relectura de cuáles son las narrativas que históricamente se han opuesto a lo racional. De la misma manera que entendemos que lo racional es dependiente de muchas formas de pensamiento no racionales, también podemos entender que lo emocional está imbricado en formas de pensamiento que están muy construidas y que no tienen que ver con esta supuesta «locura» o *untrackability* que se supone que tiene lo emocional, desde una perspectiva romántica. Cuando tomamos un fragmento de realidad, éste está informado no por un único sistema de pensamiento, sino por el encuentro y la disputa de muchas formas diferentes de pensamiento y de acción. Esto ha sido fundamental para poder aproximarnos a trabajos como *Sex and the City*, que estamos haciendo para presentar en septiembre en Storefront y en la bienal de São Paulo. La serie de televisión *Sex and the*

***City* ha sido analizada como una narrativa un poco tontorrona, conservadora, machista desde muchos puntos de vista, consumista. Yo estoy de acuerdo, pero lo interesante es dar un paso atrás, y ver que esa especie de sentimentalismo es reflejo de un programa de acción más amplio, una enorme transformación de la estructura social y material de Nueva York y de toda la costa este, que incluye una redistribución de la población, de las formas de uso de la energía, del espacio de la interacción de las grandes instituciones heredadas del siglo XIX, de los apartamentos, de los restaurantes, de la vestimenta. Todas estas transformaciones han sido operadas desde este lenguaje sentimental. Regulaciones, programas de análisis económico, de cálculo de riesgo, están embebidos en esta textura de sentimentalismo. Una de las razones de la puesta en crisis del racionalismo, fue la identificación de otros sistemas de pensamiento. Pero yo creo que tenemos que entender que el sentimentalismo, el racionalismo o cualquier contexto de pensamiento colabora con muchos otros. No es tan fácil encontrarles su autonomía. Por tanto intervenirlos, supone el desarrollo de estrategias de articulación o de rearticulación más que de confrontación directa. Esto está en la línea de nociones contemporáneas de lo político que intentan huir de la confrontación directa para entender fórmulas postestructuralistas de recomposición de lo social.**

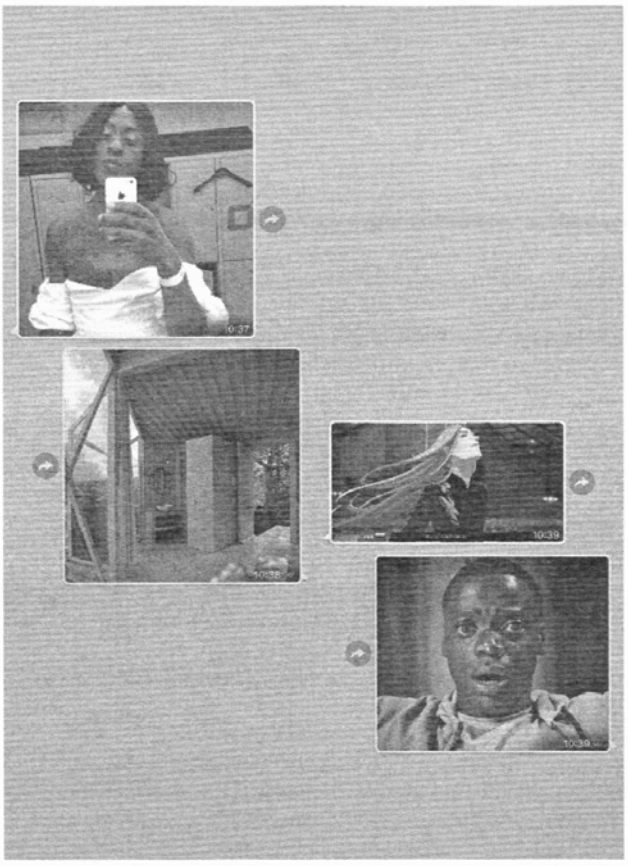
HN: ¿Nos podrías explicar cuál es el papel de la oralidad en tu trabajo? ¿Tiene algo que ver con la historia de Brownie Wise?

AJ: Lo que es muy interesante de Brownie Wise es la construcción de un contexto. ¿Por qué los Tupperwares, siendo un producto muy ventajoso desde determinadas perspectivas, no tenían éxito comercial, cuando en realidad su competencia eran productos que no permitían el apilamiento, que transmitían olores, que no eran herméticos, que no se podían llevar de un lado a otro, que eran frágiles? Lo que ocurría era que la sociedad que utilizaba los charraros de cerámica y de vidrio no analizaba el funcionamiento de estos desde una perspectiva en la que valores como el hermetismo, por ejemplo, tuviesen importancia. El trabajo de Brownie Wise es un poco como el de Pasteur, tal y como lo analiza Bruno Latour: es la transformación de toda una sociedad para que Tupperware pueda estar en ella. No es que se detecte un problema al que se responde con un producto, sino que, en realidad, no había ningún problema. Lo que Tupperware hizo fue inventarse nuevos escenarios sociales en los que tuviera un papel imprescindible, como irse de picnic y llevar líquidos... Brownie Wise desarrolló una serie de arquitecturas temporales que estaban basadas casi cien por cien en el enrolamiento, en la asociación, en la capacidad de llevar una serie de productos, de cosas, de personas, de situaciones, a un punto geográfico, que tuvieron como resultado una recomposición de lo social. Desde ese punto de vista para mí es un ejemplo muy bueno de lo que hace

la arquitectura, que para mí no es tanto resolver ningún problema, sino reconfigurar lo social por medio de su «enactación». Es decir, hace sociedad, y por tanto, transforma lo social. Esta radicalidad con la que se presenta el proyecto de Brownie Wise (con el lema «Parties are the answer»), me parece que hace patente que la arquitectura es más la construcción de la fiesta que la generación de un habitáculo. Lo de menos es la habitación, lo importante es la composición social que conseguía.

PGM: Podríamos hablar de cómo nombras los proyectos…
HN: Sí, proyectos como *Rolling House for a Rolling Society*, *Phantom. Mies as a Rendered Society*…
PGM: O del uso de términos como ensamblaje social, que podrían tener que ver con tu propia arquitectura como ensamblaje de dispositivos, o con los vídeos, como collage de imágenes de archivo.

AJ: Creo que la labor de Mies van der Rohe fue tomar una tradición que se había basado en la eliminación de lo narrativo; producir la narrativa, pero hacerla invisible. En los años en que Lilly Reich estaba en la Werkbund, la discusión sobre el diseño de *displays* estaba muy encendida. Los primeros escaparates que hizo tenían narrativa, estaban diseñados para activar una oralidad. Por ejemplo, en uno de los escaparates de la Elefanten-Apotheke, junto a una pastilla, se ponían todos los instrumentos que habían sido necesarios para fabricar esa pastilla. Pero, tras una enorme crítica a la inclusión de narrativa en



SS 5: Mykki Blanco, selfie desde su cuenta de Twitter @MykkiBlanco, 2017; Andrés Jaque / Office for Political Innovation, *Casa en Never Never Land*, 2009, fotografía de Miguel de Guzmán.
SS 6: fotograma del anime *Yuri!!! on Ice*, 2016; fotograma de la película *Get Out*, 2017.

displays comerciales, los arquitectos de la Werkbund llegaron a la conclusión de que había que eliminarla completamente. Lo interesante de Mies van der Rohe, y de su colaboración con Lilly Reich en el Pabellón de Barcelona, es que el Pabellón tiene una narrativa imponente. Su propia estructura es lineal: entras por unas escaleras, ves de frente el lago grande con el muro de travertino al fondo, entras a la sala de la bandera, y al fondo tienes la escultura de Kolbe y el patio verde, y entonces te das la vuelta y descubres la caja luz, y sales otra vez, y das otro paseo, y das una vuelta, y te vas. Es decir, aunque tenga este mito de la planta libre, tanto en el 29 como ahora, hay unos recorridos prioritarios que están vinculados al desplazamiento de una serie de materiales y de acontecimientos arquitectónicos. Sin embargo, se percibía como si no los tuviera, siguiendo la estrategia de MacLuhan: «la publicidad sólo es eficaz si no te das cuenta de que estás metido en una narrativa»; lo que MacLuhan llamaba *environmentalized*, es decir, medioambientalizada. Esta necesidad de hacer invisible la narrativa, en el fondo, es una forma de escapar del componente crítico de la arquitectura. Para mí lo interesante es lo contrario, abrir las cajas negras, desvelar estas construcciones tecnosociales y convertirlas en material de disputa. Por ejemplo, *12 Actions* tenía esta intención. Peter Eisenman ha sido el gran defensor de la desvinculación de la arquitectura de lo social y de su «cajanegrización». Nosotros lo que intentamos fue abrir la caja negra y permitir que la población de Santiago discutiese este proyecto hermético de Eisenman. En *Cosmo*, en el PS1, propusimos visibilizar las formas de tratamiento de agua de Nueva York, y por medio de un dispositivo arquitectónico convertirlas en algo experimentable. Todo nuestro interés por la narrativa tiene que ver con esta discusión sobre la capacidad de la arquitectura de aportar criticidad y abrir las historias.

PGM: Para terminar, queremos proponerte un juego. Hemos elegido cinco imágenes y nos gustaría mandártelas para que nos devolvieras otras cinco. Casi como si te las mandáramos por *WhatsApp* y nos respondieras algo.

1.3. Entrevista con Yaiza Hernández.

Alejandro Castañeda

Yaiza Hernández es profesora e investigadora en Central Saint Martins School of Art de Londres, donde es coordinadora académica del Máster de Investigación Artística en Estudios Expositivos y miembro de Afterall Research Centre. Además, ha sido Responsable de Programas Públicos en el MACBA, directora del CENDEAC y conservadora en el CAAM. Fue una de las invitadas externas a participar en las sesiones de trabajo del DIDDCC en el CA2M, donde se abordaron cuestiones como la crisis de la configuración de los modelos institucionales y expositivos dominantes así como la dimensión filosófica o política implícita en su reconfiguración. Como conclusión, nos dejó una pregunta abierta que ahora le devolvemos...

¿El museo incluye o excluye?

Esta pregunta no era mía, tendríamos que retrotraernos a las jornadas «Horizontes en el arte español»[1] sobre el valor social del arte, que tuvieron lugar en el Museo Reina Sofía en el año 2013 y a las que fui invitada. Entonces, mi participación partía de cómo el gobierno de David Cameron en Gran Bretaña estaba utilizando el concepto de valor social para desmantelar los servicios públicos. Por ejemplo, a través de las métricas, las instituciones indicaban el alto número de voluntarios trabajando gratis para ellas, alcanzando altos índices de valor social y contabilizando este a la hora de conseguir subvenciones públicas. Esto es una pequeñísima parte de eso que se llama valor social, un concepto que suena muy bonito, como el de «ciudad creativa» y tantos otros apropiados de cierta retórica hasta el punto de parecernos cercanos, pero convertidos en todo lo contrario. Entonces yo advertí, desde una lectura muy crítica, sobre el uso del término «valor social» sin tener muy claro qué se estaba diciendo. La reacción de muchos colegas fue negativa, lo cual me pareció hasta cierto punto divertido. Allí estaba casi todo el plantel profesional español de comisarios, directores de museos, etc. Les dije que aquello del «valor social» no era lo que parecía, pues nos conducía a una búsqueda del museo elitista. Esto me lleva a pensar que, salvando algunas instituciones como el CA2M que pueden estar más alerta de esto, después de haber pasado años en España en los que se ignoró por completo la vertiente social de los museos, ha habido un giro poscrisis en el que los museos pasan a darse cuenta de que tienen una responsabilidad social. Antes, incluso en los museos de nueva institucionalidad como el MACBA, el público era un estorbo. Si observáramos la cantidad de personas que pasan diariamente por él, nunca hubo un esfuerzo por acercarse a la comunidad que les quedaba más cerca. El *appeal* se hacía siempre entre el museo y determinados grupos sociales o colectivos muy concretos, siguiendo esta idea de las minorías múltiples que manejaba Manuel Borja Villel. En el resto de los museos no había ni eso. Si pensamos en el TEA de Tenerife, es un museo que en ningún otro sitio del planeta podría existir, donde hay una puerta fuerte; nadie jamás entra y lo único que funciona es la biblioteca y el restaurante. En todo caso, en respuesta a la pregunta de si incluyen o excluyen los museos, no encontraríamos una respuesta genérica.

¿Dónde situaríamos el comienzo del interés por la inclusión en los museos?

En la museología europea más amplia, el cambio hacia lo social sucedió a principios de los noventa, con el giro desde los objetos a los visitantes. Este giro fue un reclamo de la nueva museología y no necesariamente de las prácticas artísticas socialmente implicadas. Parece que fue siempre la crítica institucional o los curadores que seguían el modelo de la nueva institucionalidad los que inventaron esto, pero en realidad, el reclamo vino desde la museología de corte marxista y muchas

1 http://www.museoreinasofia.es/actividades/horizontes-arte-contemporaneo-espana

veces desde museologías que no venían de occidente. Como la museología latinoamericana, que estaba lidiando con el hecho de inventarse museos donde no tenían objetos, donde no había capacidad económica de coleccionar, inventándose museos colectivos. Esto al mundo del arte no le interesó, hasta aproximadamente los años noventa, coincidiendo con la aparición de las prácticas relacionales o sociales. Es algo que explico, y que estará reflejado en mi próximo libro, remontándome al momento de Tony Blair, en el que las políticas culturales entienden que el museo tiene que poner a los visitantes en el centro, en vez de a los objetos. Tenían que ser plataformas democráticas, llevando a cabo una política de financiación orientada a esto. Esto se da uniendo dos reclamos que parecían el mismo pero venían de diferentes direcciones. Por un lado la museología de corte marxista, que en Gran Bretaña estuvo orientada en la escuela de museología de Leicester; y por otro lado, las demandas de gentrificación, procedentes de la consultoría Comedia, dirigida por Charles Landry, que trabajaba para el gobierno de Blair. Ellos son los ideólogos de la «ciudad creativa», que lo que hace es reconvertir lo que era una demanda social por parte de los museólogos de no utilizar los museos como aparatos de exclusión.

Pero mucho antes, Bourdieu ya había demostrado la naturaleza excluyente del museo, ¿cuál es la propuesta que se hace desde la escuela de Leicester en respuesta a esto?

El colectivo de Leicester emplea la metodología empírica de averiguar quiénes son los visitantes de los museos. Hay que tener en cuenta que Bourdieu se traduce tarde en Gran Bretaña, a finales de los 80. En esa época, llegan a la conclusión de que los museos son totalmente excluyentes; ir al museo sigue siendo un hobby de la clase alta. Y además, dentro de esto, los museos de arte son los más excluyentes. Los museos de ciencias o de historia natural o social, son sitios donde una investigación avanzada, que se desarrolla en otro lugar como el laboratorio o la academia, se refleja de manera pedagógica. Pero en un museo de arte contemporáneo se presentaría la versión más avanzada del arte. La explicación que ellos dan es la siguiente: los museos tienen un problema en general, y los de arte en particular; porque este tipo de arte tan avanzado, que nadie entiende y se presenta sin ningún tipo de énfasis pedagógico, es presentado tal cual es concebido. A partir de ahí empieza un proceso de propuesta de soluciones a esta situación. Una de las soluciones que se da, desde una perspectiva marxista ligada a los estudios culturales y a una desjerarquización de la alta y baja cultura, es la integración en el mercado del ocio, siguiendo la propuesta de la museógrafa marxista Eilean Hooper-Greenhill[2]; posibilidad que en aquella época parecía remota. Planteaban que si un parque de atracciones podía

2 «Museums and galleries can be reviewed in relation to the world of education and scolarship, but can equally be placed in the world of leisure and tourism. (...) The links to the leisure industry are very strong, although museums and galleries are more than leisure institutions. In fact, it is their educational potential, their vital base in scolarship, that makes up part of their leisure attraction». E. Hooper-Greenhill, *Museums ad their Visitors*, Routledge, Londres, 1994, p. 30.

conseguir que la gente, independientemente de su clase social y su estrato racial o étnico, lo visitara, ¿por qué no podía suceder lo mismo con un museo? Se preguntaban qué tipo de barreras al acceso o signos de distinción exigía un museo para que su público fuera tan pequeño, y tomaban como referencia modelos privados como ejemplos de museos que consiguen llegar a más gente. Lo que ocurre con el gobierno de Blair es que esta escuela museográfica, que buscaba un museo más inclusivo a la vez que un intento de gentrificación de grandes áreas urbanas, en base a la retórica de la «ciudad creativa», se une a la administración. De hecho en el año 97 surgen libros básicos para la museología, como *The Museum Time Machine*[3], promovidos por la consultoría Capita. También hay informes solicitados por el gobierno de Blair y confeccionados por museólogos de corte marxista pero patrocinados por Capita, en una alianza extraña. Esto sería historiográficamente lo que sucedió con la reconversión de la llamada a la inclusión, que acaba centrándose exclusivamente en aquello que incluso los museólogos decían que podía funcionar: la ruta comercial. Hay una completa reconversión del usuario en cliente.

Los procesos excluyentes evidencian un fallo estructural a nivel social que llevan al museo a ser un territorio más o extensión participante en el déficit cultural y social, ¿cómo se actúa desde la administración para atender esta disposición?

3 R. Lumley, The Museum Time Machine, Routledge, Londres, 1988.

En el año 98, sucede un giro más perverso aún. Se genera en el gobierno británico un departamento gubernamental, la «Unidad de Exclusión Social», cuyo objetivo era paliar la existencia de altos índices de exclusión social. Hasta entonces, los medidores británicos no hablaban de «exclusión social» sino de pobreza. La exclusión social es un término que se había introducido en Francia a finales de los 80, pero que no había entrado en política, en el sentido de ordenamiento, hasta ese momento en Gran Bretaña. Coincide además con el impulso de ciudades periféricas y la instalación de infraestructuras culturales en edificios de pasado industrial. Otra de las políticas es el inicio de la Lotería Nacional, cuyos fundings se derivaban a Capita Investments, que invertía en la construcción de los edificios pero no en sus contenidos. Son ciudades que habían entrado en un declive anterior, con el desmantelamiento de la industria, y donde surge una retórica por la que se defiende que podrían ser regeneradas a través de la cultura, de la «ciudad creativa» tercializada. Retomando el planteamiento de si excluyen o incluyen los museos, esta era una cuestión lanzada por Richard Sandell en el artículo *Museums as Agents of Social Inclusion*[4]. El término «pobreza» no era capaz de decirlo todo, entonces se crea el de «exclusión social», donde entran en consideración más factores; no sería lo mismo ser pobre y tener muchos amigos, que ser pobre y no conocer a nadie, o ser pobre y tener muchos estudios, que no tenerlos. En principio la «exclusión social», que ahora

4 R. Sandell, «Museums as Agents of Social Inclusion», *Museum Management and Curatorship*, vol. 17, no. 4, 1998, pp. 401-418.

se trabajaría desde la interseccionalidad, parecía una buena idea. Lo que ocurre es que Sandell hace una trampa en el cuestionamiento. Plantea que los museos son indiscutiblemente una máquina de exclusión, siguiendo a Bourdieu en *El amor al arte*[5], además de las encuestas realizadas hasta entonces en Gran Bretaña. Pero dado que son una máquina de exclusión, podrían ser también una máquina de inclusión, lo que lleva a establecer un juego retórico muy interesante. El museo te excluye en base a una serie de procesos excluidores que ya posees, no los da el museo, que simplemente los refuerza. Pero la idea de que el museo podría incluir se empieza a movilizar para plantear que lo hace dentro un proyecto de vida emancipador. Pero esto no se pudo llegar a implementar completamente al encontrar una oposición muy fuerte. Sin embargo, y en respuesta, se implementó parcialmente un modelo de métrica promovido por otro de los miembros de Capita, François Matarasso, en el libro *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*[6], a partir de entrevistas a multitud de participantes en proyectos de arte comunitarios. Si nos retrotraemos, en aquella época *la socially engaged practice* no era tomada serio, con una baja relevancia para la práctica artística avanzada y una historia poco examinada. Tras las entrevistas se datan cincuenta indicadores (fig. 1) según los cuales, los participantes, según su propia validación, se pueden beneficiar de su participación en el arte, observándose una

5 P. Bourdieu y A. Darbel, *El amor al arte*, Paidós, Barcelona, 2003.

6 F. Matarasso, *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*, Comedia, Stroud, 1997.

	THE STUDY SHOWS THAT PARTICIPATION IN THE ARTS CAN
1	Increase people's confidence and sense of self-worth
2	Extend involvement in social activity
3	Give people influence over how they are seen by others
4	Stimulate interest and confidence in the arts
5	Provide a forum to explore personal rights and responsibilities
6	Contribute to the educational development of children
7	Encourage adults to take up education and training opportunities
8	Help build new skills and work experience
9	Contribute to people's employability
10	Help people take up or develop careers in the arts
11	Reduce isolation by helping people to make friends
12	Develop community networks and sociability
13	Promote tolerance and contribute to conflict resolution
14	Provide a forum for intercultural understanding and friendship
15	Help validate the contribution of a whole community
16	Promote intercultural contact and co-operation
17	Develop contact between the generations
18	Help offenders and victims address issues of crime
19	Provide a route to rehabilitation and integration for offenders
20	Build community organisational capacity
21	Encourage local self-reliance and project management
22	Help people extend control over their own lives
23	Be a means of gaining insight into political and social ideas
24	Facilitate effective public consultation and participation
25	Help involve local people in the regeneration process
26	Facilitate the development of partnership
27	Build support for community projects
28	Strengthen community co-operation and networking
29	Develop pride in local traditions and cultures
30	Help people feel a sense of belonging and involvement
31	Create community traditions in new towns or neighbourhoods
32	Involve residents in environmental improvements
33	Provide reasons for people to develop community activities
34	Improve perceptions of marginalised groups
35	Help transform the image of public bodies
36	Make people feel better about where they live
37	Help people develop their creativity
38	Erode the distinction between consumer and creator
39	Allow people to explore their values, meanings and dreams
40	Enrich the practice of professionals in the public and voluntary sectors
41	Transform the responsiveness of public service organisations
42	Encourage people to accept risk positively
43	Help community groups raise their vision beyond the immediate
44	Challenge conventional service delivery
45	Raise expectations about what is possible and desirable
46	Have a positive impact on how people feel
47	Be an effective means of health education
48	Contribute to a more relaxed atmosphere in health centres
49	Help improve the quality of life of people with poor health
50	Provide a unique and deep source of enjoyment

Fig. 1. Indicadores incluidos por Matarasso.

mejora en la capacidad de representación propia. Por lo tanto, la idea que se empieza a sugerir es que la involucración del público en las actividades pedagógicas del museo modificaría positivamente los indicadores de exclusión social. No solo se tendría en cuenta si se es pobre o rico, sino si tras integrarse en la actividad del centro, la persona se sentía mejor en relación a alguno de los cincuenta indicadores, algo que, por otro lado, sería muy fácil de trampear. Si observamos el funcionamiento del sistema de promoción de las actividades en los museos en la actualidad veríamos como, por imperativo económico, los museos tienen que organizar más actividades que nunca, ya que de no hacerlo no recibirían subvenciones.

Si nos desplazamos a España, podemos observar la falta de acción generalizada sobre estas nuevas lógicas institucionales y museales. ¿Cómo se tradujo esta situación?

En ese momento, en España tuvimos la oportunidad de hacer las cosas como nos dio la gana. La inatención gubernamental a cómo se utilizaban los recursos económicos de las entidades y organismos hubiera permitido trabajos muy específicos, con comunidades muy concretas y máxima libertad; pero prevalecía la nula atención hacia la herramienta institucional. Había además mucho intrusismo, intervenciones «pueblerinas» que no eran controladas. Se perdió una buena oportunidad debido, en parte, a una cierta complicidad entre el sector cultural y el del ladrillo. Por otro lado, considero que había mucha falta de profesionalidad. Hubo una generación de profesionales que entró en los museos porque no había nadie mejor formado. Con estar al corriente de cuáles eran las prácticas contemporáneas bastaba. Pero al nivel de pensar la institución hubo muy poco; se perdió la oportunidad porque no hubo capacidad profesional. Ha habido un fracaso generalizado.

¿Dónde nos encontramos ahora?

Lo que parece alucinante ahora es que a los profesionales a quienes todo esto les ha resultado indiferente durante 30 años, estén haciendo unas defensas muy *coarse* o muy burdas de lo que es la participación en un museo. Está muy bien que los museos se llenen de gente, pero tiene que haber algo cualitativo en esa relación. La susceptibilidad que veo en el terreno español es que hay mucho discurso fácil que llama a la participación porque sí, sin saber muy bien para qué se quiere que vaya la gente al museo ni qué hacer con ella. En un momento donde además todo se dificulta, porque ahora ciertos modelos débiles de participación, del tipo «ponibles» de los noventa, dejan de ser posibles por el mundo digital, donde vemos una especie de facilidad para la reciprocidad de la comunicación, como la capacidad de interpelación a través de twitter.

Este es un punto interesante, ya que el medio para la inclusión sería una comunicación y participación

horizontal y bidireccional, generalmente conducente al fracaso de la unidireccionalidad debido a la improcedencia de las herramientas empleadas y de los procedimientos propuestos. Sin embargo, vemos cómo en el momento digital no es posible otra vía que no sea la bidireccional e instantánea, ¿cómo afecta esto al museo?

Justamente Internet tiene dos direcciones, por lo que tendría que haber una capacidad receptiva muy fuerte por parte del museo. Creo que ha habido dos crisis; una crisis de fe en los mecanismos de representación según la cual la metáfora de la democracia real serviría ya igualmente para el museo. Se cree que simplemente por estar ahí, los directores y comisarios de museos son unas autoridades a las que simplemente se escucha. La otra crisis vendría por la imposibilidad de seguir diciendo que cuando no respondes a cosas es porque no sabes que hay una demanda. El museo tiene todas las demandas posibles, aunque evidentemente no se puede responder a todas; si como museo pretendes responder a todo lo que te dicen por twitter, implosionas.

En sintonía con el desarrollo de estas nuevas fórmulas, como la capacidad comunicativa directa con la institución que has comentado, ¿podríamos ver al museo como el lugar para el ensayo de una suerte de post nueva institucionalidad?

Es cierto que una de las cosas más interesantes que está sucediendo, o que tiene un potencial de suceder en términos de arte contemporáneo, son los procesos de institucionalización; el entorno del arte contemporáneo como un lugar en el que poder ensayar formas institucionales nuevas. El problema del nuevo institucionalismo, que en España encontraríamos en la figura de Manuel Borja-Villel, es que no fue tal. Fueron instituciones tomadas por comisarios y totalmente personalistas. El hecho de que por ejemplo el MACBA pre- y pos- Borja-Villel sean dos instituciones totalmente diferentes evidencia un problema muy serio. De hecho, la institución se queda totalmente huérfana tras su paso, no se supo qué hacer. Esto tiene que ver con entender la dirección como una especie de macroproyecto expositivo. Son museos de autor pero no museos pensados *qua* institución, justamente por el rechazo que la palabra institución parece generar. Todo el mundo busca ser alternativo o no-institucional, pero parece que lo que necesitamos ahora son nuevas instituciones; es importante ensayar formas institucionales. En este sentido, el terreno del arte proporciona posibilidades para esto. Por ejemplo y por citar un caso concreto, una persona hacia cuya labor tengo un gran respeto es Laurence Russell, cuando estaba en la dirección de la Fundació Tàpies. Considero que hizo un trabajo ejemplar, dentro de los límites de una institución añeja, preguntándose qué recursos tenían, que eran intelectuales, y buscando cómo liberarlos. En vez de salir en e-flux por haber hecho grandes exposiciones, buscó cómo forzar al máximo el marco legal que le restringía para que todo el archivo de la

fundación fuera compartible libremente en Internet. Esto es ocupar el presente, tener una clara vocación de compartir y tomar en serio que lo que se tiene a cargo es una institución. Y sobre todo generas demanda, porque las instituciones no son otra cosa que aparatos para generar normas de *behaviour*.

¿Cómo se puede conciliar, en esta propuesta de ensayo, la necesidad continua y casi patológica de reciclaje presente en el arte contemporáneo, con una formulación institucionalizante que, probablemente, necesite otros tiempos o velocidades?

La bondad, por así decirlo, de la institución artística es que está regida por unas normas hasta cierto punto débiles, por un lado; pero, por otro lado y debido a la necesidad del arte de constante reformulación en base a negar sus previas instanciaciones, son normas que se entienden casi continuamente como provisionales. Esto hace que sea un buen campo donde generar, a pesar de seguir la parte perversa de la novedad artística en la era de la casa de subastas. Todos sabemos que las instituciones se osifican tanto que se vuelven absolutamente intransigentes, sin posibilidad de ser superadas. Pero cuando generas la institución en un terreno cuya lógica ya es la de constante reformulación, de la novedad artística que simplemente recicla, puede resultar en una macro estructura mucho más interesante, a pesar de alejarse del objeto artístico.

A pesar de haber sido diagnosticado y haber tomado posesión del marco teórico desde el que actuar, lo cierto es que se ha importado en el arte un *star-system* que ha penetrado hasta la institución y en el que la autoría domina lo que se hace. ¿Cómo ha afectado esto a nivel institucional?

El problema, ya no en España sino a un nivel más general, es que el último intento europeo que hubo de tomarse en serio la institución, fue mal concebido por el auge del comisario. Se entendió como un problema que era simplemente no-institucional. Si hablo tanto de museología, es en respuesta a la gran cantidad de literatura que se genera de manera rapidísima para nutrir los cursos de comisariado y que ignora de manera sistemática, casi por principio, toda la literatura sobre museología, incluida la museología radical, que desde los años sesenta estaba escribiendo sobre temas que no eran tan diferentes de lo que los supuestos comisarios *social-engaged* estaban interesados. Es algo que se ignora por principio, como si la museología no hubiera existido. Se hace una especie de tabula rasa, donde además la genealogía de los comisarios se falsifica, porque se empieza a entender el comisario como una persona que responde a la crítica institucional o a las prácticas artísticas avanzadas. Por ejemplo, en *Exhibitions That Made Art History 1962-2002: Biennials and Beyond*[7], Bruce Alshuler cita únicamente cuatro ejemplos de exposiciones referentes que no son europeos o

7 B. Altshuler, *Exhibitions That Made Art History: 1962-2002. Biennials and Beyond*, Phaidon, Londres, 2013.

norteamericanos, a pesar de haberse publicado recientemente. Es incomprensible que hablando de historia de las exposiciones desde la actualidad, solo se incluyan cuatro ejemplos no occidentales. Esto sería inadmisible si se escribiera historia del arte, y tiene que ver con la hipotetización de la figura comisarial como referente.

¿Qué papel juega el museo dentro de la interdiscursividad que se establece entre los pensamientos generados por artistas, comisarios y teóricos?

Esta sería una cuestión infraestructural. El museo, como institución, tiene una capacidad para ordenar el discurso y para disponer la manera en que el discurso aparece en el mundo. Algo que, aunque no se ponga en escena, tiene importantes consecuencias. Aún hay museos asentados en la idea kantiana del museo carente de voz propia, entendido simplemente como esfera pública, donde los visitantes son meros receptores. A este tipo de museo se le podría dar un valor residual. Por otro lado, está el museo que sigue el modelo de la nueva institucionalidad que sí tiene un tipo de voz. Normalmente es una voz *losely progressive* o vagamente progresista, dentro de la cual encontramos voces curatoriales que pueden ir más o menos lejos de ese progresismo. Es interesante el modo en que la teoría y los artistas se disponen por medio del aparato museístico. Ha habido durante mucho tiempo una manera de pensar la relación teoría-praxis, no solamente en el museo sino también en la academia, partiendo de la teoría general como teoría general del arte. Esta es una fórmula según la cual la teoría nunca llega a su objeto, porque es una teoría que se mantiene en el terreno de lo abstracto. Por lo tanto, lo que hay no es una teoría de lo que el arte es, porque en realidad el cuerpo teórico que manejamos no tiene qué decir del arte. Por ejemplo, si nos ponemos a leer lo que Deleuze dice del arte, ya no podríamos leer a Deleuze, porque lo que dice del arte es una abominación. Por lo general, todos aquellos que leemos como teóricos, que supuestamente tienen algo que decir a los *artworkers*, tienen unos gustos artísticos terribles. Entonces lo que se utiliza es todo un cuerpo teórico hablando de cualquier cosa pero cuya relevancia para el arte se da a un nivel de afinidad temática. Según lo que se esté trabajando, se emplea al teórico buscando puntos de afinidad temática entre una cierta práctica y algo que permita darle una existencia discursiva, pero sin ninguna relación justa. Como sucede con la participación, sin ninguna relación recíproca entre la teoría y la práctica. Y quizá de forma desdichada en una relación de *roma locuta, causa finita*, es decir, la teoría como lo que santifica la práctica. La teoría como una especie de «bikini textual», siguiendo la expresión de Boris Groys, que hace que la práctica no se sienta desnuda.

Por lo tanto, y continuando con la dependencia de esta interdiscursividad, ¿se puede decir que el museo tiene voz propia?

Esto tiene que ver con cómo situamos, cómo generamos algo al ordenar, aunque esto no sea

discursivo. Si pensamos en el sistema exposición > programa público o exposición > actividad paralela, vemos lo mismo, una especie de desencuentro absurdo. La teoría dentro del museo tiene que estar implícita en la exposición, todo son prácticas discursivas en sí. Es la intención de avanzar más allá de lo literal lo que hace asumir que el cuerpo teórico dentro del museo son los programas públicos o la actividad paralela.
La propuesta de la nueva institucionalidad consistía en poner el discurso primero. Era una idea de Ute Meta Bauer, quien acuña el término «nuevo institucionalismo», según el cual lo que distingue a las nuevas instituciones de las antiguas es anteponer el discurso.
En España, este sería el modelo que aplica Jorge Ribalta en el MACBA[8]. Desde el departamento de Programas Públicos se hace primero una labor prospectiva o de investigación teórica sobre un problema que después se materializa en la exposición. Esta es una fórmula que funciona muy bien a nivel expositivo cuando están Jorge Ribalta y Manuel Borja-Villel en el MACBA; porque Ribalta es teórico, artista y comisario, y piensa en esos términos, consiguiendo exposiciones muy buenas a partir de proyectos de investigación. Hay un círculo virtuoso donde ese «discurso primero» puede funcionar, ya que la exposición en sí tiene un peso propio que hace que la actividad paralela sea lo de menos. Pero son un número limitado las exposiciones que pueden ejecutarse materialmente siguiendo esa lógica. La mayoría de exposiciones son simplemente encargadas a personas externas a las que, a posteriori, se les genera este aparataje teórico que explique la exposición.

Es preciso tener en cuenta dónde se circunscribe este «aparataje teórico», tanto previo como posterior a la exposición, pero observamos la proliferación de una misma tipología museal heredada de una suerte de multiculturalidad terciadora, que puede afectar negativamente en el compromiso sobre lo local. ¿Son posibles las formas de inserción institucionales propias?

En lo local es donde únicamente se puede trabajar, no se puede trabajar en otro terreno. Quienes habitan el terreno global son las élites transnacionales, frente a lo que no es posible competir. Pero hay cosas interesantes que podemos sacar de esa herencia, frente al ataque que vemos ahora hacia la teoría. Existe un corpus de lecturas y un modo de actuar comunes, del que habla *Triple Canopy en International Art English*[9], parodiando el lenguaje de e-flux, en el que todo el mundo habla con una misma retórica pero donde la mitad no saben hablar bien inglés. Lo que resulta interesante es que hay una lengua franca con la que nos comunicamos a pesar de habitar en universos completamente diversos. Y hay además una hegemonía de ciertos textos, que es por supuesto problemática, pero que como viene dada, podemos revalorizar.
Ahora bien, donde hay un horizonte de acción es

8 J. Ribalta, «Experimentos para una nueva institucionalidad», *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, MACBA, Barcelona, 2009, pp. 225-265.

9 https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english

en lo local. Pero este marco se tiene que entender según sus modos de apelación, que no pueden ser nativistas ni indigenistas. El problema de la apelación a lo local es que tiende a caer en versiones de micro-macro-nacionalismos.

Recientemente hemos visto cómo se multiplican las opciones de formación educativa, en curaduría o museología, que en algunos casos emplean el museo como escenario de aprendizaje real, participando en muchas ocasiones en la retórica del «valor social» tratada anteriormente. ¿Qué reciprocidad se podría establecer en estas relaciones de interpelación?

El tema de la formación me parece crucial. Lo que estamos viendo que pasa en paralelo al estatismo del museo es un gran movimiento a nivel universitario, a pesar de las circunstancias de precariedad absoluta y de reformulación del modelo educativo como recurso económico y no como derecho. Se está generando un mercado, sobre todo en el ámbito del comisariado en forma de másteres, donde probablemente no se den las bases. Sin embargo, los cursos de museología parecen tener otro tipo de énfasis mucho más próximo a la materia institucional. A pesar de esto, a medida que la disciplina se ha institucionalizado, ha perdido gran parte de su carácter radical. Son cursos que a diferencia de los de comisariado, cuyo objetivo sería el fomento de una capacidad crítica, pasarían por el estudio del cómo hacer; tener un plan y ejecutarlo. Con lo cual, los procesos de formación, en parte, tendrían que llevarse a cabo dentro de las propias instituciones pero promovidos desde fuera.

Esta demanda necesaria que exige atender la crisis de la vertiente pública de las instituciones, ¿tiene o debe tener una procedencia determinada?

La demanda tiene que venir desde la gente que utiliza los museos. Podría pasar con los museos lo que está sucediendo con las bibliotecas, que cierran porque la gente no tiene nada invertido en ellas y no hay una demanda real externa para que las cosas se hagan de otra manera. Pasaría por exigir un diálogo con la institución, que además cada vez es más fácil de reclamar y para el museo resulta cada vez más difícil no tenerlo. Si nos ponemos en el supuesto de que hubiera una comunidad lo suficientemente fuerte en Madrid que exigiera que el Museo Reina Sofía se reuniera con ellos, solicitándolo vía social media y siguiendo la lógica del *public shaming*, terminaría habiendo un espacio para la reivindicación. Considero que la única posibilidad de reciclaje pasa por ahí, porque a nivel institucional, no hay fuerzas suficientes para conseguirlo. Y a nivel de lugares desde donde ese aprendizaje podría venir, ahora no se trataría de exigir que los profesionales de los museos fueran más años a la universidad y tener un doctorado, se trataría de tener una mayor atención prestada a las condiciones de posibilidad del propio museo, que pasan por esta participación real. Pero claro, la pregunta sería si hay alguien a quien interese tanto el museo como para levantar esa demanda.

2.
Colección

2.1. LAS COLECCIONES DEL CA2M A TRAVÉS DEL DIAGRAMA DE JAMES CLIFFORD EN *DILEMAS DE LA CULTURA* (1988)*.

James Clifford es crítico y antropólogo cultural. Sus primeras obras se sitúan en el análisis de los sistemas de pensamiento europeos y su carácter etnocentrista, centrándose en los conceptos de arte, cultura y lo exótico. Posteriormente y partiendo de premisas poscoloniales, sus investigaciones se desplazarán hacia el concepto de viaje, entendido como sistema de emplazamiento de objetos y herramientas de estudio móviles. En la Universidad de California Santa Cruz se involucra en la creación del Centro de Estudios Culturales, en el que se trabaja, a partir de una práctica transdisciplinar y experimental y utilizando una metodología transcultural, en los ámbitos de las ciencias sociales, las humanidades y el arte. Entre sus áreas de interés destacan también los estudios visuales, el indigenismo y la museología.

Fig. 0. Diagrama de Clifford en *Dilemas de la cultura* (1988).

En *Dilemas de la cultura*, Clifford, partiendo del cuadro de la semiótica de A.J. Greimas, introduce un diagrama con el cual podemos asignar a los objetos coleccionables distintas categorías. Estas son determinadas atendiendo a su valor dentro de un entramado cultural, perteneciendo así a un campo de significados e instituciones históricamente específicos. Se trata, sin embargo, de categorías en las que los objetos, dependiendo de un momento u otro, podrán moverse, o permanecer en espacios intermedios, en las que su situación es igualmente mutable, pasajera, y casi nunca permanente. Son, como nos indica él mismo, espacios ambiguos donde cualquiera de los objetos puede transitar entre los conceptos de obra maestra o artefacto cultural y que se determinan a su vez como auténticos o inauténticos.

*J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1988. [Trad.: J. Clifford, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Gedisa, Barcelona, 2001].

2.1.1. Obras maestras auténticas: conocedor; el museo de arte; el mercado del arte.

• *La pequeña Montserrat asustada* de Julio González [Fig. 1]:

El tema de La Montserrat es recurrente en la obra de Julio González (Barcelona, 1876-París, 1942) a partir del Pabellón de la Segunda República en la Exposición Internacional de París de 1937, para representar a través de la imagen de una campesina catalana, heroica y fuerte la dignidad de un pueblo ante los horrores de la guerra.

Fig. 1. Julio González, *La pequeña Montserrat asustada*, ca. 1941-1942. Fundición en bronce. 31 x 11 x 20,5 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2004.

• *Spinning Wheel (In a Spin, the Action of the World on Things)* de Damien Hirst [Fig. 2]:

Damien Hirst (Bristol, Reino Unido, 1965) es uno de los artistas británicos más controvertidos del grupo YBA (Young British Artists). Desde mediados de los 90 trabaja con las posibilidades de la pintura como es el caso de este aguafuerte de la colección del CA2M que forma parte de la serie *In a Spin, the Action of the World on Things*. Este trabajo incluye 23 grabados más, algunos en las colecciones del MoMA y la Tate.

Fig. 2. Damien Hirst, *Spinning Wheel (In a Spin, the Action of the World on Things)*, 2002. Aguafuerte sobre papel. 97 x 77 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2004.

• *Sin título* de Sigmar Polke [Fig. 3]:

Este lienzo de Sigmar Polke (Olésnica, Polonia, 1941-Colonia, Alemania, 2010) de 1986 -el mismo año en el que representa el Pabellón Alemán de la Bienal de Venecia- forma parte de una etapa en la que, influido por la obra de Francis Picabia y Max Ernst y alejado de las influencias del pop de la década anterior, se centra en las alteraciones cromáticas y abstractas que el empleo de materiales químicos y las variaciones de temperaturas producen en las superficies pictóricas.

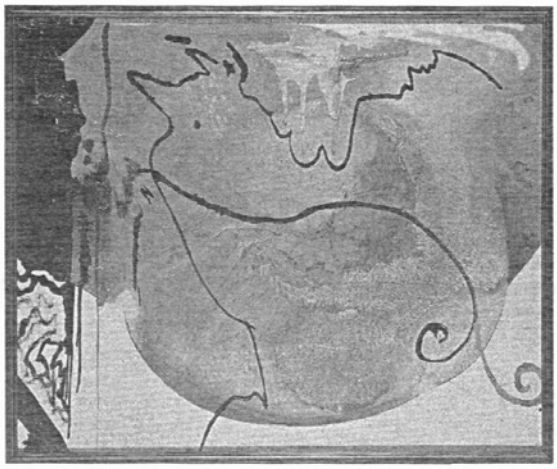


Fig. 3. Sigmar Polke. *Sin título*, 1986. Óleo sobre lienzo. 40,5 x 50 x 2 cm; con marco: 75,5 x 83 x 8 cm. Colección Fundación ARCO. Fecha de ingreso: 2014.

2.1.2. Artefactos auténticos: historia y folclore; el museo etnográfico; cultura material; artesanía

Fig. 4. Cristina García Rodero, *Duelo, Canosa de Puglia, Italia* (Serie *Entre el cielo y la tierra*), 2000. Fotografía en blanco y negro. 75 x 115 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2006. Procedencia: Premios de Cultura de la Comunidad de Madrid, Fotografía, 2005.

• *Duelo, Canosa de Puglia, Italia* de Cristina García Rodero [Fig. 4]

Cristina García Rodero (Puertollano, 1949), Premio Nacional de Fotografía en 1996, entiende la práctica de la fotografía como testimonio de manifestaciones culturales o religiosas, abordando cuestiones identitarias de las sociedades contemporáneas.

• *SS.MM. Los Reyes de España* de János Gyenes [Fig. 5]:

El fotógrafo de origen húngaro János Gyenes (Kaposvár, Hungría, 1912-Madrid, 1995) desarrolló su trabajo en España desde el año 1940. Realizó y publicó retratos de las celebridades más destacadas de la sociedad española, siendo el autor de la famosa efigie

Fig. 5. Gyenes, *SS.MM. Los Reyes de España*, 1976. Fotografía en color. 122 x 102 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2009.

de Francisco Franco para la serie de sellos de correos. Esta obra de 1976 es el primer retrato oficial de Juan Carlos I y Sofía de Grecia.

• *Para quien no se las cree hijos de puta* de Teresa Margolles [Fig. 6]:

Fig. 6. Teresa Margolles, *Para quien no se las cree hijos de puta*, objeto bordado en oro sobre tela con sangre de persona asesinada en el norte de México. 254 x 132 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2010.

Este sudario, encontrado en la morgue y bordado por costureras asalariadas por la artista, fue utilizado para envolver los cadáveres de personas asesinadas violentamente en el norte de México. Realizado para su exposición en el marco de la Bienal de Venecia de 2009, muestra la cruda realidad de la violencia física y simbólica de México.

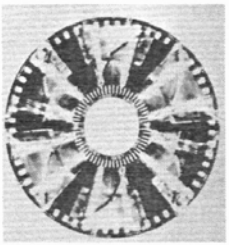


Fig. 7. Laboratorio de Luz, *Perpetuum mobiles*, 1996. Emulsión fotográfica sobre cristal. 24 x 24 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 1997.

2.1.3. Obras maestras inauténticas: falsificaciones; inventos; el museo tecnológico; ready mades; antiarte

• *Perpetuum mobiles* de Laboratorio de Luz [Fig. 7]:

Laboratorio de Luz es un proyecto de la Facultad de Bellas Artes de Valencia que desde 1990 trabaja en el ámbito de la investigación universitaria y la actividad artística, sobre las posibilidades estéticas y expresivas de la luz y su aplicación a la imagen.

• *Cuba Libre* de Wilfredo Prieto [Fig. 8]:

Wilfredo Prieto (Sancti-Spíritus, Cuba, 1978) emplea en sus ready mades recursos cotidianos sobre los que proyecta una mirada crítica e irónica. En *Cuba Libre* nos enfrentamos a una pieza aparentemente sencilla pero compleja conceptualmente, que guarda distintas capas de significados presentes tanto en el juego de palabras del título como en la destreza metafórica empleada.

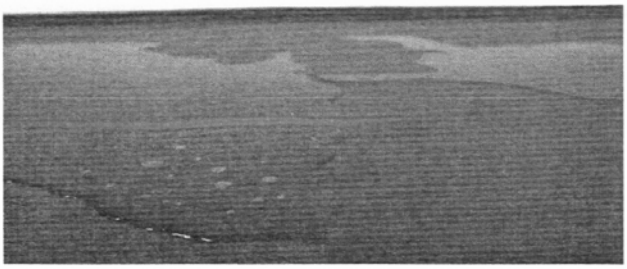


Fig. 8. Wilfredo Prieto, *Cuba Libre*, 2010. Vertido de ron y Coca-Cola. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2013.

• *Jpeg NY 15* de Thomas Ruff [Fig. 9]:

Thomas Ruff (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958), tras el ataque del 11 de septiembre de 2001, comienza a buscar imágenes de Nueva York en Internet de baja resolución que posteriormente amplía a gran escala. Ruff hace uso de una imagen de un hecho atroz que, a través de la reutilización, el desajuste de escala y la repetición, queda desactivada.

Fig. 9. Thomas Ruff, *Jpeg NY 15*, 2007. Fotografía digital. 260 x 184,7 x 6 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2010.

2.1.4. Artefactos inauténticos: arte para turistas; colección de curiosidades; artículos utilitarios.

• *Sin título (Gris 02)* y *Sin título (Serie C003)* de Miguel Ángel Gaüeca [Fig. 10 y 11]:

Miguel Ángel Gaüeca (Gatika, Bizkaia, 1967) ha colaborado como fotógrafo en varios trabajos discográficos de Fangoria. Estas fotografías fueron realizadas para sus álbumes *El extraño viaje* de 2006 y *¡Vivan!* de 2007.

Fig. 10. Miguel Ángel Gaüeca, *Sin título (Gris 02)*, 2006. Luxacrome. 125 x 125 cm. Fecha de ingreso: 2008.

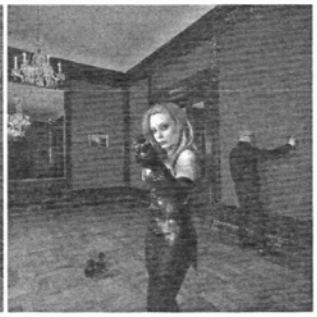


Fig. 11. Miguel Ángel Gaüeca, *Sin título (Serie C003)*, 2006. Luxacrome. 125 x 125 cm. Fecha de ingreso: 2008.

• *Partitura de «La ermita de la Garriga»* de Federico Mompou [Fig. 12]:

Federico Mompou (Barcelona, 1893-1987), fue un compositor conocido principalmente por sus obras para piano. Es el caso de esta partitura que toma como motivo la ermita de Santa Maria del Camí en La Garriga, Barcelona.

• *Sin título* de Juan García Ripollés [Fig. 13]:

Juan García Ripollés (Alcira, Valencia, 1932), autodefinido como pintor autodidacta e independiente, ha recibido en las últimas décadas multitud de encargos públicos de la Comunidad Valenciana. Paradigma de la práctica creativa al servicio del despilfarro político de los últimos tiempos, sus obras transitan entre la ingenuidad vanguardista mal entendida y la estética *kitsch*.

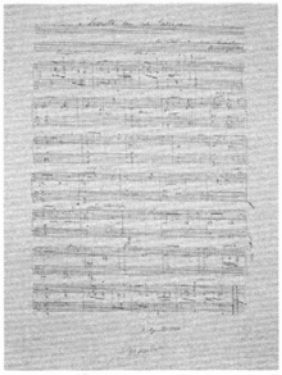


Fig. 12. Federico Mompou, *Partitura de «La ermita de la Garriga»*, 1916. Grabado calcográfico. 68,5 x 48,5 cm. Colección CA2M. Fecha de ingreso: 2000.

Fig. 13. Juan García Ripollés, *Sin título*, 1951. Óleo sobre lienzo. 60 x 45 cm. Colección CA2M.

Alejandro Castañeda, Paula García-Masedo,
Carles Àngel Saurí, Jean Paul Tremont y Emma Trinidad

2.2. ENTREVISTA CON JUAN LUIS MORAZA.

Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960) es escultor y profesor universitario. Sin embargo, instituciones como el Museo Guggenheim de Bilbao, el Reina Sofía de Madrid o Artium de Vitoria, se han acercado a su figura para comisariar sus colecciones. En estos ejercicios de curaduría se reflexionaba en torno a conceptos como lo público, las interrelaciones entre las obras de una colección o el papel del museo como baluarte del tesoro colectivo. Esta entrevista pretende retomar y ahondar en estas reflexiones.

¿Qué es y para qué sirve una colección *pública*?

Por oposición, se supone que lo público es aquello sobre lo cual la privacidad no puede ejercer derecho. Lo público es ajeno a la propiedad, no pertenece a todos ni a nadie, ni siquiera al Estado, aunque cada uno de nosotros tengamos el derecho a un pequeño usufructo de ello. Las colecciones públicas nacen para que la sociedad sea sujeto activo, no siervos de La Santa Sede o de aristocracias, para impedir que las estructuras jerárquicas sean tan coercitivas. Por lo tanto, una colección pública presume atesorar lo que es valioso para la sociedad y queda exento de comercio.

Cuando ese tesoro pasa a dominio público, ¿está siempre libre de comercio?

Todo lo libre de comercio que esté la sociedad a la que corresponda. Ese tesoro no pertenece ni siquiera a los representante públicos elegidos para gestionar el patrimonio. Eso abre la posibilidad a que también las colecciones de arte puedan formar parte de la lógica especulativa de la administración del poder. Aunque lo público no se circunscribe exclusivamente al Estado, no conocemos muchas versiones de sociedades complejas que no funcionen a través de una estructura parecida al Estado. Lo que hagan los representantes del Estado tendrá que ser fiscalizado tarde o temprano por la propia sociedad. Una colección pública sirve para condensar lo que entendemos por patrimonio. Y ¿qué entendemos por patrimonio? Lo que merece la pena ser conservado, información supuestamente valiosa para nosotros.

Sueles comentar la diferencia entre un archivo y una colección. ¿Podrías profundizar en ello?

La lógica del archivo consiste en que la relación entre una entrada y otra viene determinada únicamente por el sistema de clasificación, no hay conexión entre los datos. En una colección, el cúmulo de obras no está cerrado por una sola lectura, se comunican unas con otras aunque cambien de sitio. En eso, la colección tiene más que ver con un ecosistema. Alguien puede pasear por una selva y ver unas relaciones entre flores, plantas, insectos, etc. Otra persona puede ver otras relaciones distintas, pero ambas posturas se fundamentan en relaciones preexistentes en la selva. En un archivo no hay interacciones entre sus partes salvo a través de los sistemas de taxonomía.

¿Tiene sentido la taxonomización de todos los objetos o imágenes de interés vertidos en una esfera pública?

La taxonomía es un impulso clasificatorio propio de la naturaleza neurótica de la mente humana. Clasificar la selva es solo una de las posibilidades que uno tiene de relacionarse con ella, sobre todo si pensamos en que nosotros somos uno más dentro de la selva. Ya sea un espectador especializado o uno general, mantiene con la colección la misma relación que mantiene un ser vivo con un ecosistema. Clasificar no lo puede ser todo. Los gabinetes de maravillas nacieron sin un afán clasificatorio, sino en todo caso de mantenerse abiertos y disponibles. Ese es el modo en el que yo entiendo la colección: dejar la experiencia de la selva disponible para otros. Los mediadores de los museos, a través de gestores y comisarios, generan lecturas, pero hay que entender que siempre serán apoyaturas frente a la imposibilidad de mostrarlo todo. Para mí, el museo perfecto sería aquel en el que un espectador pudiera ver todas las obras. Y además, sería perfecto que se estuviesen moviendo, para que las relaciones entre una y otra no fuesen nunca las mismas.

Vemos que, a día de hoy, las capacidades que da la tecnología amplían estas posibilidades.

Sí, pero siempre y cuando todo entre dentro de ceros y unos, y no todo entra ahí. Si hubiese un Internet n-dimensional, donde se pudiera tener las experiencias

físicas de las obras, sería fantástico. Pero como, debido a la constante de Plank eso no es posible, la estructura de Internet, aunque está muy bien, se ve limitada, en la medida en que solo existe debido a la codificación previa. Lo que no sea plenamente codificable no entra en Internet. Nuestro cuerpo, nuestra imaginación y nuestra sensibilidad no entra en ceros y unos. Por ejemplo, los sistemas organolécticos artificiales están muy lejos de parecerse a la percepción humana más simple. Es un desajuste muy grande en términos de proporciones.

Sin embargo, Internet y los sistemas digitales de percepción determinan las condiciones actuales de producción de la obra de arte.

Evidentemente, internet es un privilegio interesado que se nos concede a cambio de anular por completo nuestra privacidad. Es decir, la sociedad misma ha quedado en suspenso gracias a Internet. Lo que no tendría sentido es que un museo intentase patrimonializar lo que sucede en las redes sociales. Cada cosa tiene su lugar propio, a no ser que entendamos que la creación digital destinada a Internet debe ser respaldada por un museo para legitimarse. Y por otra parte, también sospecharía de un museo que se intentase legitimar a través de políticas de proximidad, incorporando prácticas en red.

Si hablamos de obras en aparente formato corpóreo que están pensadas para fotografiarse y ser consumidas en Internet, como espacio privilegiado frente al espacio físico, hay que poner en valor la lógica de presencia. En Internet, por el propio medio de producción, la frontera entre la obra y el *merchandising* de la obra está muy diluida. Todas las imágenes que ha producido la humanidad hasta hace muy poco han tenido más que ver con la presencia que con la representación. Sin embargo, la imagen, tal y como aparece en Internet, exenta de cualquier fisicidad, nos convoca a un mundo donde prima lo imaginario frente a lo Real. La obra de arte siempre ha tenido un enganche con lo Real y yo sigo defendiendo esa fricción para el arte, ya que si se pierde, estamos en un mundo imaginario. Ese es el problema que yo veo cuando te sitúas estrictamente en la red. Esto nos lleva a un espacio de vida onírica y psicótica. Entiendo que un museo está obligado a conservar esa fricción con lo Real.

¿Cómo se evita la censura que ejerce el museo en lo Real?

La censura es otra parte de lo que somos. Los espectadores no son menos censores que los museos. Es una cuestión de aprendizaje, tanto por parte de las personas que gestionan e intervienen en los museos (directores, gestores, comisarios, artistas, etc.) cuanto por parte de los espectadores. Si seguimos avanzando en la desconexión con lo Real, tras unas cuantas generaciones de críticos, teóricos, artistas, demás agentes del arte y espectadores, viviremos en un mundo plenamente psicótico. Es decir, nos daría igual todo lo que sucediese, desde que asesinen a nuestro hijo hasta cruzar el paso de cebra con el semáforo en rojo, porque estéticamente será algo aceptable, y por lo tanto éticamente también.

Las ilusiones de una postmodernidad amable y emancipadora que los teóricos anunciaban en los años ochenta, ya entonces se revelaron como una falacia. Hoy estamos viviendo los primeros indicios de una postmodernidad en lo Real. Esto se traduce en fundamentalismos, clausura radical de todos los derechos civiles, de todos los principios emancipatorios que solo la Modernidad, a lo largo de la historia de la humanidad, ha creado. Nos espera, no un mundo postmoderno sino premoderno. Lo que está sucediendo actualmente forma parte de un cambio de sensibilidad brutal. Pensar que todo va a ir bien es tan ingenuo como pensar que todo va a ir mal.

En este cambio de sensibilidad, ¿dónde queda el papel de una institución como el museo?

Precisamente, en el contexto que comentamos, el museo tiene la responsabilidad de ejercer una resistencia civilizatoria, de ser una trinchera para dar cuenta de la fisicidad del tesoro que tanto ha costado a la humanidad. La primera revolución proletaria que tuvo un mínimo éxito en el siglo XIX es la heredera de un montón de intentos que hubo a lo largo de todos los siglos y que acabaron con masacres totales. Lo que entendemos por Modernidad ha costado muchos milenios de sufrimiento y se está vendiendo, como diría Benjamin, al peso, como baratija. Cuando digo que el museo tiene que tener ese compromiso, también incluyo a las obras y a sus artistas, a todo el sistema del arte. El museo debe ser un reducto activo de sus impulsos, de la quintaesencia del saber humano.

La postmodernidad, que se entendía como la crisis de los grandes relatos y los fundamentos y que había llevado al arte a un callejón sin salida, es hoy la apoteosis de los fundamentalismos. En la lógica pendular estilística de la postmodernidad, yo solo puedo entender las oscilaciones como vacunas contra la simplificación. Es decir, todos los estilos contienen a todos los demás, y eso es lo que enriquece a las obras. Los movimientos ísmicos, las taxonomías historiográficas no tienen demasiado sentido. Así que el museo tiene cierto carácter tramposo, cuando configura sus colecciones a través de determinadas taxonomías.

Indudablemente, eso es porque la taxonomía le hace sentir bien y les evita conflictos a muchas personas que están encargadas de la conservación y la clasificación en el museo. Pero eso va contra la propia naturaleza de las obras. En el Reina Sofía, hay un caso muy flagrante y paradigmático: la obra *Una y tres sillas* de Joseph Kosuth está desmembrada y clasificada en tres áreas distintas. Por suerte, que eso suceda no invalida que los museos sean algo más que eso.

¿Se puede hacer un museo sin taxonomías?

Solo es posible, por poner un ejemplo, en un pequeño museo que tenga como mucho unas doscientas obras. Pero si cuentas con veinte o treinta mil, necesitas una clasificación eficiente de los elementos físicos que la sostienen, que te permita saber dónde está almacenada y cómo conservar cada una. Un museo complejo es un archivo, pero es mucho más que eso: en cierto grado, un archivo; en cierto grado, una selva; en cierto grado, un instrumento político de adquisición de fondos; en cierto grado, un instrumento político de producción simbólica. Todos ellos son estratos acumulados constituyendo el museo. Lo importante es que esas funciones no se entorpezcan. Cada cual debe hacer bien su trabajo.

En cuanto al coleccionista privado, ¿cómo debe ejercer su responsabilidad?

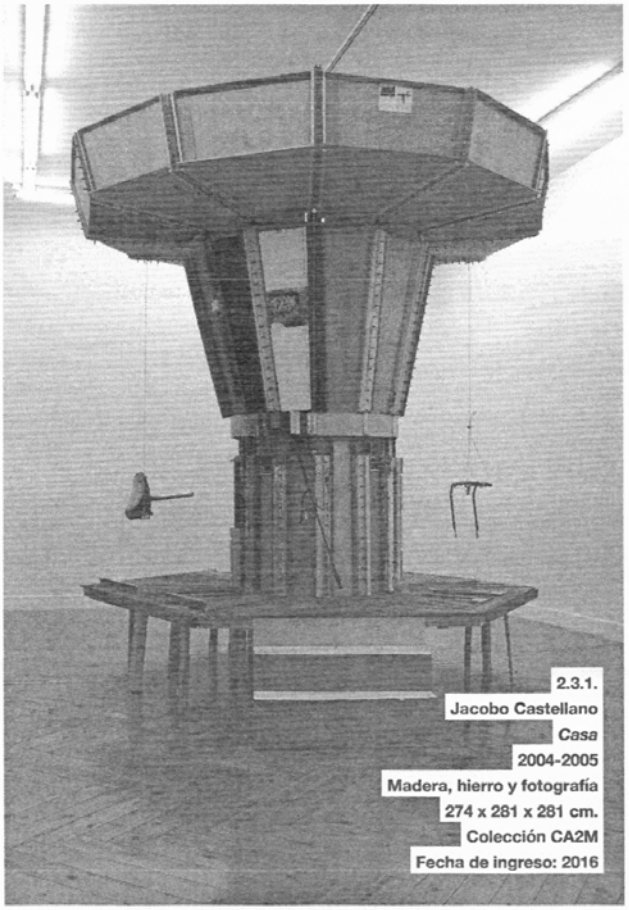
Si ni siquiera el coleccionista público -a saber, el Estado- tiene el derecho de destruir o adueñarse de su patrimonio, mucho menos el privado. Cada vez más, los coleccionistas tienen conciencia pública al respecto de su colección, aunque esta nazca eventualmente de cierto interés especulativo. Los gastos de conservación de las obras son muy altos, las leyes de mecenazgo en España no son muy ventajosas para los coleccionistas. En sí mismo, la figura del coleccionista es admirable: si se tratara solo de rentabilidad económica, podría invertir su dinero en otras cosas.

Quizá habría que diferenciar entre el coleccionista que enseña su colección y el que la atesora de forma absolutamente privada.

Sí, digamos que sigue habiendo aristocracia, que es la estirpe social a la que pertenecen los coleccionistas que no enseñan sus obras. Los que sí las enseñan y asumen esa vocación de responsabilidad pública, pertenecen, más bien, a la estirpe de los revolucionarios. Yo creo que hay muchísimos prejuicios, que además vienen dados por las categorías simbólicas que utilizamos, público y privado. Hoy día es muy difícil diferenciar ambas. En esa medida, lo que hay que hacer es unificar responsabilidades, imponer que, con independencia del carácter de la titularidad de la propiedad, tiene que existir una eminente responsabilidad pública.

Carles Àngel Saurí y Álvaro Giménez Ibáñez

2.3. CATÁLOGO.



2.3.1.
Jacobo Castellano
Casa
2004-2005
Madera, hierro y fotografía
274 x 281 x 281 cm.
Colección CA2M
Fecha de ingreso: 2016

La práctica artística de Jacobo Castellano (Jaén, 1976) explora la memoria personal y colectiva, el juego, el dolor y la violencia. Ha expuesto sus trabajos, entre otros, en la Galería Fúcares (Madrid), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC, Sevilla), ARTIUM (Vitoria-Gazteiz), el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey y Kunsthalle São Paulo. En 2011 recibe el premio MADRID FOTO de la Comunidad de Madrid y sus fotografías *10 palillos sobre escenas animales* y *Ring en las manos* entran a formar parte de la Colección del CA2M. En 2016 la presencia del artista en la colección del centro se amplía con la adquisición de *Casa* (2004-2005).

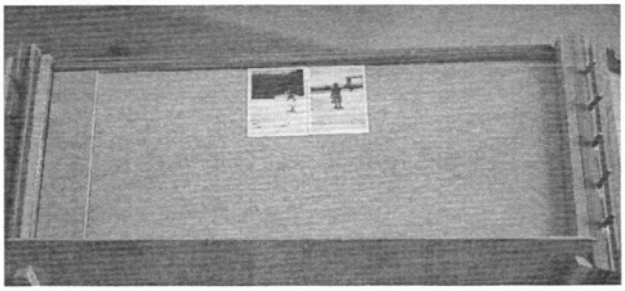


Fig. 1. La hermana Laura en Porcuna (Jaén). Detalle de *Casa*.

Casa es una máquina para pensar, construida a partir de la madera sacada de las puertas y ventanas de la casa de sus abuelos. La arquitectura ha sido decorada con objetos desechados, fotografías de su álbum familiar y carteles de cine. Su apariencia es estática pero todo lo que la compone sugiere ecos. Estos ecos (recuerdos, memorias, sensaciones) son los que crean movimiento, un movimiento no físico sino mental, de pensamientos.

Las obras de Jacobo Castellano remiten siempre a la idea de la casa, de la construcción, de lo vivido, de la constante transformación de la materia, de la posibilidad de revivir lo ocurrido con un sentido nuevo. Por esto quiere penetrar la biografía del objeto. No le interesa el objeto en sí, no solo su fisicidad, sino también la historia que lleva consigo: ¿De dónde sale? ¿Qué función tenía antes? ¿A quién perteneció? ¿En qué momento su dueño se deshizo de él y por qué? Recurre al

fragmento, dejando ver las huellas de su anterior vida, lo coloca en un nuevo lugar, una nueva realidad, un nuevo contexto, y le ofrece, de esta manera, una nueva vida que vivir y contar.

En los fragmentos de decoración, en las fotografías pegadas en las paredes que cubren el eje del tiovivo, hay escenas que tienen una conexión con la infancia: la suya personal -el recuerdo del cine del abuelo- y la de muchos otros niños -una tarde pasada en la feria con los padres-. Le interesa el juguete que define dicha infancia porque, a través del juego, los niños manifiestan su facultad imaginativa. Castellano tuvo que leer *La moral del juguete* (1854) del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), para comprender por qué hacía lo que hacía: él, como los niños que destruyen los juguetes para buscar su alma en el texto de Baudelaire, descompone y descontextualiza los objetos y crea una nueva arquitectura, un ser del acto a la potencia.

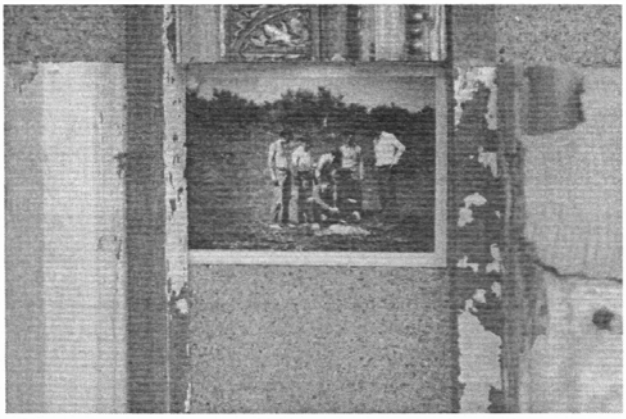


Fig. 2. Una paella en Porcuna (Jaén). El padre de Jacobo, con unos 16 años, a la izquierda, con un grupo de amigos. Detalle de *Casa*.

La casa familiar del pueblo es el punto de partida, el lugar donde se despertó el interés de Jacobo Castellano por el objeto cotidiano. Volvió varias veces y en cada una de ellas arrancó partes y descontextualizó recuerdos para luego dar vida a una nueva narración. La casa de los abuelos sigue presente en su producción artística, si antes lo era físicamente, ahora lo es conceptualmente. En 2011 participó en el proyecto *Hambre* (Matadero, Madrid) y enterró un pequeño plano de la vivienda en un cementerio de Madrid: no es el fin, es un punto y seguido en su camino.

Paula García-Masedo, Álvaro Giménez Ibáñez y Anita Orzes

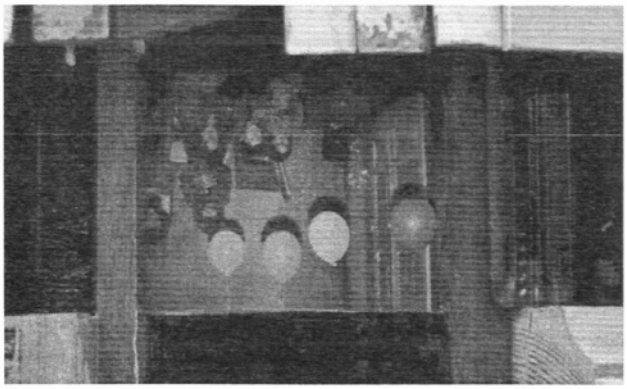


Fig. 3. En el centro la foto de una navidad en Tenerife, lugar donde vivió de los 2 a los 8 años. Los globos estaban lleno de agua y harina. A la derecha, una foto recortada de la hermana Laura, sentada en un silla tras una operación. Detalle de *Casa*.

2.3.1.1. Charles Baudelaire, «La moral del juguete». (Artículo originalmente publicado como: «Morale du joujou», en *Le Monde Litteraire*, 17 de abril de 1853).

Esta facilidad para contentar su imaginación testimonia la espiritualidad de la infancia en sus concepciones artísticas. El juguete es la primera iniciación del niño en el arte, o más bien su primera realización y, llegada la madurez, las realizaciones perfeccionadas no darán a su espíritu el mismo entusiasmo ni la misma creencia. Y asimismo, analicen ese inmenso mundo infantil, consideren el juguete bárbaro, el juguete primitivo, cuyo problema consistía para el fabricante en construir una imagen tan aproximada como fuera posible con elementos tan simples: por

ejemplo, el polichinela plano, movido por un solo hilo; los herreros que golpean el yunque; el caballo y su caballero en tres piezas, cuatro clavijas para las piernas, la cola del caballo formando un silbato y en ocasiones el caballero llevando una plumita, lo que es un gran lujo. ¿Creen ustedes que esas imágenes simples crean una realidad menor en el espíritu del niño que esas maravillas del Año Nuevo que son más un homenaje del servilismo parásito a la riqueza de los padres que un regalo a la poesía infantil? (...)

Creo que generalmente los niños actúan sobre sus juguetes; en otros términos, que su elección está dirigida por disposiciones y deseos, vagos, es cierto, no formulados, pero muy reales. Sin embargo, no afirmaría que no suceda lo contrario, es decir, que los juguetes actúen sobre el niño, especialmente en los casos de predestinación literaria o artística. No sería sorprendente que un niño de esta clase, a quien sus padres regalaran principalmente teatros, para que pudiera continuar sólo el placer del espectáculo y de las marionetas, se acostumbrara ya a considerar el teatro como la forma más deliciosa de lo bello. (...)
La mayoría de los niños quieren sobre todo ver el alma del juguete, unos al cabo de algún tiempo de ejercicio, otros enseguida. La invasión más o menos rápida de ese deseo es la que decide la mayor o menor longevidad del juguete. No tengo el valor de reprochar esa manía infantil: es una primera tendencia metafísica. Una vez que ese deseo se fija en la médula cerebral del niño, llena sus dedos y sus uñas de una agilidad y una fuerza singulares. El niño da vueltas y más vueltas a su juguete, lo araña, lo agita, lo golpea contra las paredes, lo tira al suelo. De vez en cuando hace que recomience sus movimientos mecánicos, a veces en sentido inverso. La vida maravillosa se detiene. El niño, como el pueblo que sitúa las Tullerías, hace un esfuerzo supremo; por último lo entreabre, él es el más fuerte. ¿Pero dónde está el alma? Aquí comienzan el estupor y la tristeza.

Hay otros que rompen el juguete apenas lo tienen entre las manos, apenas examinado: en cuanto a éstos, confieso que ignoro el sentimiento misterioso que los hace actuar. ¿Les invade una cólera supersticiosa contra esos menudos objetos que imitan la humanidad, o bien les hacen sufrir una especie de prueba masónica antes de introducirse en la vida infantil? ¡*Puzzling question*!

2.3.1.2. Sigmund Freud, «Lo Siniestro» (Artículo originalmente publicado como: «Das Umheimliche», en *Imago*, 1919).

La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro. (...)

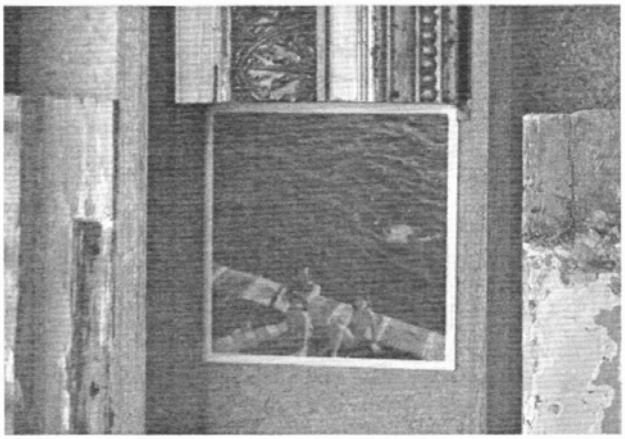


Fig. 4. La hermana Laura, Jacobo y el padre en Bajamar (San Cristobal de La Laguna) en una piscina natural. Detalle de *Casa*.

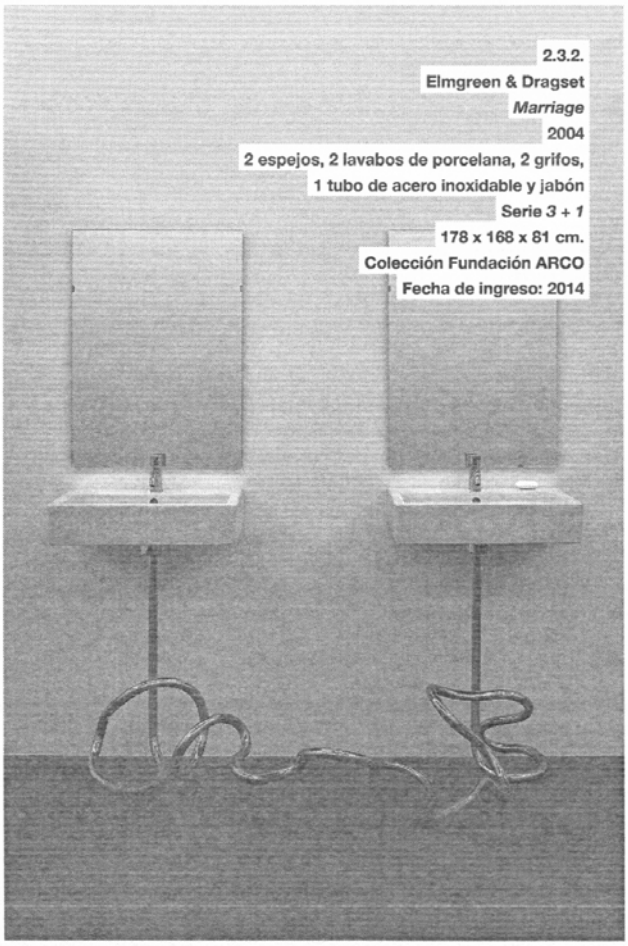
Si ahora pasamos revista a las personas y cosas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares, será preciso que elijamos con acierto el primero de los ejemplos. E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro,

la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado», aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas «sabias» y los autómatas. Compara esta impresión con la que producen las crisis epilépticas y las manifestaciones de la demencia, pues tales fenómenos evocarían en nosotros vagas nociones de procesos automáticos, mecánicos, que podrían ocultarse bajo el cuadro habitual de nuestra vida. Sin estar plenamente convencidos de que esta opinión de Jentsch sea acertada, haremos partir nuestra investigación de las siguientes observaciones de dicho autor, en las que nos recuerda a un poeta que ha logrado provocar, como ningún otro, los efectos siniestros.

«Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones», escribe Jentsch, «consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata. Esto debe hacerse de manera tal que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es preciso que el lector no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial. E. T. A. Hoffmann se sirvió con éxito de esta maniobra psicológica en varios de sus Cuentos fantásticos». (...)

E. T. A. Hoffmann es el maestro sin par de lo siniestro en la literatura. Su novela Los elixires del Diablo presenta todo un conjunto de temas a los cuales se podría atribuir el efecto siniestro de la narración. El argumento de la novela es demasiado rico y entreverado como para que se pueda intentar referirlo en una reseña. Al final del libro, cuando las convenciones sobre las cuales se fundaba la acción y que hasta entonces habían sido disimuladas al lector, le son finalmente comunicadas, he aquí que éste no queda informado, sino por el contrario completamente confundido. El poeta ha acumulado demasiados efectos semejantes; la impresión que produce el conjunto no sufre por ello, pero sí nuestra comprensión. Es preciso que nos conformemos con seleccionar, entre estos temas que evocan un efecto siniestro, los más destacados, a fin de investigar si también para ellos es posible hallar un origen en fuentes infantiles. Nos hallamos así, ante todo, con el tema del «doble» o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos, es decir: con la aparición de personas que a causa de su figura igual deben ser consideradas idénticas; con el acrecentamiento de esta relación mediante la transmisión de los procesos anímicos de una persona a su «doble» -lo que nosotros llamaríamos telepatía-, de modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea: desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en varias generaciones sucesivas.

Fig. 5 y 6. François Truffaut, *La sirena del Mississipi*, 1969. Detalle de Casa.



2.3.2.
Elmgreen & Dragset
Marriage
2004
2 espejos, 2 lavabos de porcelana, 2 grifos, 1 tubo de acero inoxidable y jabón
Serie *3 + 1*
178 x 168 x 81 cm.
Colección Fundación ARCO
Fecha de ingreso: 2014

El baño parece ser ese espacio que responde a los recovecos de la mente arquitectónica, siempre lo encontramos al final de un pasillo, bajando unas escaleras, o infaliblemente, al fondo a la derecha. Un lugar que si bien puede estar algo escondido, o ser un remanso de intimidad, cuando pierde su condición de privado, propio o exclusivo, pasa a ser un espacio donde se terminan compartiendo las tiranías y placeres del cuerpo: desde el baño matrimonial, al baño público, este es un lugar donde desagua la escatología y la sexualidad del cuerpo en su faceta más obvia.

En la pieza *Marriage* de Elmgreen y Dragset (Copenhague, Dinamarca, 1961; Torndheim, Noruega, 1969), los desagües de dos lavabos terminan unidos en un nudo de sensuales tuberías curvilíneas, impidiendo la función originaria del desagüe, pero generando la de la compartición. Lejos de ser únicamente un baño matrimonial, *Marriage*, es también cualquier tipología de baño compartido. Los baños, tanto los públicos como los privados, han ocupado gran parte la imaginería del erotismo homosexual. De este modo, Elmgreen y Dragset, hablan de sexualidad, alejándose de la manida y normalizada cama matrimonial heterosexual para adentrarse en los perversos terrenos del cuarto de baño. Es solo en estos territorios alejados, periféricos, donde puede existir un comienzo para la reconquista de una sexualidad subjetiva, no únicamente homosexual, sino desvinculada del dispositivo médico-moral que vuelve a conocer su apogeo durante la crisis del SIDA.

Perlongher, recogiendo las ideas de «dispositivo de la sexualidad» que Foucault expone en el primer volumen de su *Historia de la sexualidad* (1976), afirmaba que si la medicina había organizado los modos de nominación y demarcación de la homosexualidad desde su invención en el siglo XIX, y si las reivindicaciones de los movimientos homosexuales desde 1969 habían desafiado el orden médico psiquiátrico y jurídico sobre el que se fundaba la concepción de la homosexualidad como anormalidad y desvío, la problemática del SIDA parecía reconducir a las prácticas homosexuales hacia los dispositivos disciplinarios del discurso médico. De este modo, Perlongher, aquejado también de la enfermedad, diserta melancólico en *Desaparición de la homosexualidad*, acerca de la reconducción hacia la norma de la sexualidad homosexual, del aniquilamiento de aquella homosexualidad marginal de «las locas», sobre las que tanto escribió Copi. Así mismo Susan Sontang en *El SIDA y sus metáforas* (2008), tras descubrir la

escasez de publicaciones no científicas en torno a la enfermedad, se centró en la concepción apocalíptica que se estaba dando a la epidemia, desenmascarando su utilización como herramienta política contra las desviaciones, su mezcla de terminología bélica o el abuso de la simbología religiosa ante presuntos desórdenes morales de la promiscuidad, la droga o la homosexualidad. Este mismo tema es retomado por Beatriz Preciado en su conferencia *¿La muerte de la clínica?* (2013) denunciando la estigmatización del SIDA como herramienta de control. En este mismo sentido en que se mezcla activismo y producción artística trabajan Larry Kramer, John Bernd, Stuart Marshall o Marlon Riggs.

El activismo que se conoció a finales de los ochenta y principios de los noventa, especialmente a través de ACT UP, Gay Men's Health, o aquí en España a través de grupos como la Radical gai o LSD, generó no solo visibilidad, sino puntos de encuentro y apoyo tanto para homosexuales como para los afectados por la enfermedad que en los primeros años morían en la mayoría de los casos en la más absoluta soledad. La sexualidad se vacía de dentro hacia fuera como un condón. Sobre esa necesidad de trazar lazos afectivos en la enfermedad tratan performances como la de Bill T. Jones y Arnie Zane 21 Supported Positions, el grupo de danza Positive dirigido por Anna Halprin, o la recientemente estrenada pieza de Aimar Pérez Galí, *The Thouching Community*.

Cuando la Fundación ARCO adquiere *Marriage* en 2014, se cumplen 20 años desde la crisis del SIDA, y 10 desde la aprobación del matrimonio homosexual en España. Desde la novela autobiográfica más descarnada, hasta los susurros del relato de ficción, pasando por exposiciones, ensayos, películas, piezas de teatro, danza, o performance, durante estos años la bibliografía del SIDA se ha escrito desde voces muy distintas pero siempre desde ese lugar periférico como es la taza de los retretes. Las historias, así como las bibliografías, suelen ser algo comparable a las bolas de pelo: uno no llega a discernir bien de qué individualidades se compone y desconoce por completo el potente aglutinante que las mantiene pegadas, pero sabe el ejercicio de resistencia que comportan. Esta bibliografía es una bola de pelo que emerge, casi a modo de papel pasado por debajo de la puerta por una mano amiga.

Marta Van Tartwijk

2.3.2.1. Apuntes para una cronología y una bibliografía que ayude a contextualizar *Marriage* de Elmgreen & Dragset.

• 1981:

Primeras apariciones en EE.UU de una enfermedad que se denominará GRID (Gay Related Immune Disorder) y que supuestamente afecta a varones homosexuales.

El 5 de junio se descubren los cinco primeros casos en el mundo en la ciudad de Los Ángeles. Apenas cuatro meses después se diagnostica el primer caso en el Hospital de Vall d'Hebron, Barcelona.

• 1982:

Inicia su actividad la fundación Gay Men's Health Crisis, gracias a Larry Kramer, Lawrence D. Mass, Paul Rapoport y Edmund White entre otros.

El compositor, coreógrafo y performer John Bernd estrena *Surviving Love and Death* en el Performance Space 122 de Nueva York.

• 1984:

El médico estadounidense Robert Gallo descubre el VIH. Este hallazgo provoca largas disputas científicas entre Gallo y el virólogo francés Luc Montagnier.

Mientras, el primer paciente oficialmente reconocido, Gaëtan Dugas, fallece a consecuencia de la enfermedad.

• 1985:

Se celebra la I Conferencia Internacional sobre el SIDA en Atlanta (EE.UU.).

Larry Kramer escribe la obra de teatro *The Normal Heart*. En 2014 se estrena en la HBO la película de mismo nombre basada en la obra de Kramer.

• *1986:*

Movilizaciones en España «desde finales de la década de los ochenta para demandar medicamentos, programas de prevención y tratamiento adecuados, y para exigir unos servicios de salud integrales que fueran completamente gratuitos».

Stuart Marshall dirige el documental *Bright Eyes*.

• *1987:*

Se aprueba el uso de Zidovudina o AZT, el primer medicamento antirretroviral (ARV) para personas infectadas con el VIH.

Se constituye ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power), centro para la comunidad gay, lésbica, bisexual y transgénero de Nueva York. El grupo se organiza desde el activismo para llamar la atención sobre la pandemia del sida y sus afectados, con el objetivo de conseguir legislaciones favorables, promover la investigación científica y proporcionar asistencia a los enfermos.

Larry Kramer en un artículo de opinión en el New York Times describió algunos de los principales puntos de preocupación para ACT UP, recogidas en ACT UP Oral History Project.

La compañía de danza de Bill T. Jones y Arnie Zane estrena 21 Supported Positions, en Nueva York.

• *1988:*

El 1 de diciembre se reúnen por primera vez en Londres ministros de salud para abordar el problema de la epidemia del VIH/SIDA. Será el primer Día Mundial del SIDA.

Se funda la International AIDS Society (IAS) con el propósito de realizar conferencias y compartir conocimientos a cerca de la enfermedad, así como luchar contra la estigmatización de los enfermos.

Jorge Lavelli estrena en el Théatre National de la Colline de París Una visita inoportuna, la pieza teatral de Copi que escribe poco antes de su muerte a causa de complicaciones derivadas del SIDA. La obra también se estrenará en Barcelona, Londres y Buenos Aires.

Susan Sontag publica el ensayo *El sida y sus metáforas* junto a *La enfermedad y sus metáforas,* escrito en 1978 tras haber sufrido un cáncer.

Keith Henessy estrena la performance *Saliva* en San Francisco y Los Ángeles.

Néstor Perlongher publica *El fantasma del SIDA*.

• *1989:*

El 14 de septiembre, siete miembros de ACT UP se encadenaron en la Bolsa de Nueva York para protestar por los altos precios que tenía el único medicamento aprobado en ese momento contra el SIDA, el AZT. La pancarta decía: «SELL WELLCOME», haciendo referencia a la empresa farmacéutica que vendía el AZT, Burroughs Wellcome, que había fijado el precio del tratamiento por paciente al año de 10.000 $, un precio fuera del alcance de la mayoría de las personas seropositivas. Varios días después Burroughs Wellcome bajó el precio del AZT a 6.400 $ por paciente al año.

Se crea el Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid (COGAM).

Marlon Riggs estrena el documental *Tongues Untied*.

Jenny Holzer expone la instalación *Laments* en la Dia Art Foundation de Nueva York.

Keith Haring realiza el mural contra el SIDA en el barrio chino (actual barrio del Raval) de Barcelona.
Tracy Rohades estrena la pieza de danza *Requiem*.

Lou Reed saca a la venta el sencillo *Halloween Parade*.

• 1990:

Alberto Cardín publica *Lo próximo y lo ajeno*.

Robert Hilferty estrena el documental *Stop the Church*.

Hervé Guibert publica *À l'ami qui m'a pas sauvé la vie* y Dominique Lapierre, *Plus grands que l'amour*.

Paul Thimothy Diaz realiza la performance callejera *One AIDS Death*.

• 1991:

Nuevas propuestas coordinadas por ACT UP 11 de enero dieron lugar al llamado «Día de la desesperación».

Se funda La Radical Gai en el barrio de Lavapiés en Madrid.

Se publica la novela póstuma de Josep Mercader, *La Recerca secreta*.

Se estrena el documental de Andy Abrahams Willson sobre Anna Halprin, *Positive Motion. Challenging AIDS Through Dance and Ritual*.

Mecano publica el single *El fallo positivo* como parte del álbum *Aidalai*.

Nestor Perlongher publica *La desaparición de la homosexualidad*.

David Wojnarowicz publica *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*.

• 1992:

Se lanzan nuevos medicamentos al mercado con las sustancias ddc y d4T que permiten controlar el VIH.

El 1 de diciembre Pepe Espaliú recorre las calles de Madrid desde las Cortes hasta el Centro de Arte Reina Sofía en la acción *Carrying*, donde participan personas públicas de la escena cultural madrileña de esos años. Ese mismo día se publica en el diario El País el artículo *Retrato del artista desahuciado*.

Marlon Riggs estrena el documental *Non Je ne Regrette rien* (*No Regrets*).

Reinaldo Arenas publica *Antes que anochezca*.

Madonna publica el tema *This Life* dentro del álbum *Erotica*

Elton John publica *The Last Song* en el álbum *The One*.

• 1993:

Se funda LSD (Lesbianas Sin Duda) en Madrid. Sus creaciones y trabajos fueron mostrados en las publicaciones *Bollozine* y *Non Grata* (1994).

La Organización Mundial de la Salud (OMS) desclasifica la homosexualidad como enfermedad mental.

Félix González Torres realiza *Untitled (Placebo – Landscape – for Roni)* en el MoCA de Los Ángeles.

Gregg Bordowitz estrena la película *Fast Trip Long Drop* en la que explora las relaciones entre historia y enfermedad.

Juan Vicente Aliaga y José Miguel García Cortés presentan en la Galería Juana Mordó de Madrid el libro *De amor y rabia: acerca del arte y el sida*.

Radical Gai publica el fanzine *De un Plumazo*.

Derek Jarman estrena su película *Blue* en la Bienal de Venecia cuatro meses antes de fallecer por complicaciones asociadas al SIDA.

Tony Kushner gana el Premio Pulitzer por su obra teatral *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* estrenada en San Francisco en 1991.

• *1994:*

Mario Bellatin publica en Perú la novela *Salón de belleza*.

• *1995:*

En España se reivindica frenar nuevos contagios en el ámbito carcelario evitando que enfermos VIH y drogodependientes entren en prisión. Como consecuencia se deroga completamente la Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social, antes denominada Ley de vagos y maleantes, tras varias modificaciones anteriores sobre la definición de escándalo público.

Se aprueba el uso de Saquinavir (Invirase), el primer inhibidor de proteasa para tratar la infección del VIH.

Michael Elmgreen e Ingar Dragset comienzan a trabajar como Elmgreen & Dragset.

• *1996:*

Aumentan médicamente las posibilidades de supervivencia y comienza a hablarse del SIDA como enfermedad crónica. El médico estadounidense David Ho presenta un estudio sobre una terapia combinada con la que se puede controlar la enfermedad.

Durante el Día Internacional de la Lucha contra el Sida, LSD y Radical Gai realizan acciones frente al Ministerio de Sanidad en Madrid.

Muere en Miami a la edad de 38 años el artista cubano Félix González-Torres.
RQTR realiza la campaña *Sexo Seguro*.

Se realiza una exposición individual de Pepe Espaliú comisariada por Glória Picazo en el MACBA de Barcelona.

Jenny Holzer comienza *Arno*, textos proyectados en letreros Xénon durante la Bienal de Florencia, con el objetivo de recaudar fondos destinados a la prevención del SIDA.

Harold Brodkey publica *The Wild Darkness*.

• *1997:*

Brasil se convierte en el primer país en vías de desarrollo que facilita terapia antirretrovírica a través de su sistema público de salud, produciendo ellos mismos medicamentos genéricos y quebrantando la patente de las farmacéuticas estadounidenses.

Los nuevos medicamentos hacen que el tratamiento sea más fácil para los pacientes. Comienza a bajar la tasa de mortalidad por SIDA en los países industrializados.

Jenny Holzer realiza Installation *For Bilbao*, basada en el proyecto *Arno*, para la muestra inaugural del Museo Guggenheim de Bilbao.

• *1998:*

David Gere publica la novela *How to Make Dances on an Epidemic: Tracking Choreography in the Age of AIDS*.

• *1999:*

Científicos estadounidenses descubren la forma en que el VIH invade las células y se multiplica en el organismo.

Pedro Almodóvar estrena la película *Todo sobre mi madre*, que obtendrá el Óscar a la mejor película extranjera .

• *2001:*

El secretario general de la ONU, Kofi Annan, propone la creación de un fondo mundial para el SIDA con aportaciones de países, empresas y organizaciones.

Grandes empresas farmacéuticas acuerdan la rebaja de los precios del tratamiento y la distribución gratuita en los países más pobres del mundo.

Tom Spanbauer publica la novela de ficción *In the City of Shy Hunters*.

Fernando Vallejo publica *El desbarrancadero*.

• *2003:*

Es aprobado el uso de la enfuvirtida, el primer «inhibidor de la fusión», que detiene el proceso de fusión entre el virus y la célula, e impide que el VIH infecte las células.

La Organización Mundial del Comercio acuerda permitir el acceso de los países pobres a los medicamentos genéricos.

Fracasa el primer ensayo a gran escala de una vacuna contra el SIDA.

Se inaugura el Memorial Permanente del SIDA en Montjüic, Barcelona.

El Museo Reina Sofía de Madrid inaugura una exposición sobre Pepe Espaliú, comisariada por Juan Vicente Aliaga.

• *2004:*

El MACBA de Barcelona celebra el taller Tecnologías del género (Identidades minoritarias y sus representaciones críticas) dirigido por Beatriz Preciado.

La Fundación ARCO adquiere la obra *Marriage* de Elmgreen & Dragset. Obra adquirida durante la celebración de la feria a la Galería Nicolai Wallner (Copenhague) que participaba dentro del programa *Futuribles* de comisariado emergente y presente en la sección de Países Nórdicos (comisariado por Marianne Torp).

Se aprueba en España la ley del matrimonio entre personas del mismo sexo.

• *2005:*

Científicos alemanes desarrollan un nuevo medicamento contra el SIDA que, aunque no cura la enfermedad, impide el crecimiento del virus.

Muere en París el escritor Guillaume Dustan a causa de una intoxicación involuntaria de fármacos. Tras este suceso, Beatriz Preciado empieza a escribir *Testo Yonqui*.

Sejo Carrascosa y Fefa Vila Núñez publican *El eje del mal es heterosexual*.

• *2008:*

Montagnier y su colega francesa Françoise Barre-Sinoussi, quienes habían descubierto el VIH, reciben el premio Nobel de Medicina.

Elmgreen & Dragset publican *This Is the First Day of my Life*.

• *2009:*

John Greyson estrena el documental *Fig Trees*.

• *2010:*

Exposición de Elmgreen & Dragset, *Amigos*, en la Galería Helga de Alvear.

Elmgreen & Dragset realizan la obra *Gay Marriage*.

Deborah Gould publica *Moving politics: emotion and Act Up's fight against AIDS*.

• *2011:*

ArtAids Foundation organizan la exposición *You Are Not Alone* en la Fundació Joan Miró y MARCO de Vigo. Elmgreen & Dragset participan con *AIDS Is Good Business for Some* de 2011.

Nace Equipo re que un año más tarde iniciará el proyecto de investigación

Anarchivo SIDA .

• *2012:*

Lina Meruane publica *Viajes virales: la crisis del contagio global en la escritura del sida*.

Jim Hubbard estrena el documental *United in Anger: A History of ACT UP*.

• *2013:*

Se inaugura en la Neve Gesellschaft für bildende kunst de Berlín la exposición *Love AIDS Riot Sex, I & II*.

El Museo de América de Madrid inaugura la exposición *Arte y Sida*.

Beatriz Preciado imparte la conferencia *¿La muerte de la clínica?* en el Auditorio del Museo Reina Sofía.

• *2014:*

Alberto Medina imparte la conferencia *Desmaterialización y apoteosis: políticas del cuerpo en Pepe Espaliú y Beatriz Preciado* dentro del curso *Llámalo performance* dirigido por Juan Albarrán e Iñaki Estella en el Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M.

• *2015:*

Elmgreen & Dragset exponen la instalación *Stigma*, en Massimo de Carlo, Milan .

Andrés Senra participa en el seminario de investigación del Museo Reina Sofía *¿Archivo queer?* El artista realiza 20 retratos de activistas queer de la Radical Gai, LSD, RQTR .

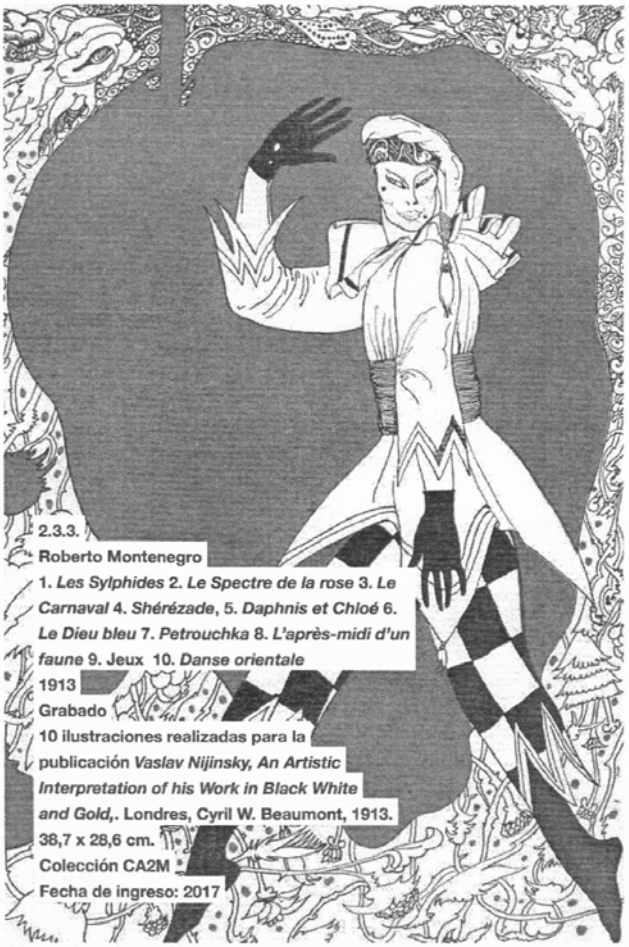
• *2016:*

Se inaugura *Art AIDS America* en Bronx Museum de Nueva York.

Aimar Pérez Galí muestra *The touching Community* en el Salmon Festival del Mercat de les Flors, Barcelona.

En el Centre d'Art La Virreina se inaugura la exposición *Copi. La hora de los monstruos* comisariada por Patricio Pron.

Emma Trinidad y Marta Van Tartwijk



2.3.3.
Roberto Montenegro
1. *Les Sylphides* 2. *Le Spectre de la rose* 3. *Le Carnaval* 4. *Shérézade*, 5. *Daphnis et Chloé* 6. *Le Dieu bleu* 7. *Petrouchka* 8. *L'après-midi d'un faune* 9. Jeux 10. *Danse orientale*
1913
Grabado
10 ilustraciones realizadas para la publicación *Vaslav Nijinsky, An Artistic Interpretation of his Work in Black White and Gold*,. Londres, Cyril W. Beaumont, 1913.
38,7 x 28,6 cm.
Colección CA2M
Fecha de ingreso: 2017

2. 3. 3. 1. Dandismo para la disidencia: Roberto Montenegro y los contemporáneos

«Porque el dandi es sobre todo el rebelde de lo singular, el que aspira a la difícil quimera de que cada uno sea cada uno, contra el enemigo mortal, la masa, de lo gregario».

Luis Antonio de Villena[1]

El dandi como sujeto rebelde

Dandismo y elegancia han caminado a menudo a la par, agarrados de la mano, consiguiendo, con el paso del tiempo, generar una confusión entre ambos términos que ha obviado la dimensión política y el potencial revolucionario que reside en el dandi.

Sería ingenuo reducir el surgimiento del dandi a factores meramente estéticos, de indumentaria, cuando, como indica Roland Barthes, la estética para el dandismo es «una distinción más metafísica que social»[2]. El dandi recurre a la estética y la moda como vía de expresión y provocación y no para adaptarse o cumplir con lo que está de moda. A este hecho, al uso de la vestimenta como medio de expresión y baluarte por parte del dandi, ya hacía referencia y con un tono ciertamente reaccionario Thomas Carlyle en 1800: «Un dandi es un hombre porta-trajes, un hombre cuyo negocio, quehacer y existencia consisten en llevar ropa. Cada facultad de su espíritu, alma, bolsillo y persona está heroicamente consagrada a este único propósito: llevar ropa justa y sabiamente, de tal forma que si los demás se visten para vivir, él vive para vestirse»[3]. Esta definición sería quizás más cercana al esnob, una figura que, por la pose y su refinado amaneramiento, ha podido también generar cierta confusión. Como indica Luis Antonio de Villena a modo de distinción, «el snob se viste y actúa para ser admitido en la *high life*, y el dandi se viste y actúa para que esa *high life* lo critique y se escandalice. Uno quiere entrar y el otro quiere salir, o al menos ser distinto, no imitar lo socialmente admitido»[4]. Pero ¿a quién y por qué provoca el dandi? A su misma clase, a las altas esferas y a la burguesía con la voluntad de, a través del escándalo, gozar del reconocimiento de sí mismo, de la aceptación de su propia existencia. Su voluntad de alejarse de los valores predominantes convertirá al dandi en el objeto de la desconfianza de

[1] L. A. de Villena, «La bella provocación de lo diferente –Pinceladas dandis–», en L. García y C. Primo (eds.), *Prodigiosos Mirmidones: Antología y apología del dandismo*, Capitán Swing, Madrid, 2012, p. 15.

[2] R. Barthes, *El sistema de la moda y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, p. 28.

[3] T. Carlyle, «La secta de los dandis», en L. García y C. Primo, op. cit., p. 95.

[4] L. A. de Villena, op. cit., p. 9.

su propia clase social, que verá en él todos los pecados, perversidades y desvíos imaginables, incluido el sexual.

Si precisamente la moda era tan importante para el dandi es porque su comprensión de la misma parte de una teoría que nada tiene que ver con la de la existencia de una belleza única y absoluta. Todo lo contrario: «la moda se hará la máxima expresión de la modernidad por ser incompleta, transitoria, móvil y fragmentaria»[5]. Tanto para Theóphile Gautier, autor de *De la mode* en 1857, y Charles Baudelaire–que a través de *El pintor de la vida moderna* (1863) y sus diversos artículos equiparará la moda a una nueva manera de arte– como para Walter Benjamin, la moda es capaz de romper la continuidad histórica y activar las revoluciones.

La máscara que ofrece la vestimenta para los dandis es una herramienta que les permite construir y moldear su identidad al margen de los cánones que impone la sociedad burguesa. La androginia, comúnmente asociada con el dandismo y el decadentismo, será una de las consecuencias de su actitud que implicará, por lo tanto, un desacato y una actitud rebelde contra el género. Como recoge Gloria G. Durán[6], Jessica R. Feldman presenta en su artículo sobre la literatura de la modernidad y los dandis, *Gender of the divide*: *The Dandy in Modernism Literature* (1993), la tesis de que los dandis fueron los primeros en deconstruir el sistema de sexo/género, considerando la noción de que los dos géneros diferentes y distintos son producto de nuestro «educado» entendimiento, o nuestros ojos adiestrados culturalmente. Se trata, de una manera u otra, de una concepción queer avant la lettre que no se abordará desde la teoría hasta muchos años más tarde. En este sentido son muchos los ejemplos de homosexuales, lesbianas y mujeres que no se conformaron con asumir el rol que les imponía una sociedad burguesa y heteropatriarcal y recurren al dandismo como actitud de rebeldía: de Oscar Wilde a Jean Cocteau, pasando por Claude Cahun, Natalie Clifford-Barney, Elsa von Freytag-Loringhoven o Vita Sackville-West. Son solo algunos ejemplos de los que, más allá de la pose, asumieron la estética y actitud del dandi buscando el escándalo y desestabilizando la noción de género tradicional. (fig. 1) (fig. 2)

Fig. 1. W. & D. Downey, *Retrato de Oscar Wilde*, 1889, Newscastle Art Center.

Fig. 2. Claude Cahun, *Autorretrato*, ca. 1921, Colección de Richard y Ronay Menschel.

[5] G. Durán, *Baronesa Dandy. Reina Dadá. La vida-obra de Elsa von Freytag-Loringhoven*, Díaz & Pons Editores, Madrid, 2013, p. 123.

[6] G. G. Durán, *Dandys Extrafinos*, Papel de Fumar Ediciones, Madrid, 2011, p. 32.

México, los 41 maricones de 1901 y su trascendencia

El 17 de noviembre de 1901, la policía de la Ciudad de México arrestó a 41 hombres que salían de una fiesta privada. La mitad iban travestidos, por lo que se justificó el arrestó por inmoralidad y fueron obligados a ejecutar trabajos forzados en Veracruz y Yucatán. La noticia, a pesar del interés del gobierno por silenciarla, no pasó desapercibida y fue difundida a través de los medios mediante escritos e ilustraciones que se mofaban de aquellos hombres afeminados. De entre las ilustraciones que hacían referencia a ese episodio hallamos un grabado de José Guadalupe Posada donde retrata a los 41 arrestados enfatizando su feminidad (fig. 3) y poniendo el foco en el travestismo desde la burla. Junto a la ilustración de Posada se publicaron los siguientes versos:

Hace unos pocos días
que en la calle de la Paz,
los gendarmes atisbaron
un gran baile singular.
Cuarenta y un lagartijos
disfrazados la mitad de
simpáticas muchachas,
bailaban como el que más.
La otra mitad con su traje,

es decir de masculinos,
gozaban al estrechar
a los famosos jotitos.
Vestidos de raso y seda
al último figurín,
con pelucas bien peinadas
y moviéndose con chic.

Fig. 3. José Guadalupe Posada, *El baile de los 41 maricones*, 1901.

Referenciar este suceso, conocido como «El baile de los 41 maricones», es pertinente en tanto que, con posterioridad, se ha aludido al mismo en diversas ocasiones para perpetuar la mofa y la burla hacia los homosexuales en México. Es el caso, por ejemplo, de Los Paranoicos (fig.4), un cuadro firmado por Antonio Ruiz, El Corcito, en 1941 en el que aparecen diversos miembros del grupo de escritores e intelectuales Los Contemporáneos y también otras personas afines al grupo por sus ideas renovadoras. De izquierda a derecha aparecen la galerista María Asúnsolo, el pintor Agustín Lazo, el escritor Salvador Novo, el artista plástico Roberto Montenegro, el escritor Xavier Villaurrutia y la novelista Guadalupe Marín. A pesar de que la obra es de 1941, cuando ninguno de ellos se halla en su etapa de mayor efervescencia, las vestimentas con las que Ruiz les representa sí corresponden a las que usaban en los años 20. Como indica Iván Acebo Choy, «Antonio Ruiz los reviste en un riguroso traje tipo dandi pero pervierte la pose sartorial con la ayuda de las manos entrelazadas y los cuerpos estilizados: hay en esa caricaturización del retrato un propósito descalificador que sugiere, a través de la silueta amanerada del cuerpo, una posible disidencia de tipo sexual[7]». Asimismo, no hay en la pintura referencia a la actividad profesional de los representados y sí un agudo interés en destacar su homosexualidad y feminización en forma de escarnio público. No es casualidad, en ese sentido, que la obra se hiciese pública en 1941 teniendo en cuenta que, en México, incluso a día de hoy, el número 41 sigue siendo sinónimo de homosexual. Francisco L. Urquizo hace referencia al número en su ensayo Símbolos y números considerando que se trata de un número sin validez y ofensivo para los mexicanos, tratándose de una cifra que queda obviada en el ejercito, en

[7] I. Acebo Choy, *"Los contemporáneos" y el travestismo dandi como estrategia queer*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, 2011, p. 2.

Fig. 4. Antonio Ruiz «El Corcito», *Los Paranoicos*, ca. 1941.

las nomenclaturas municipales de las casas o en las habitaciones de hoteles y sanatorios.

México tras la revolución. Roberto Montenegro y Los Contemporáneos

Pero si algo nos interesa de la obra de Antonio Ruiz es, precisamente, reconocer el interés que tuvo el grupo de Los Contemporáneos y otros artistas afines como Roberto Montenegro por emular la figura del dandi europeo.

Roberto Montenegro regresa a México en la década de los años 20, encontrándose con un país muy distinto de aquél que había vivido en su infancia y juventud. Un México que, tras la revolución, vive un ambiente especialmente marcado por el nacionalismo, por la vuelta al folklore y por la recuperación y ensalzamiento de la cultura propia. También es en este contexto donde se acentúa cierto discurso homofóbico y que afecta, particularmente, a aquellos que asumen una posición contra el nacionalismo como es el caso del grupo de Los Contemporáneos y sus compañeros afines. El proyecto nacionalista en el que estaba inmerso México se asociaba con la virilidad y lo masculino mientras que la vanguardia se asociaba con el individualismo y también, en cierta medida, con una libertad sexual que amenazaba el proyecto glorioso de la revolución pensado, supuestamente, para el bien común.

Fig. 5. Roberto Montenegro, *Retrato de Jean Cocteau*.

No es de extrañar que este grupo de intelectuales y artistas entre los que se encontraba Montenegro mirase a Europa y adoptase la estética dandi que, sabían, se vinculaba con la libertad sexual y de género. En este sentido, y como apasionados de la lectura de vanguardia y sus traducciones, Los Contemporáneos estaban familiarizados con los ideales de los escritores y artistas modernistas europeos y sus estrategias de rebeldía ante la sociedad burguesa y heteropatriarcal. Conocían, por ejemplo, el juicio legal que se había llevado a cabo contra Oscar Wilde y también otras figuras homosexuales como Marcel Proust o Jean Cocteau, de quien Roberto Montenegro hizo un retrato (fig. 5). La estética y actitud dandi de este grupo de intelectuales y artistas mexicanos se hace patente en algunos de los retratos de Roberto Montenegro, como los que hizo a Salvador Novo, Chuco Reyes o Xavier Villaurrutia (fig. 6) (fig. 7) en los que, sumado a la vestimenta dandi, se intuye un gesto afeminado a través del perfil alargado y la pose de las manos.

Fig. 6. *Roberto Montenegro, Retrato Jesús Reyes Ferreira (Chucho Reyes)*, 1926.

Fig. 7. Roberto Montenegro, *Retrato de Salvador Novo*, 1920.

Más allá de la vestimenta, Los Contemporáneos y otros artistas de vanguardia tenían el hábito de asistir a tertulias y reuniones sociales en cafés, una practica también compartida con figuras del dandismo europeo como André Gide, Jean Cocteau, Oscar Wilde o Joris-Karl Huysmans. Roberto Montenegro frecuentaba

el café Los Monotes, propiedad del hermano de José Clemente Orozco, y también el Teatro Ulises donde se reunía con Los Contemporáneos. Anita Brenner, antropóloga, historiadora y escritora que también adopta la actitud dandi para masculinizarse (fig. 8) describe a Montenegro en los cafés como alguien siempre galante, refinado y majestuoso[8]. Considerar que tal influencia era dar la espalda a la revolución llevó, tal y como recoge Iván Acebo Choy a que Manuel Aples Arce, poeta y abogado comprometido con la revolución, pidiese acción legal «contra la comedia de los maricones y el cinismo de los pederastas que se amparan bajo la naciente publicidad de Proust y Gide».

Fig. 8. Tina Modotti, *Retrato de Anita Brenner*, 1925-26.

En la actividad artística de Montenegro durante su etapa mexicana, tras haber estado un largo tiempo en Europa, se compagina la pintura mural asociada al proyecto revolucionario –y que explica, también, su afiliación al Sindicato de Obreros, Trabajadores, Pintores y Escultores, el máximo portavoz del arte social– con los encargos de iniciativa privada y para la «alta sociedad». Una dicotomía que marcó las fuerzas contradictorias de la época y también de su arte.

[8] J. Ortiz Gaitán, *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 77.

[9] I. Acebo Choy, op. cit., p. 8.

Los diversos retratos que hizo Roberto Montenegro de sus amigos y compañeros donde la estética dandi, vestimenta y gesto se hace explícita, así como el testimonio de su asistencia a los cafés y las tertulias demuestra cómo la adopción del dandismo como representación de sí mismos les permitió, a pesar de las objeciones e incluso el peligro que conllevaba, expresar la ambigüedad de sus identidades de género y construir un marco desde donde poder desear y relacionarse desestabilizando el canon que marcaba el nacionalismo y la sociedad heteropatriarcal.

Marta Sesé

Fig. 9. *Retrato de Roberto Montenegro.*

2. 3. 3. 2. Nijinsky. Sobre la belleza en la danza.

«Nijinski is not a man in the true, robust sense of the word. He is, always surrounded by some invisible, yet nevertheless susceptible halo. It would seem as if Oberon had lightly touched him with his magic wand at birth.»

C. W. Beaumont[1]

En la novela *Le Sûrmale*[2], publicada en 1902, Alfred Jarry llevó al paroxismo algunos de los rasgos que en ese momento se asociaban a lo que sería el futuro del siglo que acababa de inaugurarse. La velocidad, la fascinación por las máquinas, así como la supresión cada vez mayor de lo humano y sus incómodas necesidades, elementos comunes a muchas de las visiones literarias del porvenir, se personificaban en un protagonista desmedido y exagerado: André Marcueil, un hombre mecánico, insaciable e hipermasculinizado. Una idealización del hombre futuro que no pretendía sino ahondar en la dualidad entre los rasgos asociados a lo masculino frente a lo femenino, o lo que no era considerado masculino, según la concepción de la época: lo amable, lento, dulce, sensible, débil, caprichoso, delicado, afectuoso, frívolo. Jarry reflejaba con esta dicotomía la sociedad del momento, que negaba otras experiencias de género diversas, al menos en el plano de la sociabilidad pública.

Casi una década más tarde, a finales de enero de 1911 en una función del ballet Giselle en el teatro Mariinski de San Petersburgo, Vaslav Nijinsky salió a escena con el ajustado vestuario que Alexandre Benois había diseñado para el personaje de Albrecht. Causando un gran escándalo entre el público asistente a la función, fue obligado a presentar su dimisión del *corps de ballet* del teatro, al que pertenecía, lo que le permitió incorporarse de forma definitiva a los Ballets Rusos de Serguéi Diaghilev. Este incidente marcaría el inicio de la imagen del bailarín moderno como cuerpo vivo y sexuado. Los Ballets Rusos introdujeron de nuevo a los hombres como figuras destacadas en el ballet, y reimaginaron la belleza masculina dentro de la danza de una manera vanguardista. Las innovaciones coreográficas permitieron mostrar la fuerza del bailarín en los roles masculinos, y además, en el cuerpo de baile se apeló a un cierto elemento exótico y orientalista, acentuado debido al origen tártaro de bailarines como Nijinsky y Serge Lifar, otra de las primeras figuras de la compañía, lo cual subrayaba su masculinidad a ojos del público occidental. Al mismo tiempo, el interés por el deporte que comienza a surgir en esta época tendrá conexión con esta nueva masculinidad atlética. Nijinsky siempre fue visto como un ser andrógino; con una marcada sexualidad, provocada por su fuerza extraordinaria en escena y su dinamismo, convencionalmente masculinos, pero también por atributos considerados tradicionalmente femeninos como la sensualidad y la sensibilidad a la hora de interpretar sus personajes. Estos roles variables nos muestran un cambio de paradigma, que, no obstante, provocó tensiones en la sociedad parisina y europea del momento, como demuestran las polémicas que se desataron en la prensa de la época en relación a estos espectáculos.

Durante el breve período en el que trabajó para los Ballets Rusos, Nijinsky encarnó para la posteridad el proceso de regeneración del ballet moderno. En este proceso, el bailarín se revelará como una criatura exótica, desprejuiciada a los ojos del público, introduciendo abiertamente la sensualidad y la carnalidad en el ballet masculino. Apoyado por Diághilev, Nijinsky también trabajó como coreógrafo, creando los ballets *L'Après-midi d'un faune* (1912), *Jeux* (1913), *Le Sacre du Printemps* (1913) y *Till Eulenspiegel* (1916).

Estas coreografías reaccionaron contra el academicismo de la danza anterior, y están consideradas históricamente como la gran ruptura entre la danza tradicional y la danza moderna. *L'Après-midi d'un faune* y *Le Sacre du Printemps*, especialmente, incorporaron movimientos angulares y estáticos, alejados de la fluidez tradicional del ballet anterior, además de temáticas nuevas, que dieron un renovado valor a la figura masculina dentro del ballet, la cual hasta ese momento servía meramente como elemento de apoyo para la bailarina. Con este tipo de recursos, nunca antes vistos en la danza, se introdujeron escenas que fascinaron a los artistas de la época, debido a su capacidad para evocar imágenes de gran plasticidad. Parte de la inspiración para este tipo de movimientos, sobre todo a partir *L'Après-midi d'un faune*, la encontrará a través del arcaísmo, en los vasos

[1] «Nijinsky no es un hombre, en el sentido robusto y verdadero de la palabra. Le rodea un tipo de invisible, aunque perceptible, halo. Parece que Oberon lo hubiera tocado ligeramente con su varita mágica al nacer», extraído del prefacio a la obra de C. W. Beaumont y R. Montenegro, *Vaslav Nijinsky, An Artistic Interpretation of his Work in Black, White and Gold*, Cyril W. Beaumont, Londres, 1913.

[2] Existe traducción al español: *A. Jarry, El supermacho. Una novela moderna*, Valdemar, Madrid, 1997.

[3] No será el primer bailarín ni coreógrafo de la compañía en buscar inspiración en el arte de la Antigüedad. Michel Fokine, que trabajó para los Ballets Russes en la misma época que Nijinsky, buscará para *Acis et Galatée* (1905) referentes en la estatuaria griega antigua, debido a la influencia ejercida en este momento por Isadora Duncan y sus referentes, también de raigambre clásica.

griegos de figuras rojas del Louvre y en bajorrelieves del arte egipcio antiguo[3]. En esta primera coreografía ideada por Njinsky, la evocación de una Arcadia imaginada le sirve como justificación para adoptar un nuevo vocabulario artístico pero también para poder introducir una clara diferenciación entre las ninfas –inspiradas en las *korés* arcaicas, definidas por su frontalidad y el equilibrio en los movimientos- y el fauno, cuya bestialidad contrasta deliberadamente con los civilizados pasos de sus *partenaires*. El impulso sexual que las ninfas despiertan en el fauno se resuelve no con su presencia física sino con el recuerdo dejado por el pañuelo de una de ellas, finalizando el ballet con el personaje del fauno realizando un gesto que se interpretó como una masturbación[4]. Esta última escena, así como el tipo de movimientos ideados para esta coreografía, desataron un gran escándalo el día de su estreno en el teatro Chatêlet. Los mismos recursos provenientes del imaginario estético de la Antigüedad que Isadora Duncan utilizó para ofrecer una imagen del ballet femenino menos sexualizada de lo acostumbrado hasta ese momento sirvieron a Nijinsky para mostrar la animalidad del fauno y su sexualidad arcádica y salvaje. Una de las razones del escándalo que esta representación provocó fue la recepción por parte del público y de los críticos de la actuación del fauno como carente de instintos humanos, así como la bestialización de la sexualidad que mostraba la obra. No obstante, muchas voces salieron en defensa de los Ballets Rusos, aunque Diaghilev, por otro lado, estuviera muy satisfecho con la enorme publicidad que este escándalo suponía para la compañía. Uno de los valedores de la coreografía fue Auguste Rodin, que en un texto publicado en el diario *Le Matin*[5], defendió a Nijinsky de los ataques de la crítica, señalando tanto sus aptitudes para el ballet como su «libertad de instinto», asimilándolo a las otras dos grandes renovadoras de la danza de los últimos veinte años: Isadora Duncan y Loïe Fuller.

La ambigüedad de la imagen que Nijinsky ofrecía como bailarín fue percibida por la sociedad de la época como un auténtico desafío a las ideas que sobre la masculinidad existían en este momento. Tanto es así que se instituyó como modelo para todos los bailarines que han venido tras él, debido a la imagen fluida que el público y la crítica le atribuyó, en ocasiones como un halago, pero en muchas otras precisamente reprochándole esta capacidad de ser lánguidamente masculino, poderoso y delicado al mismo tiempo. Esta falta de adscripción al modelo de masculinidad predominante, junto con su increíble capacidad para la danza, le convirtieron en un mito que ha marcado para siempre la imagen de los hombres que bailan. Aun así no debemos olvidar que esta proyección no fue un elemento construido de manera totalmente consciente y deliberada por el bailarín, sino que fue una suma de circunstancias propiciadas por sus cualidades para la danza y su aspecto físico; pero sobre todo por la imagen que de él se proyectó desde la publicidad para la promoción de los espectáculos en los que participó e ideó, o por la representación que de su figura hicieron numerosos artistas. La influencia de su figura llegará hasta nuestros días, y marcará la representación de una masculinidad otra dentro de la danza.

Otra de las dimensiones de la proyección pública de la figura de Vaslav Nijinsky es haber sido erigido como uno de los muchos paradigmas de artista genial y atormentado, así como un modelo para la construcción de la identidad homosexual masculina. Tanto durante su vida como después de su muerte, su figura ha sido evocada por multitud de artistas. Una de estas evocaciones será la realizada por el poeta homosexual *W. H. Auden, en 1 September 1939*, donde se lamenta desde su reciente exilio en Estados Unidos de los avances de Hitler en Europa, y recuerda entre sus versos la relación amorosa que mantuvieron Nijinsky y Diaghilev durante los años que el primero estuvo trabajando para los Ballets Rusos; imaginando a Nijinsky, ya enfermo, durante la redacción de sus diarios[6]:

(...) What mad Nijinsky wrote
About Diaghilev
Is true of the normal heart;
For the error bred in the bone
Of each woman and each man
Craves what it cannot have,
Not universal love
But to be loved alone. (...)

[4] No conocemos exactamente los elementos coreográficos de los ballets ideados por Nijinsky, cuyas representaciones actuales se basan en reconstrucciones de finales del siglo XX a partir de anotaciones esquemáticas conservadas.

[5] «Nos gustan tanto Loïe Fuller, Isadora Duncan y Nijinsky sobre todo porque han recuperado la libertad del instinto y reencontrado el sentido de una tradición fundada sobre el respeto a la naturaleza. [...] El recién llegado, Nijinsky, tiene como cualidad distintiva la perfección física, la armonía de las proporciones y el extraordinario poder de adaptar su cuerpo a la interpretación de los sentimientos más diversos». («Nous n'aimons tant Loïe Fuller, Isadora Duncan et Nijinski que parce qu'ils ont retrouvé le sens d'une tradition fondée sur le respect de la nature. [...] Le dernier venu, Nijinski, a pour avantage distinctif la perfection physique, l'harmonie des proportions et l'extraordinaire pouvoir d'assouplir son corps à l'interprétation des sentiments les plus divers»), A. Rodin, «La rénovation de la danse», *Le Matin*, Paris, 30 de mayo de 1912.

[6] V. Nijinsky, *Diario*, Acantilado, Barcelona, 2003.

Bibliografía

W. H. Auden, Another time. Poems by W. H. Auden, Faber & Faber, Londres, 1940.

R. Burt, The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities, Routledge, Londres, 2007.

P. Farfan, "Man at Beast. Nijinsky's Faun", South Central Review, Vol. 25, nº 1, pp. 74-92.

A. Jarry, El supermacho. Una novela moderna, Valdemar, Madrid, 1997.

Y. Karthas, When Ballet Became French: Modern Ballet and the Cultural Politics of France, 1909-1939, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2015.

C. W. Beaumont y R. Montenegro, Vaslav Nijinsky, An Artistic Interpretation of his Work in Black, White and Gold, Cyril W. Beaumont, Londres, 1913.

V. Nijinsky, Diario. Acantilado, Barcelona, 2003.

J. P. Pastori, La danse. Des Ballets russes à l'avant-garde. Gallimard, Paris, 1997.

A. Rodin, «La renovation de la danse. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski. Ce que voit dans leurs attitudes le grand sculpteur Rodin», Le Matin, París, 30 de mayo de 1912.

Miriam Adrián Vega

2. 3. 3. 3. Los hombres hacían bailar a las piedras y las piedras hacían bailar a los hombres. Vicente Escudero y Antonio El Bailarín en la danza masculina de posguerra.

Bailar con flores o bailar con susto. Bailar en dos dimensiones; desde la suma o desde la resta, pero desde la certeza de saber que sobra algo y al mismo tiempo, falta. La danza española de posguerra necesitó definirse desde la polarización, después de haber vivido la destrucción, el estupor y el vacío. En la escena de los años cuarenta y cincuenta Antonio El Bailarín y Vicente Escudero eran dos caras de una misma moneda que se miraban de manera escópica.

En palabras de Susana Asensio: «El flamenco representa un espectáculo del exceso, una "representación de la obscenidad", al desvelar privacidades culturales en espacios públicos destinados al consumo de estos secretos»[1]. Si el carácter de lo español en la vanguardia radicaba en su condición de «excesivo»[2], entonces ambos bailan desde lo barroco, no desde el clasicismo, como tradicionalmente se ha visto sobre todo a Escudero. Su propuesta, como veremos, se acercaría más al conceptismo.

Antonio era la forma, el ornamento, el adorno. Era, podríamos decir, la corriente culteranista. Las líneas de los brazos se quebraban, las caderas se contorneaban, las muñecas hacían círculos y los dedos las seguían. «Esas flores, para las mujeres», diría de manera despectiva Escudero. En el célebre martinete que bailó para la película Duende y misterio del flamenco (Edgar Neville, 1952) flotan cuestiones que atraviesan la historia del flamenco: el discurso etnográfico y esencialista y la posterior objetualización en producto pop o de consumo. La propia letra del cante habla de esa paradoja sempiterna en el flamenco sobre la esencia y el adorno, la dualidad dentro/fuera:

> Yo soy jarai (no gitano) en el vestir,
> calorro (gitano) de nacimiento;
> no camelo (no quiero) ser jarai,
> con ser caló estoy contento.

[1] S. Asensio, «El imaginario flamenco americano: Aura y kitsch en la escena trasnacional», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, tomo LIX, Cuaderno Segundo, Madrid, 2004. p. 146.

[2] A. González, *«La noche española» en La noche española: flamenco, vanguardia y cultura popular*, 1865-1936 (cat.), MNCARS, Madrid, 2007.

Se justifica así el exceso de forma con la que bailaba Antonio, reduciéndose a una mera apariencia. El compás del martinete tampoco es casual. Según la historia ficcionada del flamenco, el martinete es uno de los palos primitivos, asociado a la *toná*, y que con su secuencia rítmica de doce tiempos y cinco acentos tiene un marcado carácter fundacional, mítico. Todo esto, claro está, hay que leerlo a la luz del mairenismo y del clasicismo en el flamenco que se iba a codificar a lo largo de los años cincuenta y sesenta. Antonio ordena y sistematiza el baile del martinete, que hasta entonces sólo se había expresado musicalmente.

En la coreografía aparecen nuevos elementos rítmicos a través del zapateado, de origen festivo, e incluso «estilizados y violentos rodillazos de la escuela rusa»[3]. Es curioso, además, el marcado carácter bidimensional de la danza. Desde la propia concepción cinematográfica de la pieza –no olvidemos que la crea para la película *Duende y misterio del flamenco*–, así como las posiciones y las direcciones en la escena, que podrían reducirse básicamente a derecha e izquierda para simplificar los movimientos de la cámara.

Hay dos formas de rodear el vacío: a través de la suma o de la resta. Antonio baila desde la suma. Si muchos de sus movimientos venían del ballet clásico, otros aluden directamente a la danza rusa, pero a través de su experiencia en Estados Unidos. Cuando Antonio estuvo en Hollywood rodando las películas *Ziegfield Girl* (Robert Z. Leonard, 1941) y *Hollywood Canteen* (Delmer Daves, 1944) entró en contacto con el caso particular de Vaslav Nijinsky, figura que causó un gran impacto en el bailaor. Esa admiración no se dejó sentir solo de manera coreográfica, sino también en la faceta de Antonio como coleccionista. Cuatro años después de su muerte en 1996, la subasta pública de su colección reveló las adquisiciones que había realizado el bailaor durante toda su vida, además de sus influencias y fuentes de inspiración: diseños de escenografía, un anillo de Picasso, una piedra pintada de Jean Cocteau y una serie de grabados sobre Vaslav Nijinsky del pintor mexicano Roberto Montenegro, entre otros objetos[4].
De forma paralela a Antonio, durante los cuarenta y cincuenta ya estaba Carmen Amaya haciendo ruido con sus fuertes zapateados y sus dedos tamborileando sobre mesas y sillas, alejándose de la danza estilizada con palillos. Había cambiado la bata de cola por unos pantalones negros, un gesto que para los códigos flamencos supuso todo un atrevimiento. Las piernas ahora se convertían en elementos funcionales y el acento se ponía en la planta y el tacón, revelando el potencial sonoro del propio cuerpo. Igual que en el caso de Antonio, esa libertad al bailar está directamente relacionada con haber trabajado unos años fuera de España, lejos de restricciones e imposiciones[5].

Antonio regresa, y despliega en su martinete una nueva manera de bailar, incorporando elementos de la danza femenina y alejándose de la visión monolítica del flamenco que imponía el franquismo, orientado al cante, el esencialismo y las escenas grupales. Así, a través de un lenguaje híbrido, Antonio creó un pequeño espacio de resistencia al franquismo[6]. O al menos de resistencia coreográfica, creativa y de representación, que son los elementos con los que opera la danza… y el cuerpo que baila.

[3] P. G. Romero, «Flamenco, música y baile en la reconstrucción de lo popular y lo moderno», *¿La guerra ha terminado?: Arte en un mundo dividido* (1945- 1968), ciclo comisariado por Pedro G. Romero en MNCARS, Madrid, octubre de 2010.

[4] La mayoría de los lotes fueron adquiridos por entidades públicas, repartiéndose entre la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid. La serie sobre Nijinsky de Roberto Montenegro actualmente se encuentra en el CA2M de Móstoles (Madrid).

[5] S. Asensio: Op. Cit. p. 155.

[6] W. Washabaugh, «Películas asombrosas: de *María de la O* a *Duende y misterio del flamenco*» (conferencia), La noche española (seminario), UNIA arte y pensamiento, Sevilla, 2006.

Vicente Escudero: ¡baile de hierro!

Sea como fuere, Antonio se muestra sin complejos con movimientos sinuosos y ornamentales, provocando que Vicente Escudero prescribiese en su famoso Decálogo del buen bailarín que había que «bailar en hombre». El vallisoletano hablaba también de «estética y plástica sin mixtificaciones», construyendo una danza masculina opuesta a la manera de Antonio: continuidad y frontalismo de la columna vertebral y la cadera, rectitud de brazos y manos, gestualidad seca, expresión contenida y a veces, hasta de susto, frente a la ligereza de Antonio. Un susto que estaba ahí, latente: la muerte súbita de la Argentina, su amiga y cómplice, el 18 de julio de 1936, a consecuencia del impacto que le causó la noticia de la guerra. Escudero no murió, pero se le quedó ese estupor en el cuerpo –también en el rostro– durante algún tiempo.

Antes de eso la danza de Escudero está marcada por la experimentación. Una experimentación a través de la resta, colocando la sobriedad y la claridad de líneas como ejes estructurales. No debemos ver en él una propuesta clásica –pues de clásica tiene poco… y aquí viene al caso preguntar ¿qué es el clasicismo en

flamenco?– sino más bien conceptista[7], puesto que en todo caso en su danza hay una fuerte impronta de la asociación de ideas a través del ingenio y la innovación.

Ese afán por experimentar comienza siendo muy joven, zapateando con distintos materiales y en distintas situaciones; desde el tronco de un árbol caído, las imprentas donde trabajó –que estimularon su creatividad con el ruido de las máquinas– o incluso sus viajes como polizón, dando lugar a lo que él llamaba «bailar el tren», reproduciendo el sonido de las ruedas sobre los rieles.

En París llegan las influencias del cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. Allí conoció a Jean Metzinger, Fernand Léger, Juan Gris, André Breton, Paul Éluard, Luis Buñuel y Joan Miró. En la sala Pleyel llega a bailar con dos dinamos de distinta intensidad, representando la lucha del hombre y la máquina[8].

Escudero baila por farruca, por alegrías, con la Argentina, con Carmita García; interpreta los bailes clásicos españoles como boleros, sevillanas, panaderos… Pero sin duda su aportación más icónica y representativa es la seguiriya, ya que es el primero en bailar ese compás en 1938. En esa pieza Vicente Escudero reunía algunos rasgos que han pasado ya a la historia de la danza: los movimientos de la muerte del cisne de Anna Pavlova a través de los brazos y los pies en "piqué", la ejecución y el aire futurista, mecánico, marcado por la fuerte frontalidad, el aire ritual y casi totémico del compás. Recordemos que la seguiriya es un compás de doce tiempos con cinco acentos, siempre asociado al martinete por ser complementarios, aunque distintos en velocidad. Al final de la coreografía, según cuenta y reproduce Israel Galván, Escudero simula pintar un cuadro con su mano derecha, un cuadro que podría ser surrealista (¿quizá *La danseuse espagnole de Miró*?).

El susto y la violencia de la guerra están presentes en las manos (hay varios movimientos en los que el bailaor se tapa la cara), pero también en la expresión, en la mirada. La columna vertebral es un fuste sólido que apenas se arquea. Las caderas forman un bloque con el torso y las piernas siguen al zapateado, casi sin rodilla, evitando los aires de jota y de escuela rusa. El silencio, la elipsis y lo que no se expresa es lo que más llama la atención, y como en la fotografía que le tomó Man Ray en 1928, la sombra de lo que no se nombra es lo que ocupa todo el espacio de la escena. Amparándose en su carácter castellano, no daba tregua: «¡Baile de hierro! ¡Baile de bronce! Así bailaría yo», sentencia en su libro autobiográfico *Mi baile*[9].

Es curioso ese afán que tuvo siempre Escudero por ser purista e ir a lo hondo; si lo comparamos con una bulería de Triana, por ejemplo –con sus acentos que van hacia abajo, sus formas redondas, la dimensión festiva, y el sentido colectivo– entonces entendemos mejor la aspiración aérea e incluso conceptual de Escudero.

Bailaba, como decía Ángel González, «sobre las cosas de este mundo». Había un fuerte desapego, quizás por conocer el riesgo de bailar a tierra, y perderla. Por su parte, Antonio no escondía su fascinación por la sintaxis complicada, llena de lazos y flores, por el adorno en el cuerpo, que era adorno en sí mismo. Estar demasiado apegado a las cosas, lo sabemos, es igual que intentar prescindir de ellas. Hay en los dos, desde lugares distintos, una misma búsqueda y un deseo por volver a habitar la danza, sentir la ingravidez después de la pesadumbre de la guerra. Así explicaba Escudero su interés por reconstruir e investigar la arqueología del cuerpo…- y quizá de la España de posguerra: «Parece ser que en la época paleolítica los hombres lanzaban piedras al espacio y componían sus bailes con el ritmo producido por éstas al caer y chocar contra el suelo. Los hombres hacían bailar a las piedras y las piedras hacían bailar a los hombres. ¡Maravilloso ballet en el que todo era baile!».

[7] P. G. Romero, «Hueso de la mano y el pie. Comentarios a las relaciones entre vanguardia y flamenco en la figura de Vicente Escudero», en I. de Naverán y Á. Écija (eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*, Artea, Universidad de Castilla La Mancha, 2013.

[8] V. Escudero: *Mi baile*, Ayuntamiento de Valladolid, 1994.p. 114.

[9] V. Escudero, Ibid., p. 118.

2.3.3.4. Entrevista con El Palomar

La visita del equipo El Palomar en el marco del DIDDCC se centró en su proyecto *Fons, Armari i Figura* de Ismael Smith, un trabajo de investigación y activación desde la ideología *queer* de parte de la colección del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC) de Barcelona relacionada con este artista. Un proyecto que nos permite generar ciertas analogías con los grabados de Roberto Montenegro sobre Nijinsky, su inserción en la colección del CA2M y su relectura desde la contemporaneidad.

Fig. 1. Equipo Palomar, *Fons, armari i figura per Ismael Smith* (still del documental), 2015-17.

Este proyecto surge en colaboración con el MNAC. ¿Qué tan flexibles son este tipo de instituciones y sus colecciones para adaptarse a lecturas contemporáneas? ¿Con qué facilidades y dificultades os encontrasteis?

Puede resultar paradójico, aunque tiene su lógica oculta que, en cuanto a grandes instituciones museísticas se refiere, los museos especializados en arte contemporáneo pongan más trabas en experimentar con lenguajes de arte contemporáneo. Pongamos este ejemplo: entendamos el estudio personal de Ismael Smith acerca del cáncer como su última gran obra –hablamos de miles de páginas manuscritas–; la estructura y protocolos de un museo como el MNAC quedan muy lejos de saber cómo absorber, catalogar y exponer una pieza así. Sin embargo, como museo que quiere abrirse a la ciudad con una colección antigua, tiene menos experiencia en cómo reaccionar ante la propuesta de una performance, algo que para un museo de arte contemporáneo correspondería automáticamente a un protocolo ya definido. En casos así, es interesante aprovechar la falta de estructura/protocolo en cuanto a lenguajes artísticos en pro de una mayor libertad –puntual– de acción.

Recuperasteis la figura de Ismael Smith poniéndola en relación con otras figuras como Carmen Tórtola Valencia o Arthur Cravan. ¿De qué manera trabajáis estas investigaciones relacionales? ¿Dónde situáis el límite de su extensión?

Quisimos rehuir de una investigación académica. Trabajamos a modo de laboratorio de investigación y aplicamos las mismas pautas –basadas en ideología *queer*– que aplicamos en El Palomar. Las relaciones se establecen por curiosidad, intuición y afectación. No pusimos límites a la investigación o a la experiencia; llegamos hasta donde quisimos llegar.

¿El ejemplo de Ismael Smith demuestra que es necesaria una revisión *queer* de las colecciones públicas de los museos y de sus discursos?

Un 80% de la obra de Ismael casi terminó en un desguace. Hace falta revisar la historia en general –también en clave *queer*– en muchas capas. En un determinado momento, Smith se desinteresó del mundo del arte. Lo más interesante de Ismael no está en las colecciones públicas… Esto supone un gran muro para procesos de investigación académica. Hay muchos vacíos, olvidos y censuras que, a nuestro parecer, son más urgentes.

Tanto en el proyecto *Fons, armari, figura per a Ismael Smith* como en *No es homosexual simplemente el homófilo sino el cegado por el falo perdido* en el que reinterpretáis un guión inacabado de Alberto Cardín trabajáis con un formato audiovisual. ¿Cómo valoráis los canales de difusión distintos a los de la exposición en sala?

Siempre tratamos de trabajar en pro de expandir nuestros procesos hacia otros canales. Pero, por ejemplo, con el film de Cardín hemos visto cómo nos han

rechazado en cantidad de festivales LGTBQ donde luego premian films prototipo de ficción donde dos hombres jóvenes, homosexuales, masculinos y socialmente atractivos se enamoran mientras hacen *cruising*. Queda mucho por hacer.

¿Qué condiciones establecéis desde El Palomar para colaborar con agentes e instituciones ajenos a vosotras?

Depende de cada incursión y cada caso. Hasta el momento hemos sido bastante generosas con la institución y sus agentes. Si miramos atrás, antes de que El Palomar existiera, pocos fueron los proyectos postfeministas por los que se apostaron. Al menos dentro del Estado español. Además siempre que se han llevado a cabo este tipo de proyectos ha sido desde una óptica documental y académica. Fue por ello que creímos oportuno incidir desde la radicalidad de un proyecto independiente como El Palomar, no solo para actualizar discursos que actualmente se estaban institucionalizando, sino también para presentar más que un archivo, una fórmula generadora de discurso. Y en el caso de nuestro proceso con Ismael Smith está claro.

Una de las misiones que nos propusimos desde el principio fue acelerar los procesos de asimilación, a modo de aceleracionismo *queer*. De tal efecto (pedagógico), podemos decir que nuestra «programación» ha sido convulsa y desesperada pero muy necesaria y rigurosa. Ahora mismo lo más importante para nosotras es seguir trabajando y reclamando el espacio que se nos ha sido negado durante mucho tiempo por el hecho de ser seres sexualmente distintos a las normas y convenciones. Y esa es nuestra lucha.

¿Creéis que la entrada *queer*, siempre parcial o fraccionada, en las instituciones de arte contemporáneo implica el debilitamiento de su dimensión política y transformadora? ¿Consideráis que su potencia política puede ser absorbida por el museo convirtiéndola en mera estetización o creéis que la *queerización* del museo es posible?

No creemos que sea un paso atrás introducir en las instituciones las políticas queer. No, al menos cuando son de aquellxs que, como nosotrxs, trabajan desde una sinceridad y una experiencia real. Esto que hacemos afecta al *statu quo* aunque solo sea sutilmente. Hoy por hoy la voz de las minoritarias se oye cada vez más y es por ello que mucha gente está cambiando su conciencia política. Voces que tienen mucho que decir al no haber tenido espacio en un pasado. Otra cosa es cooptar la imagen de lo queer y vaciar de contenido crítico los discursos como nos comentáis. Esto está pasando. Instituciones que generan artistas y apuestan por ellos trabajando dentro de sus instalaciones y recibiendo premios, pero que jamás han reclamado de forma material y real lo que nosotras venimos haciendo con transparencia: *queerizar* no solamente el museo, sino nuestras propias vidas. Una de las consecuencias, entre otras y hablando de nuestro caso, ha sido el hecho de tener que dejar el espacio que teníamos alquilado y que nos servía para relacionarnos. Era algo que sabíamos que podía pasar. Por eso lo hemos asumido desde el principio como una etapa más. Los pros y los contras son las misma cara de una moneda. Leamos lo positivo –los pros– como una forma de resistencia. Quizás nuestro mejor momento, y el de todas las palomas, se encuentre en esta reformulación que estamos emprendiendo. Crucemos los dedos.

Fig. 2. Equipo Palomar, *Fons, armari i figura per Ismael Smith* (still del documental), 2015-17.

Efectivamente, recientemente hemos recibido vuestra *newsletter* en la que anunciáis que El Palomar dejará de tener una sede física. ¿Podéis hablarnos un poco más de esta nueva etapa nómada en la que entráis o qué es lo que tenéis en mente a partir de ahora?

Tener una sede física fue insostenible desde el principio, siempre lo dijimos. Y, si pudo funcionar durante este tiempo, fue gracias a nuestras palomas, nuestra familia. Todas nosotras hemos puesto mucha energía en pro de mantener la sede física. Jamás pensamos que nuestros planteamientos fueran a convertirse en un virus de tan rápido y largo alcance. En estos cuatro años no hemos parado de hacer pedagogía de forma gratuita y ahora creemos que es el momento de volver a reinventarnos, de no dar nada por sentado. De pensar en ser menos precarias. Es un reto, pero estamos preparadas para ello. La cosa no cambiará mucho, ambas seguiremos trabajando juntas: así somos más fuertes, lo hemos comprobado. El haberlo hecho público responde, también, a una cuestión de principios: sinceridad y transparencia.

Lo que vaya a pasar ser irá viendo. De momento, este año, lo vamos cubriendo con fechas y eventos. Seguiremos trabajando en crear redes aquí y allá.

Marta Sesé y Gerard Voltà

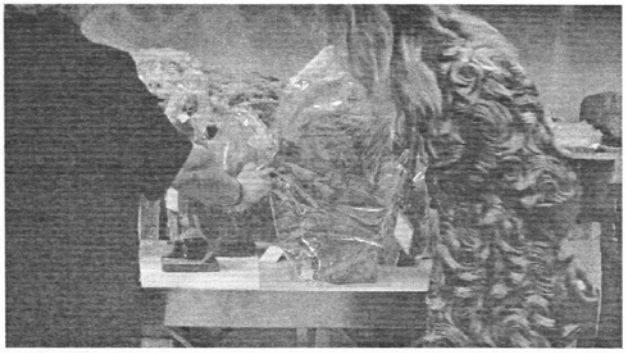
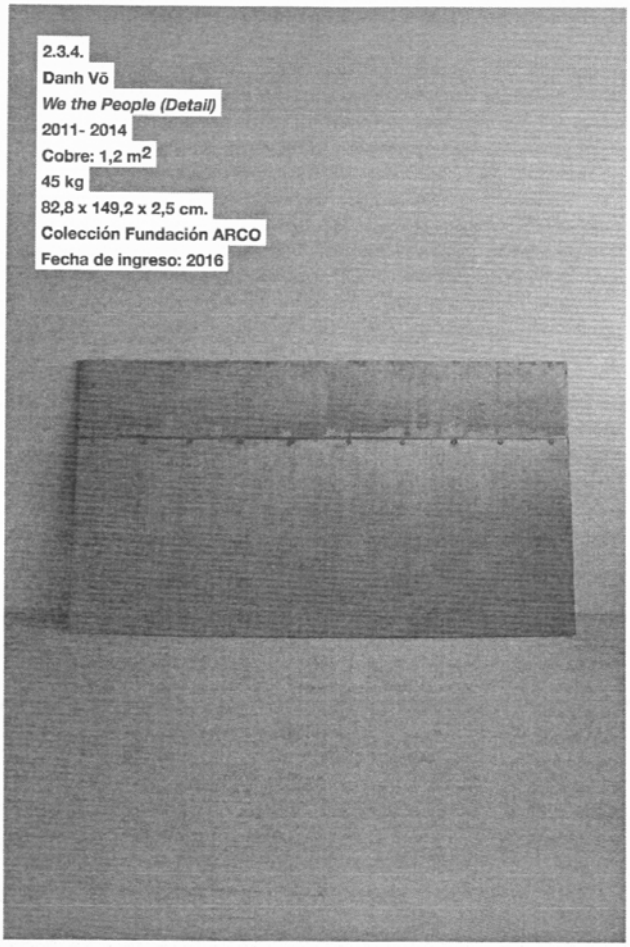


Fig. 3. Equipo Palomar, *Fons, armari i figura per Ismael Smith* (still del documental), 2015-17.



2.3.4.
Danh Võ
We the People (Detail)
2011- 2014
Cobre: 1,2 m^2
45 kg
82,8 x 149,2 x 2,5 cm.
Colección Fundación ARCO
Fecha de ingreso: 2016

2.3.4.1. ¿Por qué llora la estatua de la libertad?

Año 1886, Nueva York. La fragata francesa Isère atraca en el puerto de la Isla de Ellis para descargar las trescienta cincuenta piezas que formarán *Liberty enlightening the World*, *La Liberté éclairant le monde* o, más familiarmente, *La estatua de la Libertad*. Desde Francia llega este regalo, una estatua colosal diseñada por Fréderic Bartholdi y Gustave Eiffel en conmemoración del centenario de la Declaración de Independencia del pueblo de los Estados Unidos de América. El obsequio se recibe con entusiasmo y cumple el propósito de afianzar la alianza entre los países de ambos lados del Atlántico. Sin embargo, en aquel momento no se intuía el impacto que iba a tener esta monumental personificación de la libertad a lo largo de la historia del siglo XX.

La estatua de la Libertad recibe más de tres millones de visitantes al año (situándose entre los 10 monumentos con mayor afluencia turística del mundo), cuenta con decenas de réplicas distribuidas por diferentes países (Francia, Argentina, Japón, Estados Unidos...) y ha sido fuente de inspiración para cientos de manifestaciones culturales, sociales y políticas. De este modo, se ha convertido en uno de los iconos populares más famosos de la cultura visual a nivel mundial. A día de hoy, sería una ardua tarea encontrar a alguien que, sin haber estado en Nueva York, no reconociera su característica y singular silueta.

Desde un punto de vista iconográfico, resulta evidente la similitud de la estatua con el personaje protagonista del famoso lienzo de Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (1830): una mujer que enarbola la bandera francesa en la mano derecha y porta en su mano izquierda una bayoneta. En la versión escultórica encontramos una representación más clásica de la alegoría femenina de la libertad. Se trata de una imagen más serena, contenida y solemne, donde el motivo de la bandera se sustituye por una antorcha encendida, símbolo del triunfo de la luz sobre las tinieblas, mientras que la bayoneta se ve reemplazada por una tablilla que evoca la primacía del derecho. Una figura hierática, sostenida por el peso de una ley que no admite reproches. En el pedestal, se situó una placa grabada con un soneto de Emma Lazarus cuyos versos centrales rezan «Mother of Exiles. From her beacon-hand/ Glows world-wide welcome».

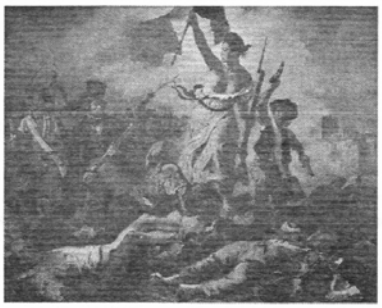


Fig. 1. Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1830.

Fig. 2. *Liberty enlightening the World*, circa 1900.

Situada en la Isla de Ellis, centro de llegada de inmigración desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, la estatua de la Libertad ha sido testigo del devenir –tan brillante como oscuro– de la sociedad norteamericana contemporánea. A pesar de haberse convertido en un icono mundial de la lucha por los derechos de las clases oprimidas (véanse las cadenas rotas que tiene en su pedestal), de la emancipación respecto a la opresión, y en definitiva, una referencia del triunfo de la libertad, existe una gran controversia sobre la lectura histórica y política de la utilización de su poder iconológico-mediático. Esta polémica queda reflejada a la perfección en un fragmento de la película de Charles Chaplin, *The inmigrant* (1917). La secuencia del filme que inicia el rótulo «The arrival in the Land of Liberty», empieza con una representación idílica del momento en el que los migrantes que se encuentran a bordo de la embarcación con destino a la Isla de Ellis contemplan emocionados la imponente imagen de la estatua de la Libertad que les da la bienvenida a la tierra prometida. Sin embargo, tras un instante de ensoñación, imaginando un nuevo mundo de infinitas posibilidades, la policía acordona a todos los tripulantes del barco como si de criminales se tratara, haciéndoles despertar del sueño americano con esta «bienvenida» real al país de las libertades.

La actitud hipócrita que Chaplin condensa de manera magistral en apenas unos segundos, resume con aterradora actualidad gran parte de la historia de la inmigración en Norteamérica. Las tres célebres palabras que inauguran la Constitución de los Estados Unidos, «We the people», son una declaración de intenciones del reconocimiento de la soberanía popular y del papel fundamental de la construcción colectiva de la democracia. El pueblo se concibe como un todo donde las discriminaciones por raza, género, orientación sexual o etnia no tienen cabida. Pero desgraciadamente la igualdad proclamada no siempre se reconoce en la práctica. Incluso, podemos decir que hoy en día se encuentra gravemente amenazada: pareciera que vamos camino de retroceder varias zancadas en el reconocimiento efectivo de algunos de los derechos que tanto ha costado a generaciones y generaciones conquistar. «We the people», desde mayo del 68 pasando por Occupy Wall Street hasta el más reciente movimiento de Bernie Sanders, es un grito de guerra, emblema popular en el que se reconocen todas aquellas personas que defienden el modelo de sociedad respaldado por la Constitución norteamericana.

Fig. 3. Fotografía de inmigrantes en Ellis Island frente a la estatua de la Libertad, circa 1900.

Fig. 4. Fotograma del filme *The inmigrant*, Charles Chaplin, 1917.

Una de las últimas producciones del artista vietnamita-danés Danh Võ (Bà Ria, Vietnam, 1975) toma como título este lema. *We the people* (2010-2014) recrea a escala real la piel de cobre que recubre la estatua de la Libertad. Se trata de una obra diseñada en Alemania, fabricada en Shanghái y financiada por diferentes galerías e instituciones artísticas internacionales. La pieza original se segmentó en más de doscientos cincuenta fragmentos que fueron vendidos a museos, centros de arte e instituciones de todo el mundo, planteando una relectura muy interesante sobre la estatua de la Libertad.

Võ hace una propuesta dinámica en oposición al inmovilismo de la estatua original. Cuestiona su integridad y deconstruye el mito ofreciendo cientos de piezas frente al todo modélico. A diferencia de las famosas serigrafías de Andy Warhol, en las que éste reproduce en su más puro estilo la silueta intacta de la estatua de la

Libertad (contribuyendo así a su mitificación, del mismo modo que hizo con otros iconos y personajes: la famosa lata de tomate Campbell o la mismísima Marilyn Monroe), Võ, de manera literal, hace saltar la estatua en pedazos y los reparte por el mundo. Los fragmentos desperdigados de la obra son una referencia a la emigración forzada, a los desplazamientos que millones de personas (tal y como él mismo vivió en su exilio de Vietnam) se ven obligados a realizar, abandonando su lugar de origen, su patria. Es un gesto poético de inmensa belleza y valentía, una proyección planetaria del concepto de libertad que pone los flujos migratorios en el punto de mira y que, al mismo tiempo, polemiza sobre uno de los iconos incuestionables de los valores de la cultura occidental.

La obra de Võ refuerza la disonancia entre el lema original de la estatua, «Liberty enlightening the World», y los períodos oscuros vividos por las minorías étnicas, raciales y sexuales en los Estados Unidos, al mismo tiempo que alerta sobre la vigencia de estas amenazas. El trabajo de Võ expande por el mundo la libertad de rostro sereno que, desde su altura, ha registrado día a día en sus retinas las discriminaciones, abusos y humillaciones sufridas por cientos, miles de personas. Es quizás este motivo por el que la estatua de la Libertad llora.

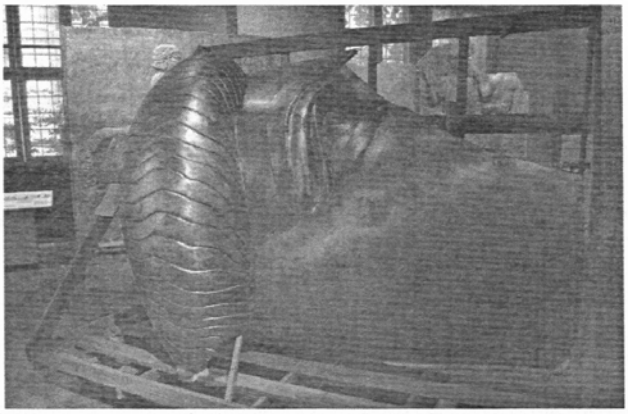


Fig. 3. Danh Võ, *We the people (fragment)*, 2010-2014.

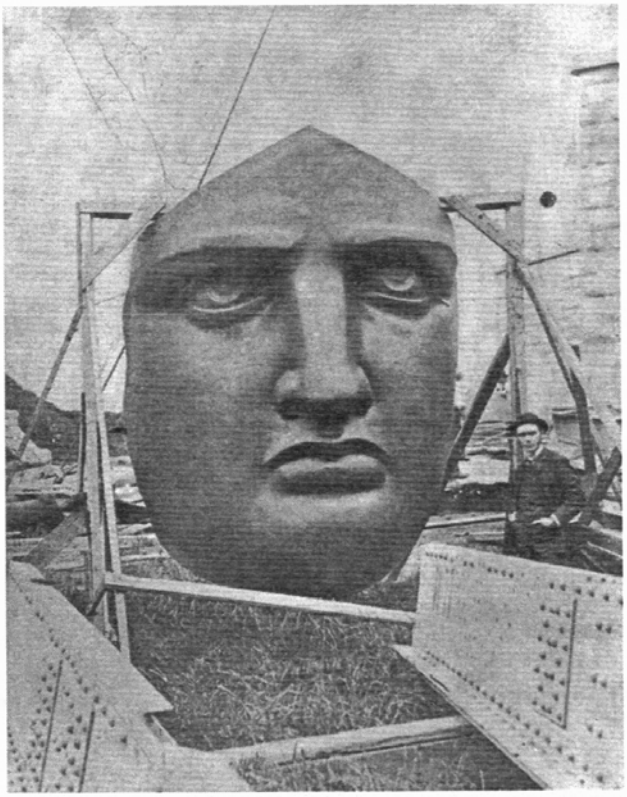


Fig. 6. *Head of the statue of Liberty enlightening the World*, 1885.

Marina Avia

2.3.4.2. On Liberty: ingeniería civil colonial y monumentos despedazados.

El artista Danh Võ nunca ha visto unidas las 267 piezas de su obra *We The People*[1] en la forma que componen: una réplica a escala real de la Estatua de la Libertad, como tampoco el ingeniero civil Gustave Eiffel (1832-1923) vio erigida en Nueva York la Estatua de la Libertad que él ayudó a sostener en pie.

En la década de 1870, la figura de cobre, hueca, de la estatua de Lady Liberty iba a rellenarse con toneladas de material de construcción que por su peso y volumen la anclarían a su pedestal. Pero al morir el ingeniero Viollet-le-Duc sin explicar como se debía ejecutar esta operación, el escultor, Frédéric Auguste Bartholdi, contrató a Gustave Eiffel para impedir que la diosa Libertas colapsase. Eiffel propuso una solución mucho más liviana que embutirla. Creó dentro de la estatua un esqueleto de 30 metros que apuntalaba alrededor de un pilón central una malla de vigas metálicas cuya flexibilidad resiste los vientos del puerto de Nueva York, los cambios de temperatura, y, como el tiempo demuestra, muchos incansables años de vida erguida.

Eiffel ya se había curtido como ingeniero diseñando puentes ferroviarios con precisión matemática, creando estructuras ligeras, fuertes y elegantes. Antes de que finalizase el siglo XIX, Eiffel terminó el andamiaje interno de hierro (actualmente de acero) que sostiene en pie a la Estatua neoyorkina, construyó la Torre Eiffel de París y terminó alguno de los varios puentes que proyectó en Vietnam, entonces Cochinchina. Eiffel había abierto una oficina en Saigón en 1872, anticipándose a las necesidades infraestructurales de la nueva colonia francesa. Su taller indochino empezó construyendo puentes sobre canales por el delta del río Mekong, y luego trabajó en proyectos portuarios, la oficina de correos de Saigón y la línea de ferrocarril que conectaba el largo país de norte a sur.

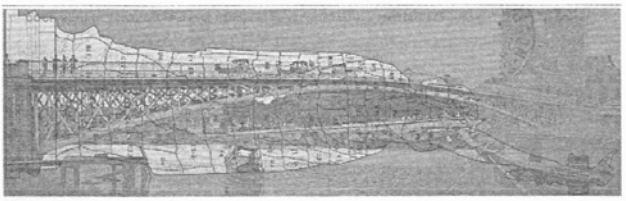


Fig. 1. *We The People Messageries.*

Según Tim Doling, historiador ubicado en Ho Chi Minh City, la antigua Saigón, el único gran monumento de Eiffel que sobrevive actualmente en Vietnam es el puente de las mensajerías marítimas de esa ciudad.[2] Durante su restauración en 2010, el *pont des messageries maritimes* se hizo peatonal y se pintó de verde pastel y amarillo, por lo que es conocido como el puente arco iris (*Câu Mống*). Su único arco de hierro forjado está espolvoreado de farolas de la época colonial que ahora iluminan las parejas que van a hacerse fotos bajo su luz. «La libertad iluminando el mundo» (*La Liberté eclairant le monde*) es el nombre original dado a la Estatua de la Libertad, ya que el diseño inicial era el de un faro para el canal de Suez en Egipto, que Bartholdi no consiguió realizar, pero pudo reciclar en América. Se diría que los monumentos artísticos no son tan *site-specific* como podríamos pensar. La deslocalización también atraviesa la versión de Danh Võ de la Estatua de la Libertad: los fragmentos de *We The People* viven en más de quince países.

El destino de las formas escultóricas de la neoclásica estatua creada por Bartholdi, copiadas artesanalmente para *We The People*, no es el de unirse para completar el puzzle, sino el de repartirse por colecciones de arte de todo el mundo. Las piezas disgregadas no necesitan apoyo estructural que las una. Por eso *We The People* no incluye copia de la malla interna de la estatua que sostiene erguida la fina piel de la libertad, de poco más de 2 milímetros de grosor. Danh Võ explica que una chispa de inspiración fue descubrir el increíble contraste entre esa capa de cobre tan delgada y la maciza visualidad de la escultura en la bahía de Nueva York. Pero de las 30 toneladas de cobre repujado de *We The People*, tan fino como el original, ni un gramo referencia el armazón metálico de Eiffel. Y no por olvido. Otra chispa de inspiración fue una pintura de Martin Wong de 1997 que muestra la Estatua de la Libertad abierta en canal, entramada con una ingeniería de apariencia «eiffelina», pero de ladrillo. Esa pintura, y el dibujo técnico de la centenaria estructura de Eiffel renovada en 1984, han formado parte de exposiciones comisariadas por Danh Võ. El potente símbolo de la libertad despedazada que es *We The People* no escapa a ningún espectador de la obra, pero la ausencia de armadura de unión es menos evidente. En *We The People*, la estructura de Eiffel no es invisible por estar fragmentada y dispersa por países lejanos. Simplemente no existe, como no existe

[1] El título *We The People* referencia las 3 primeras palabras de las Constitución de EEUU. Este breve texto también aparece en la página identificativa de los pasaportes estadounidenses.

[2] Actualmente hay en uso por toda Vietnam varios puentes construidos por *Maison Eiffel*, aunque algunos han sido restaurados con tantos cambios que la autoría sería una cuestión a debatir. Tim Doling, «Eiffel's Pont des Messageries Maritimes, 1882», en *Historic Vietnam*, 15 de enero de 2014.

una estructura que permita unir y sostener a refugiados dispersos. Las olas de emigración global están atomizadas, y su falta de cohesión beneficia a un sistema de poder que no se siente amenazado por un grupo tan disgregado, heterogéneo y poco visible. Esto es quizás más patente ahora que en los años 70, cuando tras la guerra de Vietnam más de un millón de vietnamitas se dispersaron por el mundo.[3] Muchos exiliados de Vietnam se reunieron en nuevas comunidades, en Canadá, en Australia, en Estados Unidos. Pero, como apuntan los siete rayos alrededor de la cabeza de Lady Liberty, símbolo de los siete mares y los siete continentes, hubo emigraciones en todas direcciones.

No todos los emigrados se congregaron en suburbios occidentales que se apodarían «Little Vietnam». Es el caso de Danh Võ. Para evitar el peligro que suponía la tercera guerra de Indochina en 1979, la familia de Võ salió de Vietnam cuando él tenía 4 años. El padre construyó el barco en el que huyeron varios miembros de la familia y que fue rescatado por un carguero danés. «Yo fui parte de la segunda oleada de *boat people* (emigrantes en barco) que dejaron Vietnam y acabé en Dinamarca donde viví 25 años … Tuve que escapar de allí y he sido itinerante desde entonces».[4] Admite que fue muy duro ser gay y asiático criándose en Dinamarca, donde él era visiblemente diferente. Dejó ese país en el 2000 para vivir en Ciudad de México, Berlín y Frankfurt. Como el puente de las mensajerías marítimas de Saigón, que servía para la distribución de correo, Danh Võ conecta y se conecta con distintas ciudades, con fluidez fluvial. «Si te implicas en construir una cosa monumental, también deberías poder tratarla como el agua»,[5] dice.

Sin interrumpir el flujo de paquebotes llenos de postales y cartas, el puente de las mensajerías de Saigón nos abre el camino hasta otra obra de Danh Võ, una de sus favoritas. *2.2.1861* es una serie ilimitada de cartas manuscritas por el padre del artista, el calígrafo Phung Võ. Una de las cartas ha entrado recientemente en la colección del CA2M, acompañando la adquisición de *We The People (detail)*. La carta es, como todas en la creciente serie, una copia de la última misiva escrita por el misionero Jean-Théophane Vénard (1829-1861) antes de su ejecución. El joven sacerdote francés en Asia fue decapitado por proselitismo antes de que Indochina estuviese bajo el dominio de un gobierno colonial. Ambos escritores, Vénard y Phung Võ, comparten la religión católica. Pero no una lengua común. Phung Võ no sabe francés, y no entiende las frases que copia. Al igual que otro puente de Eiffel en Vietnam, el ya desaparecido puente oscilante de Saigón, el *pont tournant*, un desplazamiento –mecánico o lingüístico– interrumpe el tránsito de conocimiento. Un viraje cambió el rumbo de la vida de Phung Võ, como si su barco hubiese seguido el movimiento perpendicular del puente y no la corriente del río. También como viraje de puente giratorio se mueven las armas blancas: «Un ligero golpe de sable separará mi cabeza, como una flor primaveral que el Maestro coge para su placer»[6] escribía ecuánime el condenado Vénard a su padre. La triste noticia que un barco mensajero llevará al progenitor en la distante Francia anuncia un viaje esperanzador: «Padre e hijo se volverán a ver en el paraíso. Yo, pequeño efímero, me voy el primero».[7] Toda gama de matices de las relaciones patrifiliales nacen de la colaboración de Võ padre y Võ hijo. Danh no es el único artista que hace arte con la ayuda de su padre. En una performance en Vietnam, el artista Le Vu (Hanoi, 1972) yació bajo su padre mientras éste leía páginas de un texto clásico de la literatura vietnamita. En ambas obras, los lazos familiares se manifiestan con oscura crudeza, como intercambios comerciales o gestos de opresión –con referencias a las tradiciones y religiones que cada cual hereda– y sin embargo creadas precisamente gracias a un amor paterno que facilita la co-creación.

Por el contrario, en una muchedumbre, los lazos interpersonales entre los individuos son más difíciles de intuir. Desde fuera, tampoco se puede ver el armazón que liga las piezas de la Estatua de la Libertad, aunque esa maraña de vigas permite adentrarse en el monumento. La gigantesca dama es la primera estatua que ofrecía acceso a su interior. Gracias a Eiffel, la libertad tiene una abertura al subconsciente, se puede entrar en el armario de sus traumas.

[3] «A million Vietnamese were dispersed around the globe. It will take more than a generation for the wounds to heal.» Trinh Thi Minh Ha, en su película *Surname Viet, Given Name Nam*. La cifra de más de un millón la confirma Stanley Karnow, *Vietnam, A History*, New York: Viking Press, 1983, p. 4. Por su parte, la refugiada Carina Hoang dice que entre 1975 y 1996 huyeron de Vietnam un millón y medio de personas. Boitran Huynh-Beattie, «Carina Hoang's "Boat People": Short Stories, Long Memories», en *Diacritics*, 7 de julio de 2011. Disponible en: http://diacritics.org/?p=6191.

[4] «I was part of the second wave of boat people who left Vietnam and ended up in Denmark where I lived for 25 years ... I had to escape there and I have been on the road ever since» Kylie Knott, «Art's J. D. Salinger, Danh Vo, wants his work at Hong Kong show to speak for itself: He's considered the J.D. Salinger of the art world», en *South China Morning Post*, 28 de diciembre de 2014, p. A.3.

[5] «If you engage in building a monumental thing, you should also be able to treat it as water». Hilaire M. Sheets, «Lady Liberty, Inspiring Even in Pieces», en New York Times, 23 septiembre de 2012.

[6] «Un léger coup de sabre séparera ma tête, comme une fleur printanière que le Maître du jardin cueille pour son plaisir.» Texto de la carta de Jean-Théophane Vénard a su padre, legible en la obra *2.2.1861* de Danh Vo.

[7] «Père et fils se reverront au paradis. Moi, petit éphémère, je m'en vais le premier». *Ibíd.*

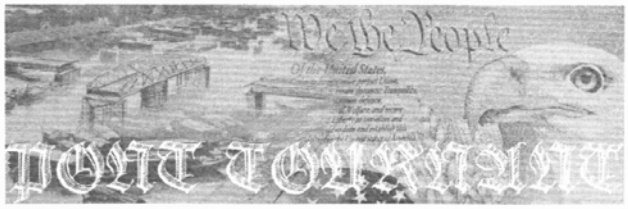


Fig. 2. *We The People Tournant.*

Despedazando la estatua, Danh Võ la libera tanto de memorias subconscientes como de lazos de unión. Su práctica artística parece tender puentes, algunos oscilantes, que cruzan geografías, culturas y generaciones para conectar ideas descentradas. Es curioso que estas conexiones sean particularmente potentes en su obra menos aprehensible. We The People es una emigración descontrolada de artefactos, cuya distribución global impide al público recomponer la figura de la libertad, al tiempo que se enfrenta a múltiples variantes del concepto. Si hubo un tiempo en que el movimiento de personas por el mundo parecía ser el epítome de la libertad, permitiendo a Gustave Eiffel trabajar en varios continentes, We The People sugiere que en la actualidad es al contrario. El desplazamiento ya es síntoma de una falta de libertad. Las formas de cobre viajan a un paradero u otro condicionadas por decisiones de mercado. O bien, en el caso de la historia personal del artista, la libertad de no desplazarse y quedarse en su país natal implicaba el riesgo de perder la libertad.

Durante los tres años de fabricación, cada «detalle» de cobre se vendía y transportaba a galerías y museos internacionales. Desde un punto de vista de mercado, *We The People* es una reacción al coleccionismo economicista.[8] La dispersión planeada en la obra de Võ es un acto preventivo, que resta poder a instituciones e inversores, quienes de otro modo podrían acumular masivamente con fines comerciales y, de paso, ejercer control sobre la exposición de la obra. Hasta ahora, se han expuesto piezas sueltas, a veces en pequeños grupos, por todo el mundo. Los montajes ya realizados de We The People exponen las piezas con todo tipo de dispositivos, desde dejarlas en el suelo o apoyarlas en la pared, hasta ponerlas sobre carros de ruedas o suspenderlas con improvisados andamios. Con estos montajes, observa Margrethe Troensegaard, «la institución que expone interviene y toma el control allí donde la estructura sostenedora de la obra-como-estatua (intencionadamente) fracasa, y, en la estela de la ingeniosa estructura de acero de Eiffel, una red no menos entramada de ingeniería cultural aparece como estructura de soporte para la obra de arte como monumento deconstruido».[9]

Si la última gran obra de Eiffel en Vietnam es un puente que a día de hoy es más decorativo que práctico, la última gran obra de Danh Võ, a día de hoy, se sitúa como un puente sobre las aguas de la grandeza neoclásica y devuelve poder estratégico a un monumento cuya iconicidad lo había reducido a lo decorativo.

[8] Varios autores, por ejemplo Hans Abbing y Olav Velthuis, han tratado el tema de la especulación artística. En castellano, se puede ver: Isabelle Graw, *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Mardulce, Buenos Aires, 2013. [Originalmente publicado en 2008].

[9] «The exhibiting institution steps in and takes over where the bearing structure of the work-as-statue (intendedly) fails, and in the stead of Eiffel's ingenuous steel structure stands a no less intricate web of cultural engineering as a support structure for the deconstructed monument as artwork.» Margrethe Troensegaard, «What's in a Name? Questions for a New Monument», en *Stedelijk Studies*, 4 de agosto de 2016, p. 10.

Cristina Nualart

2.3.4.2. Primero, una piedra. ¿En memoria de?

Todas las culturas están perturbadas.
Me encuentro con un cuchillo de la edad de piedra,
un obelisco, un dolmen.
Todos tienen formas fálicas.
La arquitectura egipcia y la precolombina no se tocan,
pero ambas remiten a las mismas formas.
Todo se desarrolla verticalmente:
Las Columnas de Hércules, la Torre de Babel,
la Estatua de la Libertad, todas,
sujetas a la verticalidad.

La composición vertical permite desentrañar ciertos significados. Es interesante pensar en el desarrollo desde el origen de una piedra -sustancia mineral multiforme- hasta la creación de un monumento –una representación

conmemorativa política-. Existe una rememoración de la verticalidad constante. Cuando miramos desde una ventana comienza el diálogo figura-fondo, una escena compuesta de elementos que se presentan como un conjunto vertical de cosas.

Los monumentos son una forma común de arte en culturas de todo el mundo. El texto que se expone en estas páginas entiende y aborda los monumentos históricos como elementos de discurso ligados intrínsecamente a las políticas e identidades de las naciones que los amparan y viceversa. No obstante, la escultura va perdiendo importancia en el mundo contemporáneo. Los monumentos son utilizados habitualmente para reforzar las conexiones de la historia colectiva y compartir la cultura, pero las interpretaciones de los mismos son bastante subjetivas y sus significados van cambiando con el paso del tiempo. De tal forma, resulta casi contradictorio plantear una representación colectiva perpetua a partir de estos símbolos.

En nuestro paisaje los monumentos públicos se convierten en manifestaciones invisibles. Tal y como dijo Robert Musil: «Lo más llamativo de los monumentos es justamente que uno no se da cuenta de ellos. No hay nada tan invisible como un monumento».[1] La familiaridad que tenemos con estas piezas hace que las integremos en nuestro imaginario y que se disuelvan sutilmente en la escena. De este modo, terminamos neutralizándolas con todas sus consecuencias discriminatorias e ideológicas.

Como resultado de esta discriminación, existe una división estructural entre los sexos marcada por la organización androcéntrica. Los mecanismos encargados de elaborar «la historia» construyen y eternizan un sistema naturalizando nuestra visión de dicha estructura. Se trata de una jerarquía marcada por sus relaciones de dominación, injusticias y desigualdades. «Hay muchas formas de representación; el arte es simplemente una de ellas, aunque altamente significativa. En este sentido, las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) a través de las cuales aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales con imágenes, lenguajes, definiciones; que construyen otras representaciones sociales como la raza o el género. Aunque tales construcciones dependen de formas materiales en el mundo real, las representaciones constantemente se presentan como "hechos" naturales, y su desorientada abundancia oscurece nuestra percepción de la realidad».[2] La historia del arte y la historia de la representación –materias preocupadas en representar la realidad y la belleza durante mucho tiempo– son los sectores que mejor encarnan esta tradición. Desde la aparición del canon en el mundo egipcio, se tomó el cuerpo del hombre como modelo de belleza. Las representaciones, al igual que el lenguaje, no son inocentes, sino que consagran y producen significados. El lenguaje tiene el poder de constituir (y no solo describir) lo que representa.[3] A lo largo de la historia, estas representaciones se han convertido en máquinas reproductoras de violencia simbólica al servicio de los mecanismos de dominación marcados por el orden masculino. «El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya (...) El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y de división sexuantes».[4] Se trata de la construcción por la oposición a lo otro, en base a la diferencia. La inicial división estructural hombre/mujer acaba por desplegarse hacia todo nuestro imaginario.

En relación al tema que me concierne, la monumentalidad, se hace más que presente esta división. Así, los hombres van a ser erigidos por una serie de logros y honores y, en cambio, la mujer va a encarnar ideas alegóricas, abstractas y estereotipadas. En 1886, para conmemorar el centenario de la Declaración de la Independencia de Estados Unidos, se yergue la Estatua de la Libertad. Una poderosa figura de mujer de cuarenta y seis metros que conmemora, a rasgos generales, valores democráticos tales como la libertad y la igualdad. Se trata de uno de los monumentos más icónicos del mundo contemporáneo, ahora incluso más que nunca.

Desde la temprana aparición de los monumentos no ha cesado la representación del cuerpo de la mujer como elemento simbólico. No sabemos quiénes son esas mujeres, no las conocemos, son solo cuerpos representados con fuerte violencia simbólica. ¿Qué pasa cuando el monumento deja de representar personas y en su lugar representa cuerpos en forma de alegoría? Monumentalizar algo que no es real se convierte en un ejercicio de ficción que, en este caso, representa a

[1] R. Musil, «Denkmale», en *Nachlass zu Lebzeiten*, Rowohlt, Hamburgo, 1962, p. 63.

[2] B. Wallis, *Art after Modernism: Rethinking representation*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984, p. 15.

[3] L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York, 1988, p. 7.

[4] P. Bourdieu, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2003, p. 22.

mujeres que no pertenecen a la historia. El fin del monumento se convierte en una autoconmemoración ficticia creada por los controladores de la imaginería, y yo me pregunto: ¿quién produce estas imágenes? Se trata del riesgo de representar el acontecimiento. Los intereses de los representantes del poder nunca coinciden con los intereses de los representados, que aparecen como una masa homogénea despersonalizada.

Las estrategias de dominación del poder se valen de lo afectivo, lo pasional y lo natural como modelo de representación de la mujer. Cuerpos idealizados que desempeñan acciones relacionadas con la maternidad, el cuidado y lo afectivo. El cuerpo de la mujer se convierte en un arma eficaz y simbólica sostenida por un planteamiento que consagra la desigualdad. La figura femenina también ha sido explotada como metáfora corporal representativa de la nación –«la madre patria»– a pesar de haber sido excluida de la esfera política pública.[5] Desde la Revolución Francesa se ha utilizado como imagen representativa de la República.

En España, la presencia del cuerpo femenino como alegoría política comienza a manifestarse con mayor énfasis a partir de la Guerra de la Independencia. No obstante, este recurso se irá utilizando paulatinamente en diferentes episodios históricos representando lo constitucional, la democracia, la nación, la república, etc. Gran parte del imaginario que compone la representación alegórica utiliza elementos con gran fuerza visual y política, con el fin de sustentar el orden cultural del mundo moderno; balanzas, antorchas, columnas, banderas, coronas y pedestales componen escenas entre la realidad y la ficción. Valores políticos, sociales y culturales que utilizan a la mujer como imagen universal.

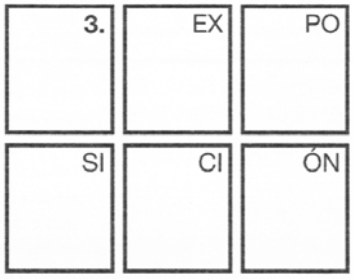
Me encuentro con una imagen. Un grabado en blanco y negro, destaca la marca del bruñido de la plancha de metal, además de un sello estampado entre la imagen y su marco, entre el adentro y el afuera. El sello está borroso. De nuevo la presencia de una mujer, en el centro, colocada de perfil sujetando una bandera, ¿tricolor? En la bandera puedo leer claramente «igualdad» entre otras dos palabras que se funden con el fondo. Dos columnas de Hércules, entre ellas irradia el sol con intensidad. La mujer está sentada, parece un lugar seguro. A sus pies un león yace pensativo, está cansado.[6]

La revisión de los monumentos históricos conlleva una crisis de las legitimaciones. La memoria pública no ha sido escrita con inocencia, sino que ha sido configurada al servicio de sus portadores. Se trata del problema de las verdades absolutas, una vez allí, erigidos sobre sus bases suculentas no hay preguntas. ¿Hemos dejado de hacer preguntas a los monumentos? ¿Acaso se las hemos hecho alguna vez?

Marga Fernández Ramos

[1] Vid. N. Yuval-Davis, *Género y Nación*, Flora Tristán, Lima, 2004.

[2] Se trata de la portada de *La Ilustración Republicana Federal*, creada por Enrique Rodríguez Solís en 1871.


3.
EX
PO
SI
CI
ÓN

3.1 | ENTRE LA DESAPARICIÓN Y LA (RE) AFIRMACIÓN DEL MARCO

Anita Orzes

En *One and three frames* (1965, fig. 1), Joseph Kosuth se aproxima a una misma reflexión desde tres perspectivas: mediante el objeto (el marco), su representación (la fotografía del mismo marco) y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa el objeto y su definición). Lejos de llamar la atención sobre el triple código de aproximación a la realidad, nos proponemos tomar los tres elementos que componen la obra como punto de partida para nuestra reflexión. El objetivo es definir lo qué es y no es el marco; analizar la idea que se tiene de éste –que suele corresponder con su representación tradicional– y demostrar cómo, en la era contemporánea, su forma icónica ha cambiado pero el marco sigue existiendo y se sigue utilizando. Es más, su poder es cada vez más fuerte, pues se manifiesta en programas simbólicos y funcionales. Es un cambio de figura que conserva tanto su

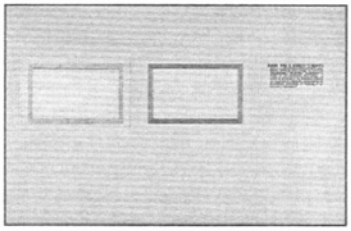


Fig. 1. Joseph Kosuth, *One and three Frames*, 1965.

programa como transforma su apariencia. Empezamos con una pregunta solo en apariencia banal: ¿Qué es el marco? Es margen, límite, puente y protección, es un lugar de encuentro, inclusión y exclusión, es transitividad y deíctica. Para Georg Simmel[1], genera aislamiento y concentración: aisla (y protege) la obra de lo que está a su alrededor, poniéndola a una distancia necesaria para su fruición, y conduce la mirada hacia su interior. José Ortega y Gasset añade que el marco subraya la diferencia entre lo real y el recinto de lo irreal. Pared y cuadro son mundos antagónicos y sin comunicación. Pero ¿a cuál de estos mundos pertenece? ¿A ambos, a solo uno de ellos o a ninguno? Si existe un lugar para el arte y uno para la vida real, ¿es lícito suponer la existencia de un tercer lugar para el marco? Éste tiene una conexión física con ambos pero no se adhiere a ninguno: no es ya la pared, ni es aún la superficie encantada del cuadro. Es (dis)continuidad[2] y transitividad: objeto neutro, frontera de ambas regiones, que anula una breve franja de muro y actúa de trampolín para dirigir nuestra atención a la isla estética que custodia. Es el telón de boca que al levantarse indica el comienzo de la función y desvela el escenario. No atrae sobre sí la mirada, es un limbo que se cruza a diario sin percatarse de ello.

Hemos empezado por el final. Hemos citado a Ortega y Gasset sin hacer hincapié en un enunciado prácticamente indiscutible, y más actual de lo que parece, de su Meditación del marco: «los cuadros viven alojados en los marcos (...) y el marco postula constantemente un cuadro para su interior. El uno necesita

1 G. Simmel, «La cornice del quadro. Un saggio estetico» (1902) en M. Mazzocut-Mis (dir.), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Mondadori, Milán, 1997, pp. 208-217.

2 J. L. Moraza, *Dispositivos de (dis)continuidad: transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1994, p. 220-221. Los marcos y los pedestales son objetos asimilados a una retórica de la continuidad y discontinuidad: aparecen como discontinuos en un campo continuo y necesitan mostrarse como continuo en un campo discontinuo. Resuelven los problemas de discontinuidad elemental, brindando soluciones de continuidad, pero también resuelven los problemas de continuidad brindando soluciones de discontinuidad. Se trata de un movimiento en dos sentidos y a menudo simultáneamente bidireccional.

Fig. 2. Tumba del Rey Kivik, 3000 a.C., Kivik (Suecia).

del otro[3]», como siempre ha sido y será. De hecho, el marco nace al mismo tiempo que las manifestaciones artísticas del arte figurativo. Antaño, más o menos conscientemente, el artista era inducido a aislar su creación del ambiente circundante, delimitando oportunamente la obra realizada[4]. Lo demuestra la estructura de enmarcación de la *Tumba de Kivik*[5] (3000 a.C, fig. 2): una línea esculpida en la misma piedra donde se esculpieron las imágenes. Quien realizó esta incisión, advirtió la necesidad de recortar un espacio definido e insertar las figuras en el interior de una forma. En la Edad Media, el marco pierde la autonomía que había conquistado en Grecia con el marco "a ocho puntas" y vuelve a ser parte de la superficie de la tabla pintada. No se añade, sino que se obtiene de la misma tabla que se prensa para generar un margen realzado en todo el perímetro de la superficie.

En el arte gótico se afirma el marco como estructura exterior: es arquitectura y ornato a la vez. No nos dejemos engañar, no es la primera vez que la arquitectura es parte del marco: los griegos y los romanos ya habían introducido el tímpano

3 J. Ortega y Gasset, «Meditación del marco» en *Obras Completas*, Tomo II (1916-1934), Taurus, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2004, p. 432.
4 R. Baldi, *La cornice fiorentina e Senese. Storia e tecniche di restauro*, Alinea, Florencia, 1993, p. 27.
5 La tumba del rey Kivik (3000 a.C.) está situada en la homónima ciudad, en la parte sur-oeste de Suecia. Fue descubierta en 1748 por dos campesinos. En 1931 empezaron las excavaciones dirigidas por el arqueólogo Gustaf Hallström. Debido a su tamaño se nombró Tumba del rey, actualmente se sigue manteniendo este nombre aunque las excavaciones demostraron posteriormente que las tumbas eran dos.

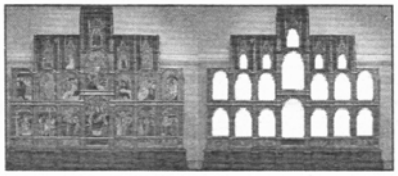


Fig. 3. Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas, 1415-1420. Museo del Prado, Madrid.

y las columnas, esculpidos y a pequeña escala, como elemento de transitividad. En el Quattrocento italiano, Andrea Mantegna es uno de los muchos artistas que sigue su ejemplo, en su caso pintándolos. Lo que hace el gótico es aumentar la complejidad y espectacularidad de la arquitectura ficticia. No es vanidad, es necesidad: tiene que capturar la atención del fiel que, al entrar en la iglesia, se pierde en la vastedad del edificio. Su mirada busca un punto de referencia donde

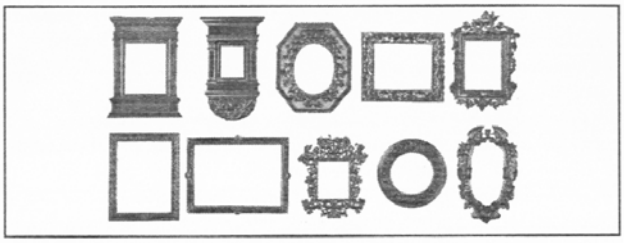


Fig. 4 Conjunto de marcos italianos desde el siglo XV al XVII.

dirigir sus rezos. El marco arquitectónico en el altar mayor es un imán para la mirada del creyente: la atrae con rapidez y la vierte en su interior, imagen sagrada. Llama la atención por su magnificencia pero, tampoco en este caso, el fiel se acuerda en detalle del marco al salir del templo. Probablemente lo haría si este estuviera vacío (fig. 3 y 4), si no estuviera ejerciendo su función y esto se debe a que, como sostiene Ortega y Gasset, el único marco que permanece en la memoria del espectador es el marco cesante.

Fig. 5. Perre Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica*, 1874. Banco de España, Madrid.

Volvemos al marco pintado, al trompe-l'œil, a la imagen de un cuadro[6].

¿Qué pasa cuando el marco "entra" en el cuadro? ¿Qué significado

6 V. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea (1993)*, Cátedra, Madrid, 2011, p. 60. El marco es el elemento que define la ficción y si está pintado aumenta de manera exponencial el engaño, «eleva la ficción al cuadrado». El cuadro con marco pintado se declara doblemente representación, puesto que es la imagen de un cuadro.

asume cuando se vuelve objeto de la representación? ¿También el marco pintado interviene en la distinción entre el espacio interior y el exterior? ¿O la relación que tiene con la imagen, puesto que ya no la separa del mundo, desaparece? Y finalmente, ¿qué relación tiene con el espectador?

Jan Gossaert y Perre Borrell del Caso fueron de los primeros en colocar sus personajes delante de un marco tan ficticio como la representación que custodia. Se crea un juego ilusionista entre el segundo plano -un fondo enmarcado sin ninguna imagen en su interior- y el primer plano con una figura humana que parece situarse delante, fuera del marco, fuera del cuadro, en el espacio de lo real. Es una ilusión de continuidad entre lo real y lo irreal que ofusca, según Stoichita[7], este límite. Desde su punto de vista, un marco separa la imagen de todo lo que no lo es y, si está pintado, es parte de la misma y no cumple con su deber. Sin embargo, como se pudo comprobar anteriormente, el marco es margen, límite y puente y, si está pintado, también ejerce su función. Sigue siendo una zona de tránsito para nuestra mirada y, en el caso de *Huyendo de la crítica* (1874, fig. 5), para la acción del personaje. Es un telón de boca que no pasa desapercibido, y probablemente solo de esta manera el espectador se percatará de su existencia, conseguirá recordar cómo era la ventana albertiana[8] por la cual se escapa el joven.

7 Ibid., p. 68.

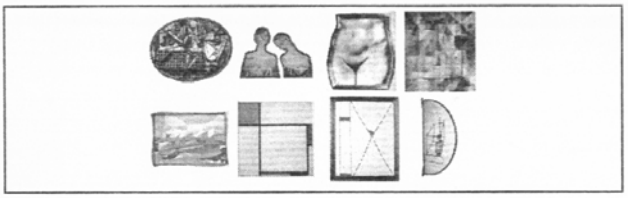


Fig. 6. Ejemplos de marco del siglo XX.

Llegan las vanguardias, y con ellas, el cuestionamiento de los dispositivos de dis(continuidad): serán problematizados, redefinidos en su naturaleza, función, estructura y forma y, en algunos casos, totalmente abolidos. Estos no serán simples límites entre la obra y su alrededor, sino el espacio testimonial del nuevo estatuto de la obra de arte.

El marco, como figura icónica concreta, desaparece[9] cuando el arte emprende la vía de la abstracción, liberándose del deber de ser una réplica de la realidad fenomenológica. *Composition in Red, Blue, and Yellow* (1921) es un ejemplo, *Nature morte à la chaise cannée* (1912, fig. 6) otro. Pablo Picasso opta por el formato oval en una declaración polémica al concepto de cuadro-ventana y delimita la isla conceptual con una cuerda para hacer hincapié en que no hay separación entre la representación y la realidad. Piet Mondrian rechaza el marco[10] e invita al espectador a buscar las líneas ortogonales que nacen del soporte bidimensional del lienzo. La presencia de algo que dirige la mirada hacia el centro es un obstáculo al movimiento intrínseco de las líneas.

Con su rechazo, Mondrian fue mucho más allá de la pureza del marco impresionista blanco que se hizo tanto más convencional cuanto mayor era la necesidad de eludir o no significar sus límites para afirmar su contenido por encima del contexto. Desde las vanguardias los artistas no han dejado de reflexionar *sobre* y *acerca* del significado del marco[11], han simplificado su estructura hasta hacerla invisible o lo han abandonado (aparentemente). Paralelamente se ha desarrollado el nuevo sistema del arte, con los actores principales de su función teatral continua: galerías, ferias, bienales y eventos.

Estos "lugares del arte" han venido a sustituir el profuso marco neoclásico[12] y han cobrado vigencia conforme más intensamente se realizó el proceso de abolición de los antiguos dispositivos de (dis)continuidad[13]. Los programas simbólicos y funcionales, antaño vehiculados en la figura de marcos (y pedestales), han sido

8 Leon Battista Alberti considera el cuadro como «una ventana abierta al mundo» a través de la cual se contempla el asunto que ha de ser pintado. Véase L. B. Alberti, *De pictura* (1435), Libro I, 18-19, Polistampa, Florencia, 2011, p. 237: «*Principio*, dove io debbo dipignere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello que quivi sarà dipinto».

9 En contraposición a esta tendencia cabe destacar la Transvanguardia, movimiento artístico italiano de los años ochenta y su vuelta a la figuración. Esta neo-figuración comporta la vuelta al marco y, paralelamente, su replanteamiento. Los marcos decorativos de Sandro Chia, los espaciales de Francesco Clemente o los marcos como prolongación del lienzo de Enzo Cucchi complementan el significado de las obras y están físicamente ligados a ellas. Para un análisis detallado véase A. Di Curzio, *La cornice della transvanguardia. Fenomenologia della cornice nelle opere di Chia, Clemente, Cucchi, De Maria e Paladino*, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», Roma, 2009/2010. Tesis doctoral.

10 J. J. Sweeney, «Piet Mondrian», *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. 12, 4, verano 1945, pp. 2-12. Para Mondrian la abstracción conlleva no tanto el fin de la representación naturalista, sino el fin del arte como objeto separado del entorno. Advierte que una pintura sin marco funciona mejor que una pintura enmarcada, ya que el enmarcamarcado provoca sensaciones de tridimensionalidad y la separa de lo real.

11 El marco deviene un punto focal de la reflexión artística metalingüística en la producción de Giulio Paolini (*Mnemosine*, 1981-1989), Robert Smithson (*Untitled*, 1963), Guilliaume Bijl (*Spiegelstand*, 1988) o Amaya González Reyes (*La Cámara de las maravillas*, 2009).

12 B. O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 14.

13 J. L. Moraza, op. cit., pp. 705-706.

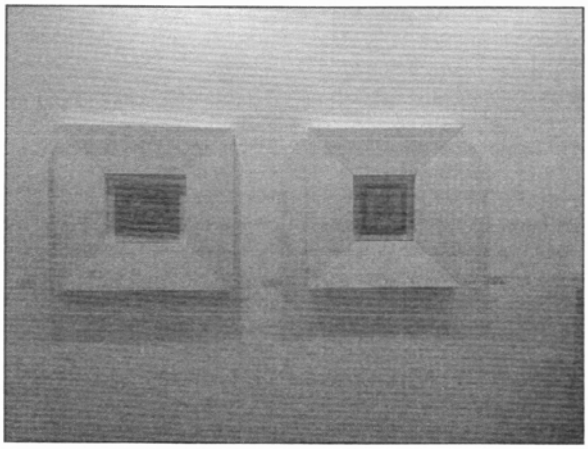


Fig. 7. Pared Galería Leandro Navarro, ARCO 2017.

desplazados, transferidos, sublimados a los nuevos continentes del arte. Es pura transfiguración: un cambio de figura que conserva tanto su programa como transforma su apariencia. Lo demuestran las mismas definiciones del marco enunciadas al principio: el marco genera aislamiento y concentración y pone la obra a una distancia necesaria para su fruición, la eleva a objeto de contemplación. Es también deíctica, un trampolín que dirige nuestra atención a la isla estética que custodia.

¿No son exactamente estas las funciones que tienen las ferias, bienales y galerías? ¿Dónde tenemos que dirigir nuestra mirada si queremos ver las últimas tendencias artísticas? ¿Cuál es el marco de una *performance* o instalación? ¿Y del arte en la red? ¿Qué representa una bienal para un artista hoy en día? ¿Es su marco-trampolín? No hay lugar a duda: el marco del arte contemporáneo es el *continente*; son los continentes, los lugares del arte, aquellos espacios sagrados, de paredes blancas, que vemos antes del arte y son los encargados de su sacralización.

Se confirman a sí mismos como el límite de un tránsito hacia lo que de distante –ininteligible, sublime– tiene el arte[14]. Como «los cuadros viven alojados en los marcos (...) y el marco postula constantemente un cuadro para su interior», así el arte contemporáneo vive alojado en sus continentes, pues al salir puede perder su carácter sagrado, y el continente, aunque ya no objeto neutro, demanda manifestaciones artísticas.

Como conclusión, cabe sacar a colación la anécdota de *Femme amoureuse del'étoile filante* (1966, fig. 7) de Joan Miro, una pieza que, en una ocasión específica, no tuvo un solo marco sino cuatro: dos figuras icónicas y dos continentes. Nos encontramos en ARCO 2017 donde la galería Leandro Navarro ha decidido exhibir el cuadro de Miró y añadir un marco, blanco como la pared en la cual se cuelga, al ya existente. Se sigue la sugerencia de Georg Simmel en *Der Bildrahmen. Ein Ästhetischer Versuch*: el marco tiene que ser inversamente proporcional a las dimensiones del cuadro que rodea[15]. *Femme amoureuse del'étoile* filante debe su segundo marco a la cautela. Hay que resaltar la pieza gracias al segundo dispositivo de (dis)continuidad colgado a la pared del espacio sagrado de la galería, tercer marco y primer continente. El acontecimiento por el cual la galería ha desplazado su sede, alquilando paredes vacías para luego llenarlas con lo mejor de su arte, es decir, la feria, es el segundo continente y cuarto y último marco que atrae nuestra mirada y eleva el diminuto óleo sobre lienzo a objeto de contemplación. Y pensar que todo empezó con una línea esculpida en una piedra.

14 Ibid., p. 701-702. Como el marco, el espacio de la galería constituye un contenedor psicológico. La preocupación por el contexto que rodea el arte va pareja a la consideración del arte como contexto que rodea la vida. Si el mundo del arte se entiende como un marcador contextual del arte, éste se considera un marcador contextual de la realidad. Se trata de la definición problemática de los límites como estatuto de identidad. El arte adquiere su identidad en tanto señal que "marca" o "enmarca" una parcela de realidad.

15 G. Simmel, op. cit., p. 213. Las medidas de un cuadro condicionan las dimensiones del marco porque si un cuadro es grande no tiene que temer la competición del espacio que le rodea, pero si es pequeño corre el riesgo de confundirse, pasar desapercibido. Por esto, necesita reforzar su presencia con un marco llamativo e inversamente proporcional.

3.2 | VITRINAS

3.2.1 | SOBRE VITRINAS, COLECCIONES Y MERCADILLOS

Carles Àngel Saurí

En el momento de despedirme de Oriol Vilanova entendí lo que significaban para él sus derivas por las tiendas de antigüedades y rastros. Frente a una tienda en una céntrica calle de Madrid nos despedimos. Él, sumido en su ritual, entró en la tienda. Yo me marché con una colección de conceptos en mi cabeza. En la puerta de la tienda se veía un cartel de la película El amor no es más que una palabra.

Una hora antes en un bar con olor a café hablábamos sobre vitrinas, colecciones y mercados de las pulgas.

1. VITRINAS

C. Dada tu dualidad de artista que trabaja con dispositivos de exposición y con la práctica del coleccionismo, no teníamos muy claro en que bloque de la publicación ubicarte, si en el de exposición o en el de colección.

O. Yo entiendo que mi trabajo está dentro de los dos. Me intereso por los dispositivos precisamente porque me intereso por la colección. Y justamente los dispositivos muestran cómo se expone una colección o, también, qué coleccionan las colecciones. Además, las vitrinas son un tipo de material que la mayoría de las veces no se conserva, no forma parte de las colecciones de los museos sino que, por su economía, les sale más a cuenta destruir la vitrina y reconstruirla. Sólo aquellas vitrinas que tienen un valor patrimonial son las que se guardan, o bien, aquellos museos que tienen grandes almacenes pueden guardarlas. Sin embargo, ahora se empieza a entender la idea de que la forma de exponer los objetos también cuenta la historia.

C. En una entrevista con Oriol Fontdevila decía que en tu trabajo había una «suerte de pequeña venganza»: coger la vitrina y convertirla en pieza. ¿Ese es el statement de tu trabajo o es un efecto colateral a tu praxis?

O. Supongo que eso ya es intrínseco a la figura del artista que cuando toca alguna cosa la convierte en obra. A mí me interesa mucho poner esto en cuestión. Por ejemplo, en la Fundació Tàpies estoy enseñando toda mi colección de postales y el público entiende que todas ellas son obras. En realidad, una parte están en colecciones públicas y otras partes ocultas y esta exposición es un ejercicio de apertura de la colección, hacerla pública. Entonces esta idea de convertir la vitrina en obra no es tanto que yo ahora quiera señalarla y convertirla en obra sino hacer ver lo que queda en la invisibilidad. Es aquello de mirar fuera de campo y señalar lo que estamos acostumbrados a obviar y que tiene mucho que decir. Es hablar de aquel mobiliario que te puede explicar muchas veces cosas muy diferentes de los objetos que contiene.

C. ¿Ves características que hagan de la vitrina un dispositivo invisible?

O. Esta invisibilidad tiene mucho que ver con su tiempo de diseño. La vitrina es un mueble. Entonces esta invisibilidad funciona, por ejemplo, cuando una vitrina actual, blanca y con la urna de cristal queda completamente invisible y en consecuencia se diluye dentro del contexto del white cube. Seguramente, de aquí a treinta años esta estrategia expositiva quedará obsoleta y se volverá visible. Es lo que ocurre con las vitrinas de los años ochenta y que se ven pasadas de moda. Como tienen esta relación con el diseño, ya sea diseño industrial o diseño de exposiciones, creo que en realidad cuando acabas viendo las vitrinas, cuando acabasviendo los dispositivos, estás viendo la imagen que configura la época. Un museo del siglo XIX, significa un tipo de muebles, un tipo de madera, un cierto trabajo, unas curvas... Este decalaje en el diseño es lo que lo hace visible; cuando es coetáneo es invisible. Es este desplazamiento temporal por el que tengo curiosidad. También me interesa mucho el proceso de desaparición de la vitrina, el hecho de que hoy en día haya otros sistemas que la superan, por ejemplo, los sistemas de vigilancia. La vitrina cuando se utiliza en muchos de los casos en exposiciones de arte contemporáneo tiene un trato escultórico más que su función de protección y custodia. Trabajos como los de Danh Võ, donde el propio trabajo es cómo se dispone el trabajo y precisa de un display que no entiende de vitrinas, es posible gracias a los sistemas de vigilancia: cámaras, vigilantes, personal de sala... Entonces el museo se convierte en la propia vitrina.

2. COLECCIÓN

C. Yendo al trabajo del día a día, ¿para ti qué es coleccionar?

O. La colección para mí es algo muy performativo, es algo que tiene mucho que ver con el ritual de ir cada semana al rastro. Un espacio, el del rastro, con una economía paralela, donde hay una negociación por el precio y por el valor de las imágenes, un espacio teatral. La colección es mi espacio de trabajo, un campo de batalla y me sirve para trabajar con las imágenes y a través de ellas. Todo comienza desde este espacio pero que puede ir hacia caminos muy alejados.

C. ¿Te interesa coleccionar como hecho acumulativo o como creación de una narración?

O. Las dos cosas. La narrativa es muy importante porque todo el material encontrado en el rastro ya es un material sin memoria y fragmentado. Mi trabajo consiste en añadir una nueva narrativa y con el tiempo ir trabajando todo este material. La acumulación me viene dada muchas veces por trabajar con un tipo de material como las postales que son una producción en masa y un tipo de imagen que suelen rozar el cliché. La acumulación en sí me interesa para potenciar uno de los aspectos que me gusta de la colección que es la repetición y la diferencia. Sin embargo, la diferencia solo eres capaz de verla a través de la repetición y para ello necesitas la acumulación.

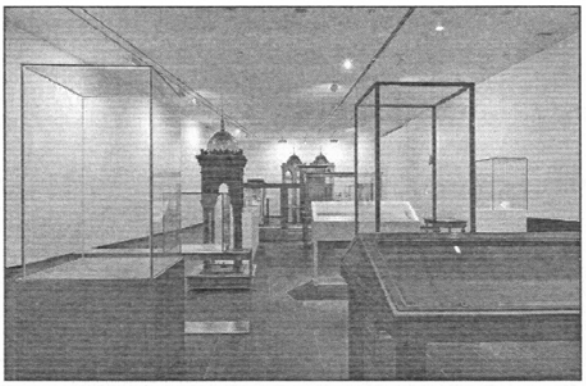
C. ¿Tu trabajo como artista ya comenzó desde la perspectiva del coleccionista o es algo que has incorporado de forma inconsciente?

O. Sí, yo ya tenía la práctica del coleccionismo muy arraigada y también me interesaba mucho el arte contemporáneo: acudía a conferencias, exposiciones, seminarios, etc. También me interesaba la arquitectura y quería terminar la carrera y cerrar el ciclo académico y empezar otra cosa. Claro, este *background* de arquitecto tiene mucho que ver con cómo trabajo

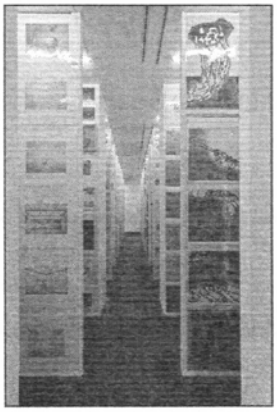
el espacio y cómo veo los espacios. La pieza Sin distinción también tiene algo de arquitectura, de experiencia fenomenológica, de cómo se visita esta colección, toda como en un *pack*, o cómo se coloca en el espacio y se relacionan las piezas. Al final, tal y como están colocadas las vitrinas en la sala no deja de ser como un cementerio y al mismo tiempo calles, es una yuxtaposición. Esta pieza también se podría entender como escultura por el trabajo con los materiales: el vidrio, la transparencia, incluso entendiendo la historia como material, la procedencia... para que todo quede contrastado y así que vayas encontrando un juego de contrastes y yuxtaposiciones muy orquestado con un punto, incluso, de coreografía. Con la pieza intento que cuando el espectador llegue, exista la mínima mediación posible, que entres y sólo te encuentres vitrinas, y entonces parece que no tengas ninguna información más que la de la procedencia de las vitrinas, pero la procedencia ya es el mínimo que quiero dar para que se active la parte narrativa y puedas imaginar qué había en su interior, qué protegía o contenía este objeto estándar en su base pero que al final queda contaminado también.

C. ¿Y en A medida?

O. Mi intervención se basa en decir: una colección son sus errores y sus aciertos. Y para ello me venía muy bien poder evidenciarlo a través de la exposición de todos los grabados de la colección del CA2M, porque casi no se ha mostrado, ya que el grabado no tiene un estatus alto. Hablando en términos de éxito y fracaso, la obra única tiene más éxito, es más "sexy". En una exposición los grabados, que pueden ser grandes obras como los de Goya o de otros artistas, en el fondo están pensadas igual, con la misma potencia que una obra única, aunque para la institución es una obra menor y se expone mucho menos o se le da peor trato. Pero en mi intervención lo que yo no quería hacer era de comisario, ésa era una pauta que tenía clara, y elegir las que a mí me gustasen y que posiblemente coincidirían con las que más se ha mostrado, o quizás no. Sin embargo, lo que yo quería era mostrar cómo se colecciona desde una institución pública, entendiendo ésta como un conjunto polifónico. Desde mi punto de vista, en la colección del CA2M hay algunas obras esperpénticas y otras mejores, pero lo que no quería hacer era señalar, no quería ponerme en la piel del juez, del comisario-juez. De esta manera hubiera sido totalmente parcial. En cambio, en el hecho de mostrarlo todo, estaba enseñando la colección, mostraba la técnica en sí de exhibir el todo (de hecho, estaba mostrando más la técnica que la colección entera) pero a la vez estaba haciendo evidente esta tensión inherente a la construcción de una colección. De hecho, el proceso de construcción de la obra comienza a partir de un dibujo con AutoCAD a partir de las medidas sin saber qué obras eran y entonces las fui componiendo en los paneles por tamaños y completando un puzle. Esto hizo que de golpe se produjeran



tensiones casuales entre dos autores que no tenían absolutamente nada que ver, pero que no era yo quien había creado esta tensión sino que era cosa de la propia colección, una asociación donde había un espacio reservado al azar. Porque entiendo que cuando una obra entra en una colección ya nunca más puede ser leída como una obra autónoma sino que se lee en relación a las otras piezas. Pasa a formar parte de una familia, y entonces por eso me atraía exponer toda la colección.



C. Juan Luis Moraza, al cual también hemos entrevistado, hablaba de la colección como un conjunto de relaciones que se enfrenta al concepto de archivo como una acumulación de objetos que no genera relaciones. ¿Tú también entiendes esta dicotomía así?

O. A mí cuando me dicen si soy un artista de archivo digo que no. Soy un artista de colección en el sentido de que entiendo el archivo, como en el caso del archivo de Marguerite Duras, como un archivo que estuvo construyendo y que puede ser reinterpretado por cualquiera. En mi opinión, la colección está inacabada por definición en cambio el archivo, semánticamente y por las palabras entiendo que tiene este estado concluido. O por lo menos que no tiene esta capacidad constante de ser realimentado como una colección.

3. EN EL RASTRO

C. ¿Qué significan para ti los mercadillos?

O. Básicamente son espacios de las zonas periféricas de las ciudades, mercados temporales, una manifestación que se produce no de forma espontánea y organizada, sino siempre dentro de unas normas no escritas. Pero me interesa, sobre todo, la economía del regateo. El regateo es una práctica que se encontraba en la economía española y que sigue vigente en países de América Latina, el norte de África, etc. Aquí en Europa el regateo está limitado a pocos espacios: uno es el mercado de las pulgas o el mercado del arte. También está presente cuando el precio de las cosas es inestable, por ejemplo un piso o un coche. Me fascinan estos momentos donde el valor de las cosas está por negociar. El mercado también me atrae como un espacio de la derrota donde todos los objetos terminan, se vacían los pisos, la gente se muere y

la familia se deshace de los bienes que ha estado guardando toda la vida. Así, para la gente se convierte en un lugar muy trágico para mí en cambio es una celebración, un lugar donde la gente compra estos objetos y vuelven a circular. El mercado de las pulgas es muy diferente a un centro de recogida en el que se tira el objeto y desaparece, aquí se reutiliza con una nueva narrativa. Puede que la gente no añada una nueva narrativa, pero lo reutiliza y le da una nueva vida.

C. ¿Qué capas narrativas y afectivas encuentras en los objetos de los mercadillos?

O. Hay imágenes muy bonitas en el mercado, hace poco apareció en el mercado un puesto entero con todos los objetos de un bombero que era coleccionista. Todo tipo de cascos, mangueras, de objetos relacionados con este oficio, era algo increíble. Aquí sin que nadie te lo dijera ya viste una biografía, nadie me dijo que era un bombero. También es interesante ver cómo llega una colección al mercado y se va disgregando, se va vendiendo y repartiendo por partes. Muchas otras veces ves el retrato o los álbumes familiares... A veces escuchas comentarios de personas horrorizadas como una madre diciéndole a su hija: «sobre todo antes de morir, tíralo o quémalo todo pero que no termine en el mercado». Hay cierto miedo a la resignificación.

3.2.2 | NOTAS A PARTIR DE LA PREGUNTA DE ORIOL VILANOVA ACERCA DE SI SE PUEDEN ENCONTRAR VITRINAS DISEÑADAS POR ALGÚN ARQUITECTO RECONOCIDO

Paula García-Masedo

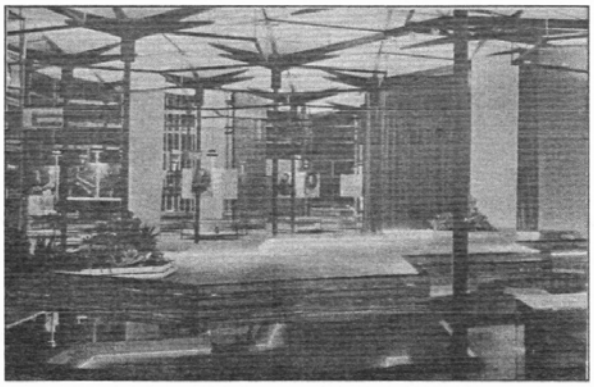


Fig. 1. Postal del Pabellón de Bruselas perteneciente a la Colección de Oriol Vilanova.

13 de octubre de 2016

«Vaya... me pillas en algo de lo que no sé tanto. Que yo sepa, De la Sota no tiene ninguna vitrina, pero estaría bien averiguar dónde fueron a parar las vitrinas del pabellón de Corrales y Molezún para la expo de 1958 en Bruselas.... Cómo se lo trajeron aquí. Por algún sitio debe haber algo. Carvajal debe tener alguna para sus tiendas de Loewe también. Respecto al resto no sé mucho más[1]».

1 Mensaje de Facebook enviado por Moisés Puente el 13 de octubre de 2016 a las 8,38 h.

18 de octubre de 2016

Andrés Cánovas me comenta por teléfono que no debe quedar ninguna vitrina del Pabellón de Bruselas. Sabe que Mateo Corrales tiene alguno de los taburetes del 58. Pero no, no debe quedar ninguna vitrina. La conversación tiene un punto de emoción, la de lo inaccesible.

14 de diciembre de 2016

Consulto el libro que publicó Andrés acerca del Pabellón[1]. El edificio fue proyectado para la convocatoria de un concurso nacional convocado en 1956 en

1 A. Cánovas, *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda. Departamento de proyectos ETSAM, Madrid, 2004.

el contexto de la Exposición Internacional de Bruselas que se iba a celebrar en 1958. La última de esas exposiciones había sido la de Nueva York en 1939: es decir, antes de la Guerra. Los elementos principales de esa muestra del 39 fueron el Trilón y la Perisfera, dos construcciones opuestas: una aguja vacía, y una esfera que mostraba en su interior una gran maqueta de una ciudad del futuro. En ambas, Dalí es capaz de instalarse en un pabellón propio. En Nueva York, será con *El Sueño de Venus*, una edificación exenta que recuerda a una piedra horadada de la que salen brazos y piernas. En Bruselas, el cuadro *Santiago el Grande* se encierra en un edificio-vitrina, un hexágono huérfano, que por deseo del pintor se independiza del pabellón principal de Corrales y Molezún.

Leo que la exposición de 1958 fue un fracaso según los textos contemporáneos del grupo CIAM belga, o de *The Architectural Review*. Sin embargo, algunos de los pabellones fueron proyectados por arquitectos de la talla de Sverre Fehn, los Pietilä, Corrales y Molezún, Prouvé o Sarger. La claridad estructural de los pabellones me parece típicamente moderna, tanto en su formalización como en las ideas que la dan pie. Construcciones como la de la Flecha de la Arquitectura Civil, un voladizo de hormigón armado de 80 metros de longitud, respondían a *leitmotivs* de este tipo: «la victoria de la ingeniería de este país sobre la naturaleza».

Enero de 1958

1 de enero: se funda la Comunidad Económica Europea.
4 de enero: el satélite artificial soviético Sputnik 1 se desintegra en la atmósfera.
31 de enero: desde cabo Cañaveral, a las 22:48 (hora local) la NASA pone en órbita el primer satélite estadounidense, el Explorer 1[1].

1 1958. (2017). https://es.wikipedia.org/wiki/1958.

15 de octubre de 2017

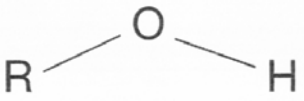
El Edificio Carrión (el Capitol) fue el primer edificio en Madrid que se diseñó no sólo en su «arquitectura», sino también, de forma integral, en sus interiores, incluyendo su mobiliario. El Capitol, uno de los edificios más modernos de Madrid, fue resultado de un concurso anulado y luego encargado a los arquitectos que ganaron el primer premio, recién licenciados, Luis Martínez-Feduchi y Vicente Eced y Eced, en 1930. Busco en google para comprobar mi memoria: recuerdo el artículo publicado en la revista *Arquitectura*[1]. Encuentro algunas imágenes en Google Images del «carrito Capitol» producido por Rolaco, empresa que por lo visto produjo buena parte del mueble «racionalista» español: desde los muebles de Chicote de Gutiérrez Soto al Instituto Nacional de Previsión de Blanco Soler.

1«El edificio Carrión», en *Revista Arquitectura*, núm. 6, enero-febrero de 1935, pp. 3-35.

28 de enero de 2017

Tomo algunos apuntes desde el texto de Pedro Feduchi, quien ha escrito un artículo exhaustivo sobre el display interior del Pabellón que se incluye en el libro publicado por Andrés[1].

Habla del oxidrilo, un ion poliatómico, cuya organización en 120º se utilizó como referencia para diseñar la disposición del *display* en el Pabellón, elaborando a partir de este esquema geométrico un montaje a base de cadenas de vitrinas de significados temáticos diferentes. El oxidrilo permitía encadenar imágenes u objetos en relación a conceptos, disponiendo el mensaje como una sucesión de ideogramas.



La forma de exponer consistió en la definición de un elemento base hexagonal, en relación directa con el propio módulo arquitectónico (también replicado en la definición topográfica del plano del suelo). Tomando la forma de mesa o vitrina, se dispuso el contenido en organizaciones encadenadas en las que la fotografía tomó gran importancia, funcionando como el elemento que transmitía el mensaje, bien como documento, bien como fondo. Este uso de la fotografía ampliada, imágenes que fueron encargadas a Catalá Roca, así como de materiales industriales o naturales valorados por su belleza, influye, dice Pedro Feduchi, en el concepto de aura del objeto, que se disuelve en su fondo.

El montaje lleva a pensar en una narración casi de cine mudo, en la que los planos –en las mesas– se suceden sin ningún tipo de oralidad. Igualmente, el pedestal quedaba sometido a la arquitectura; las alturas de las mesas variaban orgánicamente de igual manera que el resto de los elementos del pabellón.

25 de febrero de 2017

«Además, las vitrinas son un tipo de material que la mayoría de las veces no se conserva, no forma parte de las colecciones de los museos sino que por su economía sale más a cuenta destruir la vitrina y reconstruirla. Solo aquellas vitrinas que tienen un valor patrimonial son las que se guardan, o bien, solo aquellos museos que tienen grandes almacenes tienen la capacidad de guardarlas. Sin embargo, ahora se empieza a entender la idea de que la forma de exponer los objetos también cuenta la historia».

1 P. Feduchi, «Archipiélago hexagonal» en A. Cánovas, *Pabellón de Bruselas '58. Corrales y Molezún*, Ministerio de Vivienda. Departamento de proyectos ETSAM, Madrid, 2004.

25 de febrero de 2017

«Además, las vitrinas son un tipo de material que la mayoría de las veces no se conserva, no forma parte de las colecciones de los museos sino que por su economía sale más a cuenta destruir la vitrina y reconstruirla. Solo aquellas vitrinas que tienen un valor patrimonial son las que se guardan, o bien, solo aquellos museos que tienen grandes almacenes tienen la capacidad de guardarlas. Sin embargo, ahora se empieza a entender la idea de que la forma de exponer los objetos también cuenta la historia[1]».

1 Oriol Vilanova citado desde la entrevista incluida en esta misma publicación, realizada por Carles Angel Sauri.

10 de febrero de 2017

Hago una lista de relaciones y analogías del pabellón. La primera cosa que me vino a la cabeza fue la Eames House (1949). Su diseño inicial, cuya ejecución fue postergada debido a la escasez de materiales durante la guerra, hizo que un proyecto que tenía un gesto más esforzado (un gran voladizo) fuera repensado y convertido en un contenedor en el que exterior e interior se fundían. Para mí, la casa de los Eames es más un calidoscopio de planos cortos de objetos cotidianos, hojas y vegetación, detalles constructivos y primeros planos de materiales, manos y utensilios. La casa de los Eames no es para mí la casa, sino que es el vídeo de la casa que los Eames montaron en 1955[1]. De alguna manera, lo mismo que ocurre en el Pabellón de Bruselas: seriación, repetición, módulo, zoom, secuencia, collage, paisaje, bosque.

1 Charles & Ray Eames, *House*, 1955. https://www.youtube.com/watch?v=hv7ipQdUrYk.

12 febrero de 2017

Visito el estudio de Pedro Feduchi. Está situado casi en Alonso Martínez, pasando un portal, en una antigua cochera. Una cortina en un riel con forma de arco se corre y me abre Pedro. Le espero abajo, reconozco las mesas, que ha diseñado él. Comenzamos comentando que el pabellón se muestra como una obra de arte total. Creo que es indiferenciable el montaje expositivo que se realizó en el pabellón de su propia arquitectura. El montaje se disponía –muebles y contenidos– como una instalación artística. La arquitectura se entendía como un fin en sí mismo, un ideal moderno en el que el espacio, suelos, reflejos, techos, y el contenido del montaje, formaban un panorama tridimensional.

– En el pabellón, las vitrinas muestran que las vitrinas se adaptan a la propia arquitectura.
– Eso es lo que ellos piensan, pero en el fondo, ellos [los arquitectos] tienen un encargo, tienen que darle solución, no hay manera de que se escapen de eso. Primero forman un grupo, y luego no quieren cargarse el interior, pero por el otro lado tienen que dar una solución. Al final, consiguen hacer una cosa que es bastante moderna y actual, pinchados por esa necesidad de darle solución a un encargo.
Cuando ganan el concurso [un segundo concurso para el montaje interior, independiente del de 1956 para el pabellón], lo ganan con piezas triangulares, ellos empiezan con una matriz triangular, y acaban con una hexagonal. Con esto ganan el concurso, un concurso que estaba un poco apañado, pero en el que fueron los mejores, sin duda alguna.

Pedro me enseña un catálogo online en la página del COAM correspondiente a una exposición que inventariaba el mueble español de los años 50 y 60. Hablamos de H muebles.

– Catálogo de muebles de los 50 y 60. Aquí están los autores. A lo mejor por Corrales, es José Antonio, José Antonio Corrales. Éstas son todas suyas.
– ¿Hay algún otro archivo así, de mobiliario español moderno?
– Que yo sepa no. No se ha hecho.
(...)
– Esto me lo encargó a mí la Fundación del COAM. Hicimos dos exposiciones. Y este catálogo, para tener toda la información metida en un sitio. Están todas recortadas de fotografías originales.
Algunas de ellas, las hexagonales, se llegaron a producir para la venta. Éstas las hicieron los de Huarte.

Hablamos en general del diseño de exposiciones. Me enseña las vitrinas del Museo de El Escorial proyectadas por Javier Feduchi. Javier diseñó numerosos muebles y exposiciones, también proyectos comerciales como la planificación de Galerías Preciados. Pedro, luego, me enseña también algunos proyectos de diseño expositivo de su estudio. Pensamos en cómo este es capaz de articular todo un discurso, y la manera en que se vive la experiencia de la exposición.

– La mesa hexagonal, con el mismo sistema de tubo, aparece en algunos catálogos de la época. Es muy probable que, en algún sitio, perdida, estuviera alguna mesa de esas. Yo no sé quién tiene.

3 de marzo de 2017

El Atomium representa una molécula de cristal formada por sus nueve átomos de hierro, magnificados 165 mil millones de veces, de nuevo, «ilustrando» el progreso, la Edad Atómica, la industria siderúrgica belga. Cuando pincho en el link «Atomium architecture» que incluye las referencias de la Wikipedia, el hipervínculo me lleva al gran conglomerado del acero, Arcelor Mittal[1].

1 http://www.constructalia.com/english#.WMJ1cxI19Z0.

El Atomium, una translación literal de un esquema perteneciente al lenguaje científico, a una escala XL, forma un edificio-escultura, autónomo en sí mismo. Jamás fue tomado en serio por la crítica arquitectónica, pero ha sido el verdadero icono que al final ha quedado de la Expo del 58. Pienso en el famoso pato de Venturi y Scott-Brown, ese pequeño edificio con forma de ave que los arquitectos usaron para elaborar la teoría del Edificio Pato y el Tinglado Decorado. La teoría enunciaba las dos maneras que un edificio tenía para comunicar su función: literalidad en la forma y decoración superpuesta,

Pienso si este edificio de fantasía *sci-fi* es una nave de observación, un ovni-vitrina. A escala urbana, desde él se muestra la ciudad de Bruselas como una maqueta más allá de los árboles del Parque de Laeken.

1 de marzo de 2017

He encontrado un comentario de Corrales en una carta a José María Valverde, incluida en el libro, en la que señala: «Como enseguida verás hay dos dificultades; primera, el tema; el interpretar y sintetizar la realidad española acoplándola al lema general de la exposición y a sus ideales humanos de felicidad; segunda, dado el carácter muy particular del pabellón, el plasmar el tema dentro del mismo. (...) Es primordial conservar la transparencia del conjunto de gran mezquita natural, por lo cual en principio parece que no le van los paneles verticales que son necesarios corrientemente para exponer el material».

14 de septiembre de 2009

En aquella exposición de Bruselas, ¿qué expuso España, dentro de esa obra, tan moderna? El tema de nuestra propuesta era «la realidad española», «la fiesta en España», «la industria», «el trabajo», «la arqueología». En esos niveles estaban representados por objetos y fotografías, en la historia o la arqueología, esas vitrinas contenían objetos sacados de los museos. Era una exposición muy sintética. La gente esperaba ver un edificio español, barroco, clásico, y cuando vio este edificio, hubo bastantes protestas.

El vídeo muestra a partir del minuto 2:30 imágenes de la situación actual del pabellón. Suena la lluvia, llueve a través de la estructura de los paraguas rotos del pabellón, en ruinas, trasladado en 1959 a la Casa de Campo para convertirse en el Pabellón de Agricultura en la Feria Internacional del Campo[1]. Fue entonces cuando, según Andrés, se destruyeron todas las vitrinas y mesas del interior, conservándose sólo los paraguas.

1 *Corrales y Molezun - Bruselas*, 1958, 2009. https://vimeo.com/6563942.

UNA POSIBLE HISTORIA DE LOS MONTAJES

Miriam Adrián/ Cristina de la Casa/ María Menchaca Paz/ Paula Noya de Blas/ Emma Trinidad

3.3 | HISTORIA DE LOS MONTAJES

Dentro de las sesiones que se han llevado a cabo durante el DIDDCC, la historia de los montajes museográficos ha tenido, lógicamente, un papel central, ya sea para exposiciones temporales o formando parte del montaje de la colección permanente de un museo. Es necesario tener en cuenta que, salvo excepciones -como el caso de instituciones originadas a partir de una única gran donación, en las que los fundadores puedan haber dispuesto que no se altere la disposición de la colección- los montajes de las colecciones permanentes de los museos también son modificados cada cierto tiempo, normalmente tras un mínimo de cinco años.

Con la mayoría de ponentes invitados al DIDDCC, se ha llevado a cabo un proceso de reflexión sobre el legado que han dejado ciertos modos de exponer, considerados hoy como hitos dentro de la disciplina, y sobre las intenciones de los comisarios de estas exposiciones (o los responsables de estas colecciones). Esta pequeña historia en imágenes de los montajes expositivos que presentamos a continuación busca, quizás, ilustrar aquella idea a la que Walter Benjamin se refiere en su Libro de los Pasajes, según la cual el interior del museo, a causa de su sed de pasado, ha crecido de forma colosal[1].

1W. Benjamin. *Libro de los pasajes.*, Akal, Madrid , 2007, pág. 413.

SIGLO XVII/ Las representaciones de gabinetes de pinturas, muy frecuentes en el siglo XVII tras el paulatino desinterés por las cámaras de curiosidades del Manierismo, producen un género pictórico específico: el de la pintura de colecciones.
El atesoramiento de diversos objetos (artísticos), que presuponemos anterior a los conceptos arte y patrimonio, está vinculado inevitablemente al prestigio de quien colecciona, a la gloria del pasado y también a las ambiciones de ennoblecimiento de la emergente clase burguesa. A través de estos cuadros de colección reconocemos no solo el prestigio del poseedor y sus intereses artísticos e intelectuales, sino también la función de representación que genera una determinada ordenación de las colecciones. La evolución que observamos en este género de pinturas tendrá que ver tanto con la evolución del gusto como con el cambio de paradigma que se produce en la mirada, intrínseco al sistema de legitimación del arte en la modernidad.

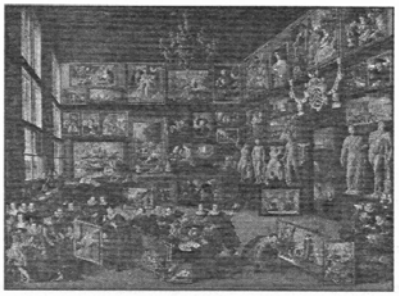


Fig. 1. Willem van Haecht, *El gabinete de pinturas de Cornelis van der Geest durante la visita de los archiduques*, 1628. Rubenshuis, Amberes.

Cornelis van der Geest fue uno de los mecenas más célebres de comienzos del siglo XVII. En esta obra aparece mostrando y explicando su colección de arte contemporáneo a los archiduques Isabel Clara Eugenia (hija de Felipe II e Isabel de Valois) y Alberto de Austria, junto a destacados pintores de Amberes, como Anton van Dyck, Rubens o Frans Snyders.

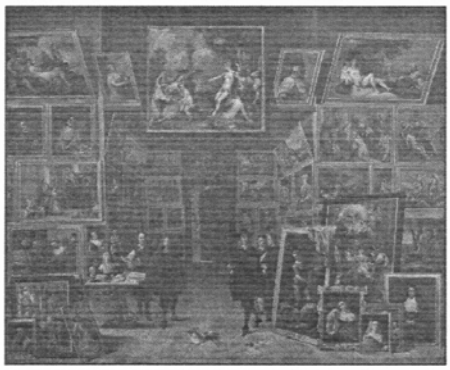


Fig. 2. David Teniers, *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas*, 1647-1651. Museo del Prado, Madrid.

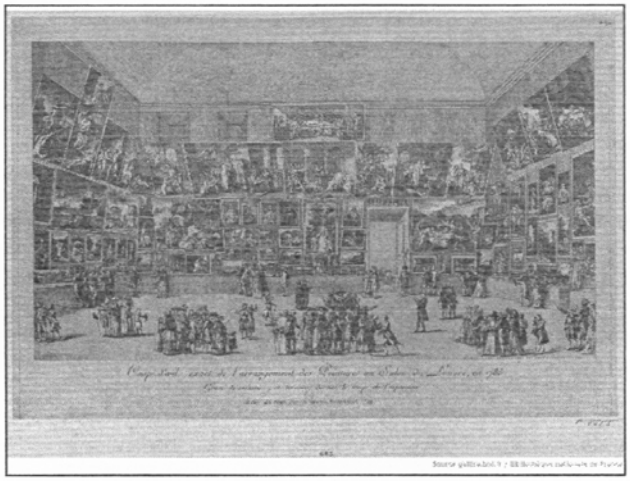
El archiduque Leopoldo Guillermo de Habsburgo (gobernador de los Países Bajos entre 1647 y 1656) aparece representado junto a algunos miembros de su corte, entre quienes se encuentran David Teniers, su pintor de cámara y conservador de la colección, y el conde de Fuensaldaña, responsable de la adquisición de la mayoría de las obras exhibidas. Esta pieza, enviada a Felipe IV, funciona como catálogo de la colección pictórica atesorada por el archiduque.

SIGLO XVIII/ En el siglo XVIII, con la llegada de la Ilustración y del Racionalismo, encontramos un periodo en el que se valora como nunca antes el espíritu burgués de lo experimental y lo racional y el ocio comienza a apoyarse en la discusión, en el aprendizaje y en la ciencia. A su vez, se desarrolla una nueva concepción de la historiografía -que empieza a concebirse como una disciplina útil para la crítica- y que además decide centrar sus esfuerzos en lo documental. Esto se refleja en el ámbito del coleccionismo y los dispositivos de exposición que buscan construir a través de sus montajes, de manera visual, una ordenación racional y categórica de sus fondos.
Ya a principios de siglo, las colecciones principescas de Dresde, potentísimo foco museológico alemán, se separan en diferentes sedes atendiendo a la categoría en la que hayan sido clasificadas: fondos de historia natural, porcelana, armas o estatuas. Las preferencias en cuanto a los objetos coleccionables también cambian y el creciente interés por la historia natural y la

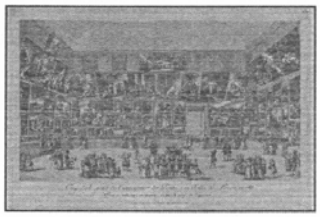
arqueología, alejan a la pintura y a las medallas del protagonismo que habían adquirido en el siglo anterior.

En el ámbito español, son muchos los intelectuales que intentan construir una historia del arte español inventariando lo existente. Entre otros, figuras como Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán, Francisco Bruna y Pablo de Olavide que además poseían sus colecciones propias.

En la imagen elegida (fig. 1) podemos observar las galerías que dan ingreso a las salas de los Reales Alcázares de Sevilla tal y como se encontraban en el setecientos, dispuestas por Francisco Bruna, anticuario e impulsor de las excavaciones de Santiponce. Estas galerías disponen antigüedades e inscripciones de la Bética, cuyo hallazgo estuvo financiado por el propio Estado, a instancias de Floridablanca. En esta imagen se recrea la disposición de las piezas tal y como estableció Bruna. De este modo, se puede observar una nueva mentalidad que ansía el conocimiento científico del pasado de la ciudad de Sevilla, contrario al anticuariado tradicional, algo que queda reflejado en la disposición de cada una de las piezas por módulos iguales. Se exhiben las piezas separadamente, como queriendo alcanzar la armonía por medio de la clasificación sistemática de los fondos de la colección. Diseñadas para un espectador con otro tempo al actual; un espectador que realmente puede pararse y contemplar detenidamente, en varias visitas, todas las piezas que se exponen y estudiarlas minuciosamente.



Por otra parte, el siglo XVIII es testigo de la popularización de los Salones y con ello, del nacimiento de la crítica de arte y cierta democratización en su visibilización. Los orígenes del Salón de París se remontan a la década de los 70 del siglo XVII, cuando la Real Academia de Pintura y Escultura empezó a hacer exposiciones semi-públicas de los trabajos de sus alumnos. Será en el año 1737 cuando empezarán a abrirse al público general, siendo el pionero el *Salon Carré* del Palacio del Louvre. En el primer grabado de Martini (fig. 2) podemos contemplar el modo de exposición en el Salón de 1785 en el que nos llama poderosamente la atención la obra de David, *El juramento de los Horacios*, por su colocación central. Este tipo de *display*, emplea los recursos ya utilizados para las colecciones de pintura que tan en boga estuvieron en el siglo pasado: simetría, marcos preferentemente dorados que canalizaran la luz, máxima aglutinación en el espacio e inclinación de los cuadros colocados más arriba, con objeto de evitar los reflejos y mejorar la contemplación. La misma idea predomina en el segundo de los grabados (fig. 3), el de la *Royal Academy* inglesa, que comenzó a exponer en 1769. Podemos ver el montaje de 1787 en el que destaca la obra de Reynolds retratando al Príncipe de Gales.



SIGLO XIX/ Los museos se convertirán en el siglo XIX en una de las instituciones más características de la época; espacios que encarnan la necesidad de visualizar y ordenar el mundo en parcelas divisibles y sometidas a la categorización científica de la realidad. Serán lugares dedicados al tiempo como concepto, y que, frente a la capacidad sorpresiva de las cámaras de maravillas de siglos anteriores, heredan de la Ilustración la función de «crear ciudadanos» mediante su disposición de las piezas ordenadas por taxonomías.

Fig. 1. Sala de Antigüedades Árabes en el Museo Arqueológico Nacional, *La Ilustración Española y Americana*, nº 33, 1 de septiembre de 1872. © Biblioteca Digital Hispánica, Biblioteca Nacional de España.
Ministerio de Fomento. Instrucción Pública. *Real orden circular de 6 de noviembre de 1867, dictando reglas para la conservación de objetos arqueológicos y aumento del Museo central establecido en Madrid*: «[…] la civilización de un pueblo no ha de buscarse exclusivamente en sus crónicas y anales: si ha tenido una gran literatura como el nuestro, y si, como el nuestro, inspirado en los dos magníficos sentimientos que dominan la historia y las regiones todas del arte español, sentimiento religioso y de nacionalidad, ha llegado a la más envidiada altura de cuantas esferas puede tocar la actividad humana, y ha producido maravillas de arte que los siglos reverencian, tales manifestaciones, que son las más genuinas y características de la vida interior de la nación, ayudan admirablemente a esclarecer y a fijar su historia». Extraído de María Ángela Franco Mata, «Las Comisiones Científicas del 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional», *Boletín de la ANABAD*, tomo 43, nº 3-4, 1993, pp. 109-136.

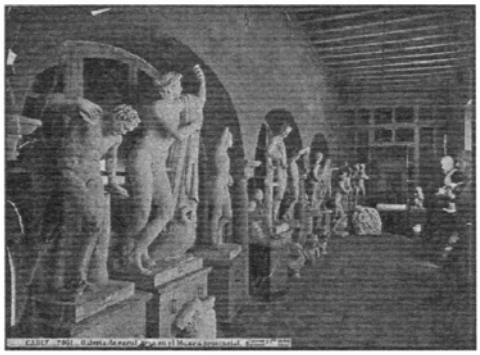


Fig. 2. Jean Laurent, *Cádiz. Galería de esculturas en el museo principal*, ca. 1878-1881. © Museo Nacional del Romanticismo. CER.es (http://ceres.mcu.es), Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, España.

Gran parte de los museos españoles surgen durante la segunda mitad del siglo XIX al abrigo de las academias provinciales de bellas artes, y sus fondos se formarán a partir de las obras religiosas procedentes de las desamortizaciones y de las excavaciones arqueológicas. El interés por las civilizaciones clásicas y la función educativa, como complemento de la enseñanza artística, serán dos de las motivaciones principales de estos nuevos museos.

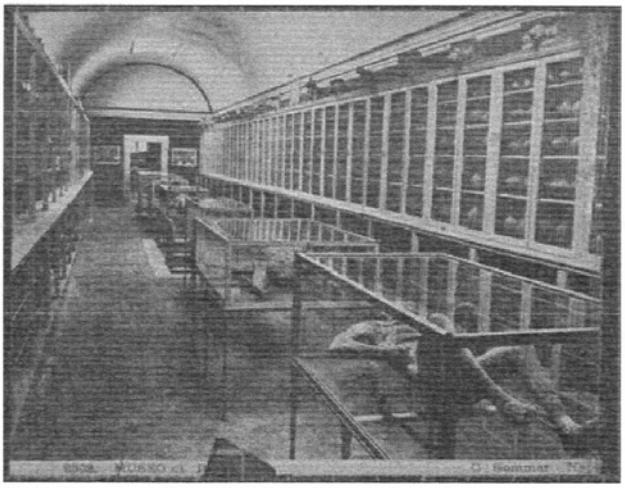


Fig. 3. Giorgio Sommer. *Museo di Pompei*, ca. 1880-1900 © Ajuntament de Girona, Europeana Collections.

El arqueólogo Giuseppe Fiorelli (1823-1896) ideó, mientras trabajaba en las excavaciones del yacimiento de Pompeya, un método para obtener calcos de los cuerpos de las víctimas de la erupción del volcán Vesubio mediante el vertido de yeso líquido en el hueco dejado por los cuerpos en las cenizas.
«Los restos humanos y los objetos de carácter sagrado deben exponerse de conformidad con las normas profesionales y teniendo en cuenta, si se conocen, los intereses y creencias de las comunidades y grupos étnicos o religiosos de los que proceden. Deben presentarse con sumo tacto y respetando los sentimientos de dignidad humana de todos los pueblos». *Código de deontología del ICOM para los museos*, 2006.

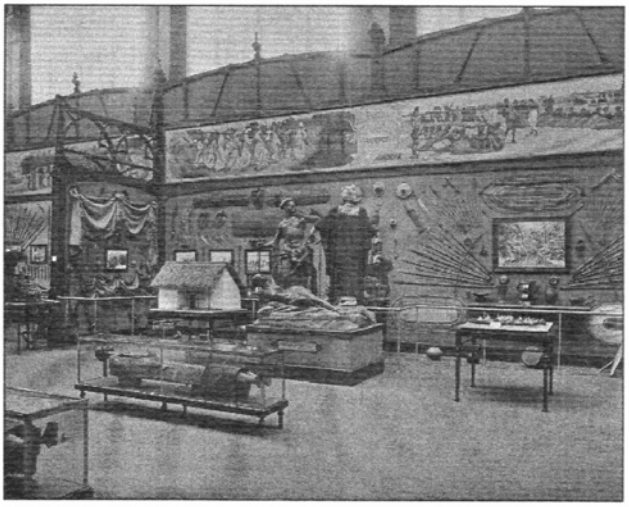


Fig. 4. Alexandre (Albert-Edouard Drains), *Musée du Congo*, sala de etnografía, ca. 1898. © Wellcome Library, Londres.

Tras el interés suscitado por la sección dedicada al Congo en la Exposición Universal de Bruselas de 1897, el rey Leopoldo II decidirá abrir un museo permanente sobre este territorio africano, en ese momento bajo su derecho de explotación personal. Este museo fue concebido como un espacio de estudio científico y etnográfico, pero también como un escaparate comercial para atraer las inversiones hacia la colonia belga. El espacio, que permanece cerrado desde finales de 2013 por obras de remodelación, tendrá que afrontar en su nuevo discurso expositivo el abordaje del pasado colonial que posibilitó su creación.

SIGLO XX/ En los inicios del XX hubo multitud de intentos de subvertir los formatos de exposición, fundamentalmente llevados a cabo por artistas. No obstante, este siglo estuvo marcado por la invención del *white cube* con Alfred Barr a la cabeza del MoMA.

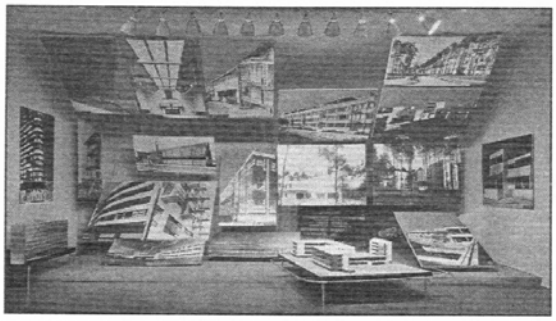


Fig.1. Herbert Bayer, *Montaje de la Deustcher Werkbund: galería de muebles y arquitectura, Grand Palais*, París, 1930.

Herbert Bayer, al igual que otros de sus coetáneos como Frederick Kiesler, Lilly Reich o El Lissitzky, fue uno de los artistas, diseñadores y arquitectos que otorgaron especial importancia al diseño de las exposiciones. En esta exhibición, Bayer levó a cabo su denominado Diagrama del campo de visión, de tal forma que incluía al espectador en el espacio. La disposición de los paneles estaba en relación al campo de visión del público generando una estructura tridimensional.

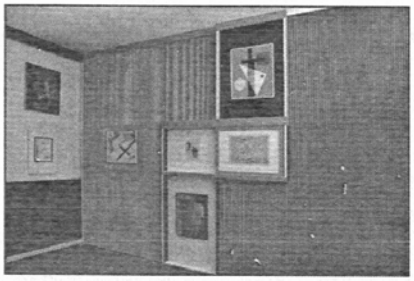


Fig. 2. El Lissitzky, *Gabinete de Arte Abstracto*, 1928 (reconstruido en 1979 por el Sprengel Museum), Landesmuseum (ahora Sprengel Museum), Hannover.

Alexander Dorner fue uno de los primeros interesados en querer hablar de arte contemporáneo, diferenciándose de los artistas clásicos de la región en la que él trabajaba. Estableció una nueva colocación de piezas en el espacio expositivo que posteriormente Alfred Barr trasladaría al MoMA. En el Landesmuseum decidió acondicionar el espacio expositivo al significado de la propia pieza, armonizando pieza-ambiente-disposición espacial.

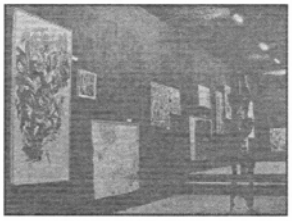


Fig. 3. José Luis Fernández del Amo, *Otro Arte*, 1957. Sala Negra, Madrid.

La Sala Negra era un lugar opuesto al espacio blanco que no pertenecía oficialmente al Museo de Arte Contemporáneo, pero se encontraba en una de las calles aledañas al mismo. La sala fue ideada por el entonces director del museo José Luis Fernández del Amo y por el empresario Juan Huarte, mecenas y protector del escultor vasco Jorge Oteiza. En esta sala se exponía un tipo de arte que se encontraba en un limbo de legalidad, dado que no siempre superaba la censura del régimen franquista.

Fig. 4. Independent Group, *This is Tomorrow*, 1956. Whitechapel Gallery, Londres.

El título de la propia exposición pretendía ser una declaración de intenciones; Whitechapel albergó de manera espontánea y democráticamente esta muestra. Consistió en una colaboración entre los principales artistas y arquitectos británicos de la nueva generación de la época. Un trabajo que tuvo como resultado el pistoletazo de salida del Pop Art y el cuestionamiento del formato expositivo.

Fig.5. Fred Wilson, *Mining the museum*, 1992. Maryland Historial Society y The Contemporary, Baltimore.

Fred Wilson revisó los fondos de la colección del museo para poner de relieve la historia de los afroamericanos y nativos americanos de Maryland. De esta forma pretendía hacer visible la colonización y la esclavitud que habitualmente no aparece en los discursos hegemónicos. Por lo tanto, Wilson subvirtió el discurso de un museo histórico implosionando sus narrativas y definiciones con objetos de la colección que no se presentaban o que estaban apartados en categorías diferentes.

SIGLO XXI/ En las últimas décadas se ha buscado romper con el white cube, aunque no se ha llegado a romper la norma establecida en la década de los años 30 del siglo anterior.

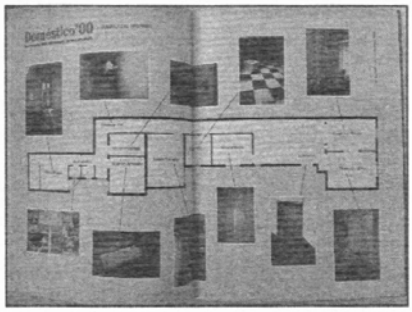


Fig.1. *Una casa con siete habitaciones, cocina y dos baños, Doméstico´00*, 2000. Piso en C/Relatores, 9, 2º Izq, 28012, Madrid.

Doméstico se constituyó como un proyecto que surgía de personas que sentían la necesidad de comunicar sus ideas en un sentido concreto, basándose en la cadena: comisario-artista-obra-público. Funcionaban en base a tener poco tiempo para desarrollarse y a la carencia de financiación. Realizaban proyectos colectivos en diferentes espacios, tales como pisos, colegios, naves, etc. en la ciudad de Madrid. El objetivo del proyecto era hacer que el público estableciera un diálogo con el medio, mostrando especial interés en que no fuera el espectador asiduo al campo del arte, sino que llegara a todo tipo de públicos.

Fig. 2. Umberto Boccioni, *Formas de continuidad en el espacio*, 1913; Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1963. Remodelación Tate Modern, Londres, 2008.

La Tate Modern de Londres estableció un nuevo orden dispositivo en su colección en 2008. La colección se dispuso en base a las temáticas que trataban las piezas, en vez de seguir el orden tradicional cronológico o, en su defecto, por estilos artísticos.

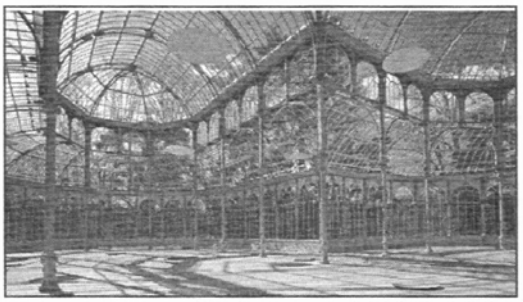


Fig. 3. Mitsuo Miura, *Memorias imaginadas*, 2013. Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid.

El Palacio de Cristal del Retiro fue construido en el año 1887 por Ricardo Velázquez Bosco para ser el invernadero de la Exposición de Flora de las Islas Filipinas que se celebró ese mismo año.
Actualmente es una de las sedes del Museo Centro de Arte Reina Sofía y desde el año 1990 acoge proyectos e instalaciones específicas de artistas contemporáneos.

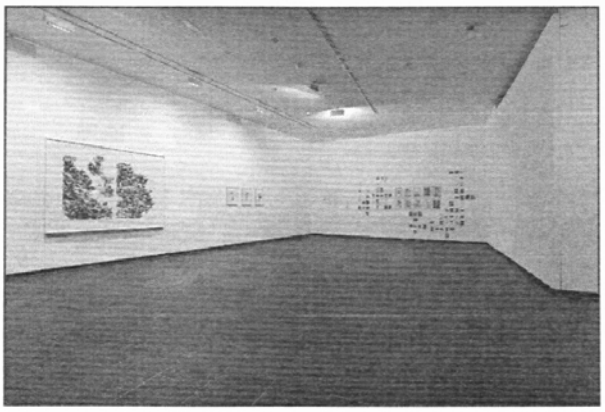


Fig. 4. *Colección XIV: Pública*, intervención del D.I.D.D.C.C. (Departamento de investigación, Datos, Documentación, Cuestionamiento y Causalidad), 2017. Centro de Arte de Dos de Mayo, Móstoles.

El D.I.D.D.C.C. fue constituido como un espacio para el estudio de la colección, dirigido por Sergio Rubira. Ha trabajado en base a dos líneas de investigación: los dispositivos de exposición, sus lógicas y significado de ser, y las colecciones que alberga el CA2M. El departamento se ha centrado en revisar el relato de la creación de la misma y ha trabajado para construir un contexto para algunas de las obras que la componen. El DIDDCC presentó su intervención materializada en exposición dentro del marco de Colección Pública XIV en enero de 2017.

Bibliografía recomendada

G. Agamben, *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma*, Pre-textos, Valencia, 2006.

B. Altshuler, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the XXth Century*, Abrams, Nueva York, 1994.

B. Altshuler, *Salon to Biennial. Exhibitions That Made Art History. Volume 1: 1863-1959*, Phaidon, Londres, 2008.

B. Altshuler, *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, Phaidon, Londres, 2013.

A. H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1936.

W. Benjamin, *Desembalo mi biblioteca*, José J. Olañeta, Palma de Mallorca, 2015.

D. Bershad, *Damaged Goods. Desire and the Economy of the Object*, The New Museum, Nueva York, 1986.

C. Bernier, *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution, L'Harmattan*, París, 2003.

C. Bishop, *Radical Museology*, Koenig Books, Colonia, 2013.

I. Blazwick, F. Morris, «Showing the Twentieth Century» en I. Blazwick; F. Morris (eds.), *Tate Modern: the handbook*, Tate Publishing, Londres, 2000, pp. 29-39.

D. Buren, «Where are the artists?» en J. Hoffmann (ed.), *The Next Documenta Should Be Curated By An Artist*, e-flux projects, 2004, http://projects.e-flux.com/next_doc/d_buren_printable.html [29/01/2017].

J. Clifford, «Coleccionar arte y cultura», en *Revista de Occidente*, nº 141, 1993, pp. 19-40.

J. Doubtfire, G. Ranchetti, «Curator as artist as curator» en *Curating the Contemporary (CtC)*, 2015, https://curatingthecontemporary.org/2015/04/30/curator-as-artist-as-curator/ [31/01/2017].

I. Dunlop, *The Shock of the New. Seven Historic Exhibitions of Modern Art*, American Heritage Press, Nueva York, 1972.

E. Filipovic, «When Exhibitions Become Form: On the History of the Artist as Curator», *The Artist as Curator*, en *Mousse Magazine*, nº 41, 2014.

A. Fletcher, D. Franssen, K. Niemann, S. ten Thije (eds.), *Plug In to Play*, Van Abbe Museum, Eindhoven, 2009.

D. Freedberg, J. Kosuth, *The Play of the Unmentionable: An Installation by Joseph Kosuth at the Brooklyn Museum*, New Press, Nueva York, 1992.

O. Gat, «Could reading be looking?» en *e-flux Journal* #72, 2016, http://www.e-flux.com/journal/72/60501/could-reading-be-looking/ [30/01/2017]

R. Gómez de la Serna, *El Rastro*, Prometeo, Valencia, 1915.

W. Grasskamp, «Degenerate Art and Documenta I: Modernism Ostracised and Disarmed», en D. J. Sherman, I. Rogoff (eds.), *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, pp. 163-194.

L. Graziose Corrin (ed.), *Mining the Museum: An Installation by Fred Wilson*, New Press, Nueva York, 1994.

R. Greenberg, B. W. Ferguson, S. Naime (eds.), *Thinking about exhibitions*, Routledge, Londres, 2005.

D. Haraway, «Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936», en *Social Text*, nº 11, 1984-1985, pp. 20-64.

M. Höiz (ed.), «Reinterpreting Collections», en *Oncurating.org* #12, 2011, http://www.on-curating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue12.pdf [16/04/2017].

I. Karp, S. D. Lavine (eds.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1991.

C. Klonk, *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven, 2009.

K. McShine, *Museum as Muse. Artists Reflect*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1989.

J. L. Moraza, *Tesoro público (economías de la realidad)*, Artium, Vitoria, 2014.

B. O'Doherty, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, CENDEAC, Murcia, 2011.

P. O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, The MIT Press, Massachussets, 2012.

O. Pahmuk, «Small Museums», en *The New York Times*, 2014, https://www.nytimes.com/2014/03/20/t-magazine/small-museums.html?_r=2 [15/04/2017].

G. Perec, *El gabinete de un aficionado*, Anagrama, Barcelona, 1989.

K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVIe – XVIIIe siècle*, Gallimard, París, 1987.

B. Preciado, «CAROL RAMA FOR EVER» en *Parole de queer*, 2014, http://paroledequeer.blogspot.com.es/2014/10/carol-rama-for-ever-por-beatriz-preciado.html [30/01/2017].

D. Preziosi, «Modernity Again: The Museum as Trompe-L'Oeil», en P. Brunett, D. Wills (eds.), *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, pp. 141-150.

S. Rolnik, «La memoria del cuerpo contamina el museo» en *Instituto Europeo para políticas culturales progresivas*, 2007, http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es [31/01/2017].

A. Saura, «Réquiem para el Guernica», en *Mundo obrero*, 18 al 24 de septiembre de 1981, p. 25.

A. Saura, «Réquiem para el Guernica», en *El País*, 27 de julio de 1992, http://elpais.com/diario/1992/07/27/opinion/712188013_850215.html [30/01/2017].

I. Schaffner, «Wall text» en P. Marincola (ed.), *What makes a great exhibition?*, Philadephia Exhibitions Initiative and The Pew Centers for Arts & Heritage, Philadelphia, 2006, pp. 155-168.

M. A. Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Massachussets, 1998.

L. Steeds (ed.), *Exhibition*, Whitechapel Art Gallery, Londres, 2014.

S. Stone, «The Empire Strikes Back. A posttranssexual manifesto», http://sandystone.com/empire-strikes-back.pdf [31/01/2017]. Publicado originalmente en J. Epstein, K. Straub (eds.), *Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity*, Routledge, Londres, 1991, pp. 280-301.

I. Tejeda, *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, Fundación Arte y Derecho y Trama, Madrid, 2004.

J. Tusell, «El "Guernica" y la Administración Española» en *Guernica. Legado Picasso*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pp. 32-78.

A. Urquízar, «El estudio del coleccionismo y los ajuares del Renacimiento» en *Coleccionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Madrid, 2007, pp. 13-28.

Comunidad de Madrid

Presidenta
Cristina Cifuentes Cuencas

Director de la Oficina de Cultura y Turismo
Jaime Miguel de los Santos González

Directora General de Promoción Cultural
María Pardo Álvarez

Subdirector General de Bellas Artes
Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas
Javier Martín-Jiménez

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo

Director
Manuel Segade Lodeiro

Gerente
María Aránzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración
Inmaculada Lizana Plaza
Lola Díaz

Colección
M. Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco
Carmen Fernández Fernández

Exposiciones
Víctor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

Comunicación
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

Educación y actividades públicas
María Eguizábal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados del Valle

Biblioteca
M. Paloma López Rubio

Colaboradores
Pilar Álvarez
Arancha Benito
Eva Garrido
Rocío López García
Maribel Martínez
Yera Moreno
Gisela Serrano
Marta van Tartwijk

Amigos del CA2M
Manuel Angulo

Libro

Departamento de investigación, datos, documentación, cuestionamiento y causalidad (D.I.D.D.C.C.)

Editor
Sergio Rubira

Autores y participantes en el D.I.D.D.C.C.
Miriam Adrián, Carles Àngel Saurí, Marina Avia Estrada, Alejandro Castañeda, Cristina de la Casa, Marga Fernández, Ana Folguera, Paula García-Masedo, Álvaro Giménez Ibáñez, María Menchaca Paz, Paula Noya de Blas, Cristina Nualart, Anita Orzes, Marta Sesé, Jean Paul Tremont, Emma Trinidad, y Marta Van Tartwijk

Coordinación editorial
Miriam Adrián, Anita Orzes y Emma Trinidad

Corrección de textos
Marina Avia Estrada y Ana Folguera

Diseño gráfico
Paula García-Masedo, Álvaro Giménez Ibañez y María Menchaca Paz

CA2M Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en www.ca2m.org

Esta publicación ha sido editada por la Oficina de Cultura y Turismo – Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con motivo del proyecto DIDDCC desarrollado en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 16 de septiembre de 2016 al 27 de enero de 2017.

Textos
Creative Commons 3.0 España

LicenciaReconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada
Atribution–NonCommercial–NoDerivatives

Imágenes
Sus autores | their authors

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes o textos de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright.

ISBN Digital: **978-84-451**

Agradecimientos | Acknowledgements
Jacobo Castellano, Olga Fernández López, Yaiza Hernández, Andrés Jaque, Juan Luis Moraza, Havi Navarro, Rocío Robles Tardío, Isabel Tejeda, Gèrard Volta, y Equipo Palomar