

Casos de sociología del arte

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Aida Sánchez de Serdio Martín

PID_00267631

Arthur Bispo do Rosário: ¿Arte sin adjetivos?

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Artistas

Palabras clave

arte contemporáneo; arte *outsider*; trastorno mental; autodidactismo; legitimación.

Descripción

No se sabe exactamente la fecha de nacimiento de Arthur Bispo do Rosário: si nace en 1909 en Minas Gerais, o en 1911 o 1909 en Jarapatuba, ciudad del interior de Sergipe, región nordeste de Brasil. Las informaciones se contradicen dependiendo del registro o archivo que se consulte. El dato seguro es que entre los años 1925 a 1933, Arthur residía en la ciudad de Río de Janeiro donde compaginaba el trabajo de marinero con el de boxeador. Fue expulsado de la Marina brasileña por indisciplina e «incapacidad moral». Posteriormente, tuvo diferentes ocupaciones relacionadas con tareas de mantenimiento en empresas, o prestando servicios particulares, hasta que en 1938 tuvo el primer brote documentado y el diagnóstico fue de esquizofrenia paranoide. El médico que lo atendió aquella noche decía que Bispo do Rosário relataba «sus sueños fantásticos, haciendo viajes a través de los continentes en misión religiosa donde él aparecía como fraile» (Durval Nicolaes, 1938, cit. por Museu Bispo do Rosário, s.f.). En 1939, fue recluido en la Colônia Juliano Moreira, un hospital psiquiátrico a las afueras de Río de Janeiro, donde permanecería –entre episodios de traslado y huidas– hasta su muerte en 1989, medio siglo después.

Resulta difícil creer que el protagonista de esa biografía haya realizado exposiciones individuales y colectivas en los centros más renombrados de arte del mundo. Por citar algunas, en 1991, se organizó una muestra individual en la Kulturhuset de Estocolmo; participó en la 46ª y 55ª Bienales de Venecia en 1995 y 2013; en 2001 sus obras se exhibieron en muestras colectivas en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de París y en el Guggenheim Museum de Nueva York; y formó parte de colectivas en 2006 en la Fundación «la Caixa» de Madrid, en la Whitechapel Gallery de Londres y en el Irish Museum of Modern Art de Dublín.



Arthur Bispo do Rosário dentro de su «celda-castillo» en la Colônia Juliano Moreira. Fotografía realizada por Walter Firmo durante un reportaje sobre el artista en 1985.

Fuente: <https://vejario.abril.com.br/cidades/fotos-historicas-arthur-bispo-do-rosario/>

Tracemos la ruta entre la biografía anterior y cómo Arthur Bispo do Rosário llega a transformarse en uno de los artistas brasileños más solicitados de las últimas décadas. En el año 1980, un programa televisivo dominical emitió un reportaje que denunciaba las inhumanas condiciones de los pacientes psiquiátricos de la Colônia Juliano Moreira. Más de un millar de hombres y mujeres aquejados de enfermedades y de trastornos mentales se hacían sin condiciones básicas de higiene y eran sometidos a tratamientos de electrochoque, largos períodos de reclusión en celdas de aislamiento e infinitas internaciones sin diagnóstico firme.

En medio de aquellos horrores, el reportaje mostraba la figura de Bispo do Rosário –llamado *obispo* por los otros pacientes debido a los mensajes espirituales que decía recibir–, bordando pacientemente capas y estandartes en su enorme celda, de la cual poseía las llaves. A la celda-taller de Bispo do Rosário solamente tenía acceso quien contestaba a la pregunta clave: ¿Cuál es el color de mi aura? La respuesta correcta daba el acceso a un mundo (re)creado y (re)organizado por Bispo durante décadas y que él denominaba «castillo».

El crítico, historiador y comisario Frederico Morais –nombre imprescindible en la teorización del arte del siglo xx en Brasil– vio el reportaje, quedándose perplejo con lo que observaba en el castillo: objetos, *assemblages*, una instalación completa que, bajo su mirada de comisario, se alineaba con las prácticas vanguardistas internacionales, haciendo particular referencia a su carácter duchampiano. Morais, que se acercó a la Colônia para conocer a Bispo, entendía que su trabajo constituía una forma de resistencia para preservar su historia y memoria dentro de un ambiente que anulaba al individuo. Ante todo, en la concepción de Morais, arte y vida estaban intrínsecamente relacionados. Por lo tanto, el trastorno mental de Bispo do Rosário era una circunstancia de su vivencia –como puede ser la represión política, los problemas familiares, la miseria–, que le hacía artista *a priori*: «él es artista a pesar de su locura y no es artista porque es loco» (Frederico Morais cit. por Kadh, 2013).

Morais, así como otras personalidades del mundo del arte, se decidió a validar la obra de Bispo do Rosário e integrarla en el circuito, cuestionando los prejuicios y estereotipos que giran alrededor de la producción de autodidactas y de personas con discapacidad o trastornos mentales. Reivindicaba que los objetos producidos

por Bispo partían de motivaciones similares a aquellos creados por artistas formados y legitimados, que alegan que su proceso es completamente consciente e histórico. En este sentido, resulta interesante analizar un documento escrito por Morais en 1990, con ocasión de una exposición monográfica de Bispo organizada por él. En este texto responde a afirmaciones y críticas hechas a Bispo a raíz de una muestra anterior,¹ reclamando su pertenencia a las categorías del arte contemporáneo y situando su producción dentro de un orden estético reconocible y aceptado (Morais, 1990).

Una de las críticas que se habían formulado a la exposición anterior afirmaba, por ejemplo, que los objetos creados por Bispo do Rosário eran extraordinarios, pero que no deberían estar dentro de la categoría «arte». Morais la rebate argumentando que, como cualquier otro artista, Bispo do Rosário bucea en sus recuerdos de la infancia y el pasado para construir su repertorio estético. Los mecanismos utilizados para expresarse a través de las manifestaciones artísticas son los mismos en el caso de alguien considerado «loco» y en el de una persona «normal», donde la única diferencia apreciable sería el aspecto vivencial. Otro de los cuestionamientos tiene que ver con la «genialidad» y la «originalidad» de Bispo do Rosário y su equiparación con los artistas contemporáneos. La respuesta de Morais se basa en que la obra de arte original siempre es una metáfora del mundo. Los objetos de Bispo do Rosário son exactamente una «tentativa de reconstrucción del universo y, como tales, merecen reflexión» (Morais, 1990, pág. 20). Añade que ningún artista es completamente consciente de todo su proyecto estético y que, en el momento de la creación, tienen un papel fundamental aspectos y zonas oscuras del inconsciente. Concluye indagando sobre cuál es la discrepancia entre los artistas que se proponen conscientemente reconstruir el universo y Bispo do Rosário, que es impulsado por «una voz que le da las instrucciones».

En las diversas entrevistas realizadas al artista –que se negó hasta su muerte a abandonar la Colônia–, decía que toda su producción fue impulsada por una voz que le indicaba la misión que debía cumplir: catalogar el universo. Dentro del conjunto de «objetos místicos» creados por Bispo, una de las piezas que más llama la atención es su *Manto da apresentação*, capa minuciosamente bordada y decorada que serviría para presentarse delante de Dios en el Juicio Final, momento en que finalizaría su misión en la Tierra. El manto ha sido expuesto casi como pieza fetiche de Arthur Bispo en exposiciones de arte contemporáneo en todo el mundo, siendo así resignificado y nuevamente sacralizado –aunque ahora en una esfera distinta de la espiritual– por la «varita mágica» del mundo del arte.



Arthur Bispo do Rosário utilizando su pieza *Manto da apresentação*.

Fuente: <https://www.jb.com.br/rio/2018/09/7233-protecao-ao-inventario-do-mundo.html>



Detalle del *Manto da apresentação* en la sala dedicada a Bispo do Rosário en la 55.ª Bienal de Venecia, 2013.

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/hanneorla/24832393339>

Después de la muerte de Bispo do Rosário en 1989 se catalogaron casi 1.000 piezas creadas por él. A grandes rasgos se dividen entre objetos yuxtapuestos (*assemblages* o *ready-mades*) y bordados. Los objetos tridimensionales fueron realizados con desechos y utensilios cotidianos del centro de internación. De la misma manera, en los bordados utilizó los elementos que tenía a mano: sábanas, manteles, toallas o cualquier trozo de trapo que pudiera conseguir. El color azul es recurrente en las líneas del bordado, debido a que era el color del uniforme de los pacientes, que Bispo deshiló innúmeras veces. Sus estandartes bordados cuentan la historia del mundo a través de los episodios que recordaba. Están dedicados a la geografía, a los tipos de deporte, a la historia de Brasil, a episodios de la historia contemporánea y a varios otros momentos que tratan, por medio de imágenes y palabras, de inventariar y salvaguardar la memoria del universo.

En 1994, el conjunto de obras de Arthur Bispo do Rosário fue catalogada por una institución de cultura y patrimonio del Estado de Río de Janeiro. Su presentación en la Bienal de Venecia de 1995 marcó un hito en su reconocimiento internacional. En el año 2000, el Museu Nise da Silveira –pequeña instalación dentro de la Colônia, creada para acoger los trabajos de los talleres de arte-terapia– pasó a denominarse Museu Bispo do Rosário – Arte Contemporânea. Este museo consta actualmente de cuatro galerías dentro de las instalaciones de la antigua Colônia, que sigue funcionando como complejo de salud mental, y es la entidad responsable de la salvaguarda y difusión de la obra de Bispo. Además de sus obras, expone otras producciones de artistas en condiciones similares, promoviendo el debate sobre cuestiones referentes a la salud mental y el arte contemporáneo.

Como tal vez se haya evidenciado a lo largo de este texto, es notable la fascinación que causa la figura de Arthur Bispo do Rosário y su trabajo. Posiblemente, esta fascinación sea uno de los muchos aspectos que, en casos como el de Bispo, dificultan el alejamiento y un análisis imparcial sobre la legitimidad de su producción como arte. Arte, sin adjetivos para justificarla: *outsider*, virgen, brut o naif.

Este caso nos invita a pensar qué efectos tiene etiquetar la producción de arte realizada por individuos que se encuentran en la periferia de la normatividad impuesta socialmente. Se debería indagar si en su obra, en sus dimensiones físicas y creativas, existen elementos que la hagan distinta de los demás objetos de arte producidos por individuos considerados «normales». ¿Cómo funcionan estas etiquetas como signos; signos utilizados para representar su condición de «otro» que es diferente del «nosotros» que es la norma?

¹ Tres meses después del fallecimiento de Arthur Bispo do Rosário, en octubre de 1989, se realizó su primera gran exposición en la Escola de Artes Visuais do Parque Lage, institución reconocida en Brasil por su determinante influencia en los artistas de las décadas de 1980 y 1990. La exposición, titulada *Registros da minha passagem pela terra*, reunió cerca de 500 trabajos y fue visitada por casi 10.000 personas.

Bibliografía

Kadh, Luis (2013, 24 diciembre). *Arthur Bispo do Rosário* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 2 de agosto de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=ISt22V1U-hY>>

Morais, Frederico (1990). «A reconstrução do universo segundo Arthur Bispo do Rosário». En: *Registros da minha passagem pela Terra: Arthur Bispo do Rosário* (págs. 17-25). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP.

Museu Bispo do Rosário (s.f.). «Obra & Vida». *Museu Bispo do Rosário*. [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2019]. <<http://museubispodorosario.com/bispo/obra-vida/>>

Banksy y la subasta de Sotheby's

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Artistas

Mediadores

Palabras clave

autenticidad; originalidad; circulación; mercado del arte; subasta; grafiti; *street art*.

Descripción

El 6 de octubre de 2018 el ya célebre artista británico Banksy logró nuevamente un amplio espacio en las noticias y discusiones a nivel global. En una subasta de la londinense Sotheby's –casa fundamental para entender la configuración del mercado del arte actual–, *Girl with balloon*, una obra suya ampliamente conocida y reconocible, fue triturada de forma parcial justo en el momento posterior a su adquisición. Segundos después de que el martillo marcara el final de la intensa puja, un mecanismo instalado dentro del grueso marco que cubría el *stencil*, transformó la obra en tiras como si de una trituradora de documentos se tratara.



Captura del vídeo *Sotheby's, October 5th 2018*, que muestra el momento en que los asistentes se percatan de lo ocurrido con la obra subastada.

Fuente: Banksyfilm (2018) https://www.youtube.com/watch?v=iiO_1XRnMt4

La acción fue presenciada con estupefacción por los asistentes a la subasta, y se hizo viral rápidamente y a nivel global cuando Banksy publicó un vídeo en sus canales de YouTube e Instagram donde explicaba a sus millones de seguidores el hecho que acababa de protagonizar. Es interesante puntualizar que Banksy, al igual que otros muchos artistas que se dedican al *street art* y al grafiti, mantiene su identidad en el anonimato, en parte por motivos relacionados con cuestiones legales y jurídicas. En el caso de Banksy, paradójicamente, este anonimato no ha hecho más que promocionar e impulsar su (no) imagen, siendo uno de los artistas urbanos más conocidos y, consecuentemente, cotizados del panorama actual. Además, es el protagonista por excelencia de acciones como la ocurrida en Sotheby's. De las muchas discusiones que se generaron alrededor de esta actuación, varias se centraron especialmente en cuestionar si Banksy asistió a la subasta y si fue él mismo quien accionó el botón responsable de la destrucción.

Es posible interpretar esta actuación de Banksy en la casa Sotheby's como la culminación de un proceso donde el artista, visiblemente invisible, fija una serie de aspectos fundamentales para entender y problematizar su producción de arte y la forma como él idea su circulación. La poética del artista de Bristol se fundamenta en la crítica irónica y jocosa, a veces ácida, de una serie de valores normalizados por la sociedad actual: el consumo, el neoliberalismo, las globalizaciones, el poder del Estado y las fuerzas relacionadas con él, así como los

mecanismos que hacen girar la rueda del sistema del arte. En la *performance* de la subasta es fácil identificar la crítica al sistema del arte contemporáneo y, muy especialmente, a su exacerbada mercantilización, en paralelo a las nociones de originalidad y autenticidad que impulsan estos mercados.

Banksy no autoriza la comercialización de sus obras por ninguna galería o representante, ni tampoco autoriza la inclusión de sus piezas en las subastas. La única plataforma autorizada para comerciar con obras del artista es la web independiente [Pest Control](#). Es también el único servicio que tiene autoridad para certificar la autenticidad de piezas atribuidas a Banksy, como queda claro en su descripción:

Respondemos consultas, determinamos si (Banksy) fue el responsable de la realización de una determinada obra de arte y emitimos el papeleo si este es el caso. Este proceso no genera ganancias y se ha creado para evitar que personas inocentes sean víctimas de fraude (Pest Control, s.f.).

Por lo tanto, *Girl with balloon* llega a la subasta de Sotheby's supuestamente contrariando la voluntad de su creador. Esta oposición queda muy explícita en el vídeo [Sotheby's, October 5th 2018](#) que Banksy publica posteriormente a la escena ocurrida en Londres, donde se puede leer: «Hace unos años construí secretamente un triturador en una pintura, por si alguna vez se subastaba».

El vídeo que documenta la acción premeditada muestra paso a paso cómo se instaló el mecanismo destructor dentro del marco, imaginando que alguna vez aquella pieza podría ser llevada a subasta y organizando previamente cómo se realizaría la «venganza». La planificación de esta acción también señala el comportamiento previsible del mercado del arte y de su extenso control de las cotizaciones, alzas y elección interesada de determinados artistas, tendencias o escuelas de arte.

En un intento de no depender de las formas de circulación y promoción del arte que se utilizan en la actualidad (como las exposiciones en museos y galerías, las ferias de arte, las subastas, etc.), Banksy utiliza sus redes sociales (YouTube e Instagram) y su página web ([Banksy](#)) para dar a conocer su trabajo de primera mano, estrategia que sirve asimismo para legitimar y autenticar su producción. Al igual que hizo con el vídeo que publicó tras la subasta, normalmente sube a la red imágenes y vídeos de intervenciones que realiza por todo el mundo, y que pasarían completamente desapercibidas si no fuera por su llamada de atención. Un ejemplo de esta comunicación es el [vídeo](#) que documenta su reciente «aparición» durante la 58ª edición de la Bienal de Venecia, donde en una feria de artistas callejeros expuso un políptico llamado *Venice in oil*, en el que criticaba el aplastante movimiento de gentrificación de la ciudad, al mismo tiempo que cuestionaba el comercio del arte.

Siguiendo este tipo de actuaciones, el artista también realizó una acción similar en la ciudad de Nueva York en el año 2013 cuando montó un puesto de venta de arte en plena calle, ofreciendo una serie de Banksys que no tenían especial aspecto de autenticidad. El puesto callejero, abierto de las 11:30 h a las 18:00 h, tuvo un volumen de ventas al final del día de 420 dólares, como pudieron

comprobar los afortunados compradores a través del vídeo [Art Sale](#) publicado por el grafitero. En proposiciones como esta pone en fricción la noción del valor artístico de la obra de arte con la de un valor comercial o monetario que, en la contemporaneidad, es definido en gran medida por el mercado del arte sin criterios claros.



Captura de vídeo *Street artist in Venice*, acción realizada por Banksy durante la 58ª edición de la Bienal de Venecia.

Fuente: Banksyfilm (2019) <https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw>



Captura de vídeo *Art Sale* donde aparece el puesto callejero con la venta de obras de Banksy.

Fuente: Banksy NY (2013) <https://www.youtube.com/watch?v=zX54DlpacNE>

Aunque Banksy intente moverse continuamente en este terreno subversivo, sucesos como el de la subasta de Sotheby's y su posterior reverberación en los medios, deja entrever cómo las herramientas y agentes responsables de mantener el funcionamiento de la compleja maquinaria de la comercialización del arte contemporáneo son capaces de reformular y resignificar estas proposiciones y actos, reubicándolos de nuevo en terrenos donde su comercio es factible. Por ejemplo, en el caso específico de la escenificación en Sotheby's, la también anónima compradora ya se veía emocionada con su adquisición y creía que tenía entre sus manos «mi propio pedazo de la historia del arte» (El País, 2018). La obra, mitad triturada, mitad intacta, cambió su nombre a *Love in the bin* y su cotización casi se duplicó de manera instantánea.

Fue tal el éxito de aquella acción en la subasta que se llegó a suponer que Sotheby's había participado o al menos tenía conocimiento de la trama del grafitero. En muchos de los textos publicados a raíz de lo ocurrido, se planteaba que todo podría tratarse de un gran simulacro pactado entre Sotheby's y Banksy. Entre las diversas sospechas, se cuestionaba la procedencia de la obra o cómo la batería del mecanismo de trituración se mantuvo cargada durante el almacenaje anterior a la venta de la obra, o por qué nadie desconfió del desproporcionado grosor del marco, nada usual para obras de ese tipo. Más sospechoso aún: ¿Cómo no se detectó el sistema implantado en el marco durante los detallados estudios de obra que se realizan antes de cualquier subasta? (Reyburn, 2018).

Sin que ninguna de esas dudas haya sido aclarada –ni por Banksy, ni por Sotheby's– lo que sí es cierto es que la reacción de la casa de subastas no hizo más que legitimar todo el proceso. Como afirmaba su director en Europa: «No se ha destruido una obra de arte, se ha creado una nueva, que vale el doble que la original. Se trata del primer trabajo artístico de la historia desarrollado en vivo y en directo en una subasta» (Ramos, 2018).

El mismo sistema que Banksy critica es el que lo fagocita, el que despoja su obra (y su acción) de su dimensión analítica, metafórica y reivindicativa, transformándola en un ansiado bien coleccionable. En prácticas que no son novedosas, el mercado del arte da un giro y utiliza la obra que intentaba dejarlo en evidencia para imponerse exactamente en aquellos aspectos hacia los que se dirigía la crítica.

Sin embargo, el vídeo que Banksy publica a poco más de diez días de la subasta trasluce que sus intenciones subversivas y su denuncia de las normas establecidas por el mercado del arte no van a decaer. Vuelve a mostrar todo el proceso de la construcción del mecanismo en el cuadro y de la subasta, con menos cortes y más extensión, evidenciando el carácter frívolo y vacío de esos eventos. Amplía el vídeo en referencia al «error» de la máquina que solamente cortó la imagen hasta la mitad. Termina con la secuencia donde se puede leer «en los ensayos siempre había funcionado» y, para demostrarlo, enseña otra *Girl with balloon*, enmarcada de manera similar a la subastada en Sotheby's, que –esta vez sí– está completamente destruida. El artista deja patente que se trata solamente de una copia más, en un nuevo intento de mantener el control y posicionar el valor artístico de la obra.

Bibliografía

Banksyfilm (2018, 6 octubre). *Sotheby's, October 5th 2018* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019]. <https://www.youtube.com/watch?v=iiO_1XRnMt4>

Banksyfilm (2018, 17 octubre). *Shredding the Girl and Balloon – The Director's half cut* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019]. <https://www.youtube.com/watch?time_continue=170&v=vxkwRNIZgdY>

Banksyfilm (2019, 22 mayo). *Street artist in Venice* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=C2YRRS5aBRw>>

Banksy NY (2013, 13 octubre). *Art Sale* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=zX54DlpacNE>>

El País (2018, 11 octubre). «La compradora del ‘banksy’ triturado confirma su adquisición por 1,18 millones de euros». *El País*. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019].

<https://elpais.com/cultura/2018/10/11/actualidad/1539282851_350679.html>

Moriente, David (2016). «De vándalo a artista: Banksy». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (n.º 27, págs. 31-52). [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019]. <<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.002>>

Pest Control (s.f.). «What is Pest Control?». *Pest Control*. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019]. <<http://pestcontroloffice.com/whatispco.html>>

Ramos, Rafael (2018, 13 octubre). «Banksy, en la destrucción está el arte». *La Vanguardia*. [Fecha de consulta: 11 de julio de 2019].

<<https://www.lavanguardia.com/cultura/20181013/452313027023/banksy-obra-destruccion-subasta-sothebys.html>>

Reyburn, Scott (2018, 9 octubre). «Las preguntas después de la autodestrucción del Banksy». *The New York Times*. [Fecha de consulta: 26 de julio de 2018].

<<https://www.nytimes.com/es/2018/10/09/banksy-obra-trituradora-subasta/>>

Expolio y patrimonialización: el caso del Románico catalán

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Mediadores

Obras de arte y proyectos artísticos

Políticas culturales

Palabras clave

patrimonialización; expolio; arte románico; instrumentalización.

Descripción

La valorización y significado simbólico que se le concede a los elementos que forman parte del variopinto conjunto denominado en la actualidad patrimonio cultural, ha atravesado variaciones y cambios sustanciales a lo largo de la historia. Los objetos y manifestaciones culturales considerados auténticos representantes de determinados valores culturales –locales, regionales, nacionales o mundiales– y que, por lo tanto, deben de ser conservados para su transmisión a las generaciones futuras, pasan por un proceso de selección crítica donde entra en juego un gran abanico de variables. Influyen en este proceso de legitimación institucional del patrimonio las preferencias estilísticas o históricas de un determinado momento, las diferentes maneras de comprender el pasado, la jerarquización (social, geográfica o racial) de las manifestaciones culturales, o la forja de identidades locales o globales, entre otros muchos factores.

Resulta importante entender que el fenómeno de la patrimonialización es una operación compleja, que incluye no solamente la voluntad de entender el pasado sino también la forma en que se busca reelaborar o resignificar este pasado en el momento presente. En este sentido, resulta esclarecedor una definición que hace el historiador del arte, especialista en Patrimonio Cultural, Ignacio González-Varas:

«El patrimonio es una selección subjetiva y simbólica de elementos culturales del pasado que son revitalizados, adaptados o reinventados *desde y para nuestro presente*; no debemos de olvidar, pues, que el concepto de patrimonio cultural se nutre del pasado pero se enuncia siempre desde el presente» (González-Varas, 2015: pág. 25-26).

Por lo tanto, la valorización y selección de los bienes culturales son los dos pasos iniciales para su posterior conservación.

Con esta introducción en mente, retrocedamos al siglo XIX, cuando, de detrás de los retablos de épocas posteriores y la cal de los muros de varias iglesias de la Vall de Boí en la provincia de Lleida, aparecieron diversas pinturas murales. Para algunos, de acuerdo con los gustos de la época, aquellas pinturas eran demasiado primitivas o *naifs*, mientras que otros vieron en estas composiciones tempranas señales de una identidad nacional que ayudaba a marcar la diferencia con otras zonas de la Península en cuanto a la producción artística y cultural. Se propuso y se optó por el uso del adjetivo «catalán» para calificar el estilo «románico» de aquellas pinturas. De esta forma se expresaba que aquellas manifestaciones eran obras singulares, elaboradas por medio de los códigos culturales de una región específica.

Uno de los personajes fundamentales en ese proceso fue el arquitecto e historiador del arte Josep Puig i Cadafalch que, dentro de los postulados de la *Renaixença* –el romanticismo catalán–, defendió la teoría de que el románico desarrollado en Catalunya no se trataba de un estilo importado, sino que constituía una evolución local de modelos arquitectónicos (y plásticos) que se remontaban al pasado romano de la región. Esta elaboración ubica el inicio de la evolución de una

«tradición arquitectónica, [...] da un valor operativo a la historiografía del románico, y ofrece una identidad catalana desde la arquitectura» (Cardoso Barretto; Graells, 2017: pág. 443).

En una conferencia dictada en el *Ateneu* de Barcelona en 1897 titulada *Caràcter que diferencia les arquitectures castellana i catalana antigues*, Puig i Cadafalch defendió que el desarrollo arquitectónico puede entenderse como el carácter de un pueblo y que, en el caso del románico catalán, este posee características bastante más sobrias que las obras románicas de otras regiones de la península. Esto se daba, según su razonamiento, debido a las influencias árabes en las construcciones de los demás sitios, mientras que en Catalunya, como hemos adelantado, las influencias más directas provendrían de la época romana.

Sin embargo, la *Renaixença* pasará de ser solamente un movimiento cultural a ocupar espacios en la política y la administración, aumentando considerablemente la influencia y alcance de sus postulados. Josep Puig i Cadafalch fue elegido en 1901 concejal en Barcelona; en 1907 desempeñó el cargo de vicepresidente del *Institut d'Estudis Catalans* (IEC), que había sido creado ese mismo año; y llegó a ser presidente de la Mancomunidad de Catalunya de 1917 a 1924 (Còcola Gant, 2013). El IEC, justamente, fue el órgano que impulsó en el año de su creación la sonada «Misión arqueológica-jurídica a la raya de Aragón», donde, junto a Puig i Cadafalch, otros nombres como el arquitecto Josep Goday, el historiador Guillem Maria de Brocà, Josep Gudiol (conservador del Museo Episcopal de Vic), y el fotógrafo Adolf Mas impulsaron el conocimiento, documentación y catalogación las obras del románico catalán. Aquella expedición de «redescubrimiento» tuvo un doble efecto muy importante para el destino posterior de aquellas obras. Por un lado, consolidó la voluntad iniciada por Puig i Cadafalch, y abrazada por la Mancomunidad, de «crear un concepto de país a través de la cultura y vertebrarlo a través del arte» (Generalitat de Catalunya, s. f.). Al mismo tiempo, dio visibilidad y resonancia al románico catalán, generando su reconocimiento y valorizándolo dentro y fuera de las fronteras de Catalunya y de España.

La buena acogida de aquellas obras se vio intensificada cuando dos de los integrantes de la expedición de 1907, Josep Goday y Adolf Mas, publicaron en unos fascículos promovidos por el IEC una serie de fotografías y datos sobre el excelente estado de conservación de algunos de los murales pirenaicos. Es posible que alguno de aquellos ejemplares cayera en manos del marchante y anticuario estadounidense Ignasi Pollack, quien, frente a la inexistencia de herramientas legales para proteger y evitar el expolio de los bienes culturales en

aquel entonces, concertó la adquisición de los frescos del ábside principal de la iglesia con un religioso encargado de la colegiata de Santa Maria del Mur (Pallars Jussà, Lleida).



Musealización del ábside mayor de Santa Maria del Mur en el Boston Fine Arts Museum.

Fuente: <http://www.mfa.org/collections/object/download/49418>

Para la compleja labor de arranque –separar la pintura del muro–, entró en escena Franco Steffanoni que, junto con sus ayudantes Arturo Dalmatti y Arturo Cividini, trajeron a Catalunya una novedosa técnica de «restauración» desarrollada en Bérgamo a mediados del XIX: el *strappo* (Giannini, 2009). Consistía en la aplicación de varias capas de cola animal directamente sobre el fresco, donde luego se adhería una espesa lona y, cuidadosamente, se iba separando el mortero de la pared. Este proceso permitía el traslado de las pinturas enrolladas, como si se tratara de un lienzo, para su posterior traspaso y musealización en cualquier otra ubicación. Bastante lejos estuvo el destino final de aquellas pinturas del Mur: compradas en una subasta, se instalaron en el [Boston Fine Arts Museum](#) en el año 1921 y allí permanecen hasta la actualidad.

Este episodio evidencia el enorme riesgo de expolio y saqueo en que se encontraban aquellas obras, completamente desamparadas por leyes de protección y conservación, y sometidas al furor de otros coleccionistas y cazatesoros que partieron hacia los Pirineos buscando nuevos «descubrimientos». Frente a esta situación, la Junta de Museos de Barcelona,

liderada en aquellos años por el crítico de arte, historiador y museólogo Joaquim Folch i Torres, ideó un plan de salvaguarda bastante singular. La Junta de Museos pactó con Pollack, Franco Steffanoni y sus ayudantes que, desde aquel momento, continuasen trabajando en Catalunya, pero ahora en beneficio de la Junta. Fue así como se diseñó el plan de arranque de algunos de los principales frescos románicos de las iglesias pirenaicas: Sant Quirze de Pedret, Santa Maria de Taüll, Sant Joan de Boí, entre otras. Esta acción, por un lado, evitó que más obras terminasen en el extranjero y, por otra parte, conformó el núcleo románico del actual [Museu Nacional d'Art de Catalunya](#) y la consecuente sistematización de un relato de identidad nacional por medio del arte.



Técnica del *strappo* empleada en una pintura mural de la iglesia de Santa Maria de Taüll.

Fuente: <http://patrimoni.gencat.cat/es/historias/la-gran-paradoja-del-romanico-catalan>

En la actualidad, los murales pirenaicos pueden ser apreciados en Boston o en Barcelona, mientras que en sus ubicaciones originarias han quedado, en algunos casos, réplicas pintadas posteriormente. Otro intento de devolver las pinturas y el aura de los frescos a las iglesias románicas, unió la tecnología a la investigación patrimonial en el [Proyecto Taüll 1.123](#) donde, por medio de técnicas de restauración, reconstrucción y repintado digital, se generó un videomapping recreando el conjunto pictórico de Sant Climent de Taüll en el momento de consagración de la iglesia en el siglo XII. Iniciativas como esta evidencian la paradoja que suponen ciertas medidas adoptadas para la patrimonialización de los bienes culturales, en este caso, las pinturas del Vall de Boí, pero podríamos extender la reflexión a muchos otros casos. Es cierto que la épica campaña que hemos reseñado logró que las obras no acabasen descontextualizadas en salas de exposiciones de grandes museos fuera de las fronteras de Catalunya. Sin embargo, los ábsides fueron trasladados a Barcelona, donde, reconstruidos lejos de las poblaciones que los mantenían y los dotaban de sentido como patrimonio vivo, permanecen musealizados y descontextualizados.

Bibliografía

Cardoso Barretto, Diogo; Graells, Antoni Ramon (2017). «Lengua y Lenguaje Arquitectónico como elemento de afirmación catalanista». En: *Oculum Ensaïos. Revista de Arquitectura e urbanismo*, vol. 14(3), pág. 441-451. Disponible en: <<http://periodicos.puc-campinas.edu.br/seer/index.php/oculum/article/view/3542/2535>>

Cócola Gant, Agustín (2013). «La revalorización del gótico y su influencia en el modernismo. Historiografía y restauración en Barcelona». En: *CDF International Congress*. Disponible en: <http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Agustin_Cocola_Paper.pdf>

Generalitat de Catalunya (s.f.). «La gran paradoja del románico catalán o cómo tuvimos que robar nuestro propio arte para preservarlo». En: *Património Cultural. Histories del Património*. Disponible en: <<http://patrimoni.gencat.cat/es/historias/la-gran-paradoja-del-romanico-catalan>>

Giannini, Cristina (2009). «“Dalt d’una mula.” Franco Steffanoni, restaurador a Catalunya Història d’una tècnica de restauració inventada a Bèrgam i exportada a Europa». En: *Butlletí del Museu Nacional d’Art de Catalunya*, vol. 10, pág. 1-21. Disponible en: <<https://www.raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/207019>>

González-Varas, Ignacio (2015). *Património Cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra.

Fridamanía

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Artistas

Palabras clave

mito; genio; artista mujer; excepcionalidad.

Descripción

Biografías, libros, películas, ilustraciones, camisetas, zapatillas, tazas, calcetines, bolsos, muñecos, libros de recetas, etc. Se podría seguir listando una inmensa cantidad de productos –más o menos acertados– que se comercializan tomando como tema la figura de la artista mexicana Frida Kahlo (Coyoacán, 1907-1954). Echando un simple vistazo a las páginas de compra en internet, es posible comprobar que la gran mayoría de esos productos se basa en la reproducción de la imagen de la artista, obviando su producción artística. En un primer momento se podría pensar que este hecho se debe a que el tema central de su obra es autobiográfico, puesto que está compuesta principalmente por autorretratos y escenificaciones de su vida cotidiana.

La creación del mito de Frida Kahlo se respalda, en gran medida, en el análisis recurrente de su obra ciñéndose únicamente estos aspectos autobiográficos, excepcionales y dramáticos, como por ejemplo el accidente en la adolescencia, la turbulenta relación con Diego Rivera, sus relaciones bisexuales, etc. La utilización de esos tópicos para la construcción de la excepcionalidad o genialidad artística puede remitirse a la creación del imaginario romántico del genio torturado, reforzado en el siglo XIX. No obstante, en el caso particular de Frida, la construcción de su imagen mítica se relaciona también, y especialmente, con los tópicos que cierta historiografía proyecta sobre la figura de la mujer artista. Resulta muy ilustrativa de esta perspectiva patriarcal una afirmación de Rivera: según él, Frida era «la pintora más pintor» que conocía (Herrera, 1984, pág. 280).

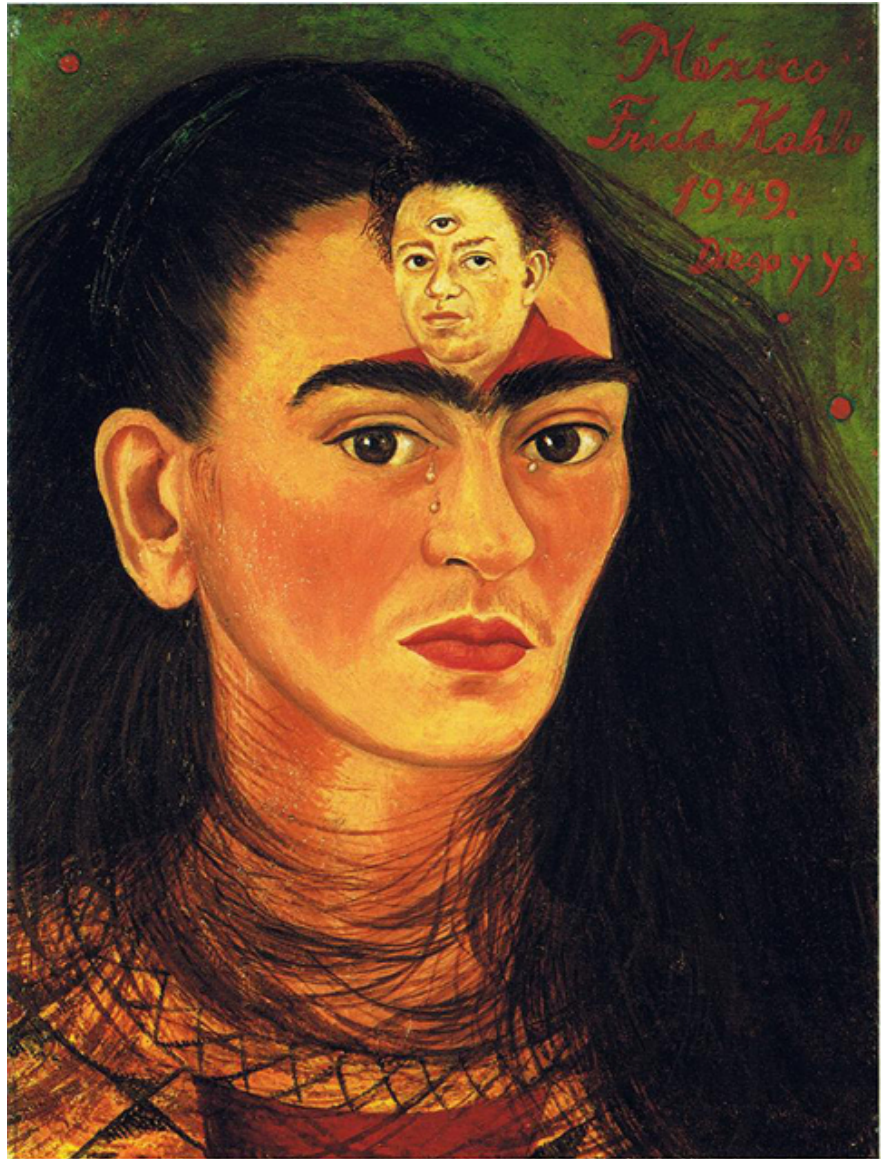
En este sentido, y de acuerdo con Patricia Mayayo, Kahlo simboliza el modelo de la representación estereotipada de la artista mujer:

Ella representa de alguna forma la perfección, [...] enferma, hipersensible, algo desequilibrada emocionalmente, una mujer bella que rompe con las convenciones sexuales de su época o que mantiene relaciones con un gran genio de sexo masculino que vive una historia de amor trágica y pasional... En fin, alimenta muchos de los elementos que aparecen en la visión tópica que se transmite sobre las mujeres artistas (Mayayo, 2018).

Es interesante intentar mapear cómo empieza a emerger la idea de Kahlo como un mito. Claro está que la amplia difusión de Frida Kahlo supera los límites de lo artístico, como demuestra el listado de objetos comercializables citados al principio. No obstante, es en el ambiente del arte donde hay que encontrar las bases de la producción de su imagen icónica, que luego se traslada al imaginario popular.

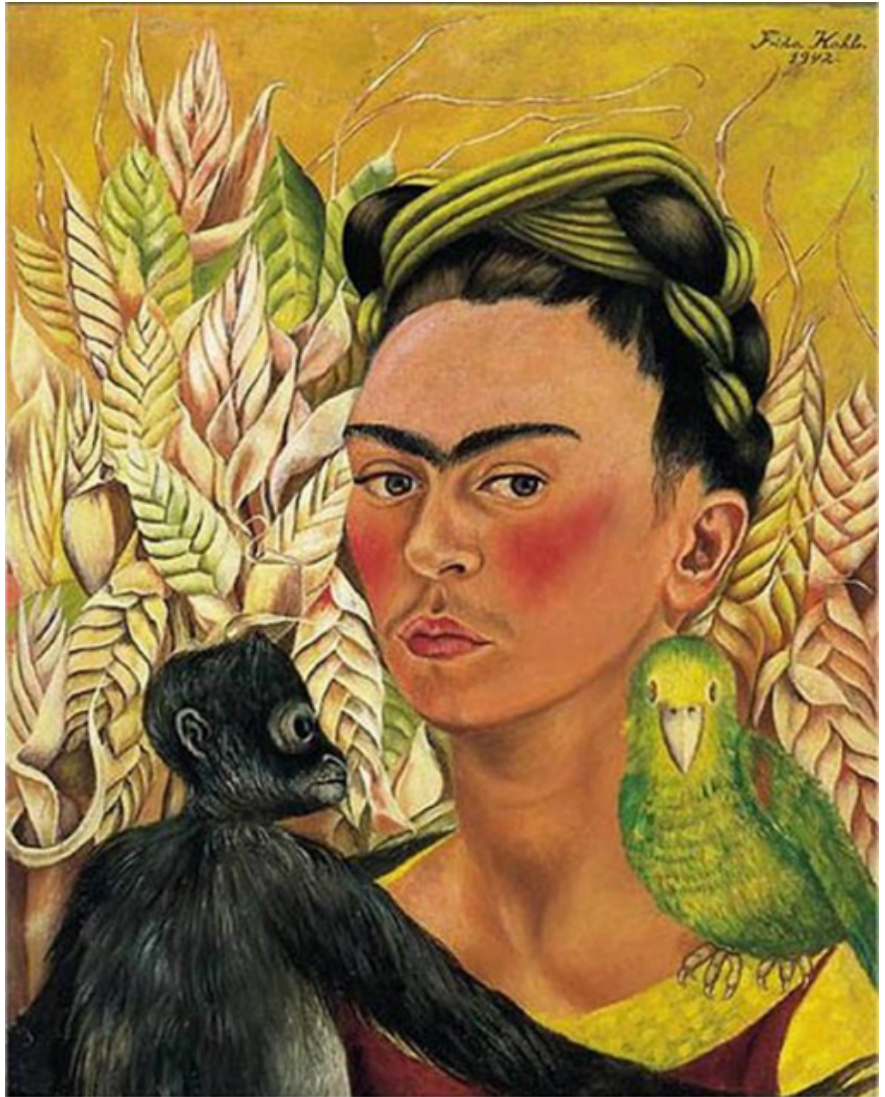
Podríamos situar el inicio de la construcción de este personaje ya durante la vida misma de Kahlo. En este sentido se puede mencionar su acercamiento al grupo surrealista, en la década de 1930 y cómo sus integrantes, y el mismo André Breton, tratan de alardear de la excentricidad de la artista mexicana. Lo mismo ocurre con su relación con el ambiente revolucionario mexicano y los muralistas, en particular con Diego Rivera, con quien se establece un vínculo complejo entre artista hombre/artista mujer y musa, con el que se ha especulado hasta la saciedad. La amplia bibliografía sobre su relación con Rivera –la personificación del gran artista mexicano internacional, comprometido políticamente con la revolución–, más que destacar los intercambios y la retroalimentación estética entre los dos, suele centrarse en las infidelidades, desengaños y sufrimiento que Rivera infligió a Frida, alimentando así el mito sobre la artista.

Ahora bien, son las décadas de finales del siglo xx las que marcan la consolidación del mito Frida y el inicio de lo que podría denominarse la *Fridamanía*. Son diversos los factores que confluyen en ese momento y que fraguan la leyenda. Por un lado, está el alza de las cotizaciones de los artistas latinoamericanos del siglo xx en las principales casas de subasta, encabezados por la obra de Frida Kahlo. Este momento, conocido como el *boom* del arte latinoamericano, está relacionado con el aumento del coleccionismo de obras de artistas del siglo xx de América Latina –tanto de coleccionistas de Europa y Estados Unidos, como latinoamericanos– y con el incremento exponencial de exposiciones que dan a conocer esas piezas. El Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), por ejemplo, realiza en 1992 la emblemática muestra *Artistas latinoamericanos del siglo xx* –vista también en la Expo'92 de Sevilla–, donde dedica una sala completa a Frida Kahlo, dejando patente la importancia que otorgaba a la artista como representante del arte latinoamericano.



Frida Kahlo, *Diego y yo*, 1949. Óleo sobre lienzo sobre madera, 28 x 22 cm.
Colección particular.

Fuente: https://www.pbs.org/weta/fridakahlo/worksofart/diegoandi_esp.html



Frida Kahlo, *Autorretrato con loro y chango*, 1942. Óleo sobre madera, 55 x 43 cm. Colección MALBA – Fundación Costantini, Buenos Aires.

Fuente: <https://malba.org.ar/el-autorretrato-con-chango-y-loro-de-frida-kahlo/>

Como consecuencia directa y evidente de estos movimientos hubo una subida astronómica de los valores de cotización de esta producción. Por ejemplo, *Diego y yo* (1949) fue rematado en Sotheby's en 1990 por 1,4 millones de dólares y *Autorretrato con loro y chango* (1942) por más de 3 millones de dólares en 1995, convirtiendo a Frida Kahlo en el artista latinoamericano (hombre o mujer) mejor cotizado de todos los tiempos (El Universal, 2016).

Por otro lado, la fascinación por la obra y la vida de la artista –antes bastante limitada al ámbito mexicano– se extiende por distintas partes del mundo, y académicos, biógrafos y periodistas empiezan a investigar e indagar aspectos que pudiesen utilizar para entender su obra. El libro escrito por el estadounidense Hayden Herrera en 1983, *Frida. A Biography of Frida Kahlo*, será el texto fundamental para difundir, generalizar y estereotipar –aunque de manera inconsciente– la imagen de la mexicana. De acuerdo con Patricia Mayayo (2018), el libro de Herrera es la biografía de referencia, por su meticulosa labor investigativa y también porque fue el texto que sirvió como detonante para la mayoría de los estudios posteriores. Sin embargo, cuando el popular libro de Herrera se lee en el contexto de la vorágine comercial alrededor de la figura de Frida, vemos que contribuye a reforzar determinados tópicos. Eso se debe principalmente a que centra su análisis de la producción de Kahlo en aspectos biográficos, como si sus cuadros fueran una especie de diario visual de su vida.

El gran problema en este tipo de análisis ceñido casi exclusivamente a la dimensión autobiográfica es que genera visiones sesgadas y simplificadas de su obra, obviando aspectos definitorios para entender su trabajo, como por ejemplo el contexto histórico en que se ubica, en relación con su implicación política y su defensa de la «mexicanidad». En un intento de desmontar ese mito, afirma Patricia Mayayo (2008) que:

Kahlo no sólo no permaneció ajena a «las modas de su tiempo», sino que participó activamente en las discusiones políticas y estéticas que preocuparon a los intelectuales del México posrevolucionario. [...] Uno de los aspectos más interesantes de su obra es, de hecho, el diálogo que mantiene con la tradición, el proceso de apropiación y reescritura que sufren en sus cuadros fuentes tan diversas como la imaginería médica, la artesanía popular, el arte colonial, la iconografía renacentista y barroca o el lenguaje del muralismo (Mayayo, 2008, págs. 52-53).

La biografía de Herrera fue la base para escribir el guion de *Frida* (2002), la película dirigida por Julie Taymor y protagonizada por Salma Hayek, que terminó de transformar a Frida Kahlo en una marca, prácticamente en una estrella pop, trascendiendo completamente todos los límites del mundo del arte. La película consagró a la artista al ilustrar la imagen diseñada por Herrera de una vida cargada de acontecimientos trágicos, construyendo una representación de una obra que nace exclusivamente del interior de una especie de mártir o heroína, y donde vida y obra son inseparables. Sumamente ilustrativas de esta idea son las escenas del filme donde las obras de Frida se transforman en su «vida real» o viceversa.

En paralelo a la creación de esta imagen, cabe resaltar que hay otra vertiente de la leyenda: la Frida feminista que se generará en el seno de los movimientos reivindicativos de ciertas minorías. Estos movimientos irán convirtiendo a la mexicana en un icono, un arquetipo –actualmente hiperreproducido– relacionado con el feminismo. Se podría ubicar el inicio de este proceso en 1976, cuando se celebró en Los Ángeles la exposición *Women artists, 1550-1950*, una muestra que empieza a reivindicar el arte realizado por mujeres artistas y muy relacionada con la ola feminista de aquellos años. En esta exposición se incluyeron algunas obras de Kahlo que sirvieron para el (re)conocimiento de la artista en Estados Unidos, y que sentarían algunas pautas para el análisis de su obra en la senda de la reivindicación feminista. A pesar de que en vida Frida no presentó explícitamente opiniones y posturas que actualmente entendemos como feministas, es posible pensar que el rescate de su figura se debe al interés por representar a una artista activa y que habla en primera persona. Frida fue una mujer que *se pintó a sí misma*, cuando lo que normalmente ocurría era que las mujeres eran pintadas por hombres. Fue además una mujer que eligió como temas para su pintura una serie de acontecimientos relacionados con el cotidiano femenino que seguían siendo tabúes o eran ignorados:

cosas prosaicas como abortos, amamantamientos, suicidios, accidentes y también [...] se permitió pintar a dos mujeres desnudas juntas [...] (Bartra, 1987, pág. 58).

Pocas artistas mujeres han logrado alcanzar este espacio y protagonismo dentro del sistema y el panorama del arte, lo cual supone una importante conquista, pero también evidencia una problemática. La cuestión reside en que, por momentos, se deslegitima la discusión sobre la presencia y representatividad de las mujeres en general en los espacios del arte debido a la amplia exposición dada a estas artistas «excepcionales» y que oscurece la desigualdad estructural existente.

A causa de todos estos factores, Frida se convirtió en una marca y en un símbolo muy lucrativo en la industria cultural global, no solo en el mundo del arte, sino también en el imaginario popular. Lejos de agotarse, se sigue potenciando y buscando la apertura de nuevos filones. Una anécdota muy ilustrativa de ese panorama se produjo cuando en 2017 el Dallas Museum of Art convocó una multitudinaria concentración de personas caracterizadas como Frida para lograr el récord mundial en esa categoría:

¡Ya llegó la Fridamanía! Celebra el 110.º cumpleaños de Frida Kahlo y ayuda al DMA y al Latino Center for Leadership Development (LatinoCLD) a obtener el récord Guinness por la mayor concentración de personas vestidas de Frida Kahlo en un solo lugar (Dallas Museum of Art, 2017).

La convocatoria reunió a más de 1.000 personificaciones de Frida Kahlo.



Imagen del *Frida Fest* en el Dallas Museum of Art, 6 de julio de 2017. Récord Guinness de reunión de personas ataviadas como la artista mexicana.
Fuente: <https://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2017/07/frida-world-record-attempt-dallas-museum-art/>

Bibliografía

Barragán, Almudena (2017, 17 julio). «La muerte de Frida Kahlo, el nacimiento de un icono pop». *El País*. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2019].

<https://elpais.com/cultura/2017/07/13/actualidad/1499954384_298167.html>

Bartra, Eli (1987). *Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona: La Sal, edicions de les dones.

Dallas Museum of Art (2017). «*Frida Fest* en español». *Dallas Museum of Art*. [Fecha de consulta: 12 de julio de 2019]. <<https://www.dma.org/frida-fest-en-espa-ol>>

El Universal (2016, 22 noviembre). «Pinturas de Frida Kahlo que han sido estrellas en subasta». *El Universal*. [Fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

<<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/11/22/las-subastas-de-las-pinturas-de-frida-kahlo#imagen-1>>

Frida [película cinematográfica] (2002). Julie Taymor (dir.). Estados Unidos / México: Miramax Films (120 min).

Mayayo, Patricia (2008). *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid. Editorial Cátedra.

Mayayo, Patricia (2018, 20 marzo). *Desmontando el mito de Frida Kahlo*. [vídeo en línea] [Fecha de consulta: 12 de julio de 2019].

<<https://webtv.fcs.ucr.ac.cr/watch/672/>>

Harald Szeemann, *When attitudes become form* y el protagonismo de los comisarios

Autora: Renata Ribeiro
dos Santos

Temática

Exposiciones y bienales

Mediadores

Palabras clave

comisario; arte conceptual; arte povera; arte procesual; *land art*; exposición; legitimación.

Descripción

Se cuenta que en una visita de Harald Szeemann (Berna, 1933-2005), que entonces contaría con poco más de treinta años, al taller de Reinier Lucassen, el comisario se interesó mucho más por la imagen de Jan Dibbets, asistente de Lucassen, que por las pinturas del holandés. La imagen era la siguiente: Dibbets «emergió» por detrás de una mesa cubierta por neones, yuxtapuesta a otra que estaba revestida por césped que era regado por el asistente. El célebre comisario suizo se percató en ese momento de que era *eso* exactamente lo que quería exponer: los comportamientos y la gestualidad.

Sin embargo, también hay que contextualizar la idea aflorada en aquel momento en el marco de las negociaciones que Szeemann había mantenido con la multinacional Philips Morris, que quería financiar un proyecto expositivo en la Kunsthalle de Berna que exhibiera de manera contundente las últimas tendencias del arte contemporáneo. Szeemann, a la sazón director de la Kunsthalle, aceptó el que en su momento fue el mayor patrocinio de una compañía privada a una exposición de arte contemporáneo, a condición de que le dieran carta blanca en su organización. Esta confluencia produjo las circunstancias perfectas para la concepción de *Live in your head: when attitudes become form (works – concepts – processes – situations – information)* que se celebró entre el 22 de marzo y el 27 de abril de 1969.

Es posible afirmar sin miedo a equivocarse que aquella exposición de arte hizo historia. Afirmación que enlaza con una importante consideración sobre la historia del arte de los siglos xx y xxi: el estudio de sus exposiciones y de toda la parafernalia que existe detrás de su realización (artística y extrartística) constituye una pieza clave para sistematizar y analizar el período.

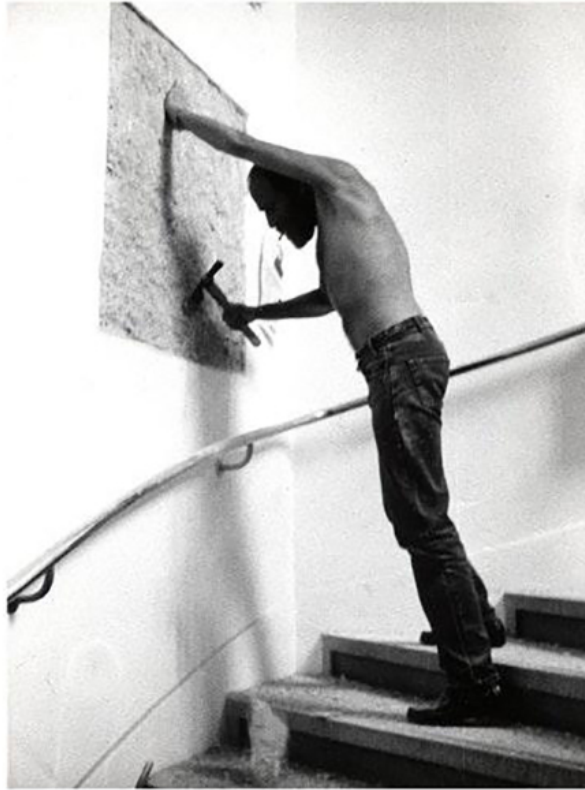
Para empezar, la sponsorización de la muestra por parte de Philip Morris marca un hito en las producciones de las exposiciones de arte: nunca antes una empresa privada había hecho una apuesta económica tan decidida en el arte contemporáneo. Además, hay que destacar que la «libertad» concedida al comisario –tanto por parte de la institución, debido al puesto directivo que Szeemann ocupaba, como por parte del patrocinador, por aceptar sus reglas de juego– marcó un precedente en la consolidación de la figura del comisario independiente. Figura que se reforzó posteriormente gracias a la habilidad con que el propio Szeemann gestionó su trayectoria profesional tras perder la plaza de director de la Kunsthalle debido a la polémica generada alrededor de la exhibición (Fontdevila, 2017).



Mario Merz, Jean-Marie Theubet y Harald Szeemann durante el montaje de *When attitudes become form*, Kunsthalle de Berna, 1969.

Fuente: http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2013/07/merz_szeemann.jpg

Por otro lado, conceptualmente, aquella exposición puede considerarse como una especie de consagración de los artistas posminimalistas, sentando las bases de varios de los preceptos que posteriormente fueron institucionalizados y teorizados bajo el paraguas de arte conceptual, arte procesual, *land art*, arte povera, etc. Basta con echar una mirada a los artistas que integraron esta exposición para percibir que Szeemann «fichó» a los más grandes representantes de estas tendencias que empezaban a apuntar dentro del ambiente del antiarte y de la contracultura de finales de los sesenta: entre otros, Beuys, Hans Haacke e Yves Klein, máximos representantes de las tendencias conceptuales; del povera italiano, Kounellis, Merz y Anselmo; Walter de Maria y Richard Long, desarrollando las propuestas de relación arte-naturaleza del *land art*; solo por citar algunos de los nombres más conocidos que participaron en la muestra.¹ De acuerdo con Szeemann, no existió un proyecto de comisariado previo, contrariando las prácticas expositivas utilizadas hasta entonces. A partir de aquella visión de Dibbets, Szeemann empezó a visitar talleres de artistas para buscar las actitudes que deberían componer la muestra. Seguidamente, las obras fueron apareciendo en un proceso de diálogo y retroalimentación entre comisario y artistas, dentro o alrededor de la Kunsthalle.



El artista Lawrence Weiner realizando una intervención durante el montaje de *When attitudes become form*, Kunsthalle Bern, 1969.

Fuente: <https://brooklynrail.org/2013/07/criticspage/re-from-lawrence-weiner-studio>

Inmerso en aquel ambiente, Mario Merz produjo uno de sus iglúes; Walter de Maria instaló un teléfono en el suelo de la sala para ponerse en contacto con los espectadores (si accedían a contestar); Lawrence Weiner retiró un metro cuadrado de yeso de la pared; Richard Serra realizó sus salpicaduras de plomo; y Michael Heizer provocó controversia al romper parte de la acera en la acción *Bern Depression*.

Este proceso se configuró como la primera exposición que podríamos considerar como *site specific*. Ninguna obra fue transportada, todas las piezas fueron elaboradas *in situ* y algunos artistas se desplazaron hasta Berna para elaborar y montar sus obras. En los casos en que los artistas no pudieron trasladarse, lo que se hizo fue seguir las instrucciones o «modos de hacer» enviados por ellos para la elaboración de los trabajos. Mientras que otras, como la propuesta de Walter de Maria comentada anteriormente, era completada procesualmente mediante comunicación telefónica con el artista.

Para Hans Ulrich Obrist (2009) –uno de los «comisarios estrella» del firmamento artístico actual– estas acciones solamente fueron posibles porque Szeemann puso a disposición de los artistas la conveniente libertad, rechazando la rigidez tradicional de las instituciones artísticas. Resulta importante destacar cómo este análisis transforma la figura de Szeemann en el elemento central y catalizador de la exposición, desplazando el protagonismo de los artistas al comisario.

La narrativa elaborada por el comisario como elemento vertebrador imprescindible de una exposición es otro de los factores que se perciben con claridad en *When attitudes become form*. En el conjunto de artistas y obras

seleccionados por Szeemann se apreciaba la carencia de unidad en su poética de creación; quizás lo único que les asemejaba era que sus historias se contaban en singular. Para interrelacionar estas historias, el comisario traza la siguiente línea:

La característica principal del arte actual ya no es la articulación del espacio sino la actividad humana; la actividad del artista se ha convertido en el tema y el contenido dominante. Es así como debe entenderse el título de la presente exposición (se trata de una frase más que de un eslogan) [...]. Los artistas representados en la presente exposición no son de ninguna manera creadores de objetos. Por el contrario, aspiran a liberarse del objeto, y de esta manera profundizan los niveles de significado del objeto, revelan el significado de esos niveles más allá del objeto. Quieren que el proceso artístico en sí mismo permanezca visible en el producto final y en la «exposición» (Szeemann, 2018, pág. 30).

Fue Harald Szeemann quien creó un relato que unificara estas individualidades, o al menos guio las historias hacia un mismo punto, asumiendo así un papel protagónico y autorial, capaz de controlar los significados, pues una de las dimensiones del trabajo curatorial es hacer de intermediario entre la obra y los espectadores. Lo arriesgado de esta postura es causar la impresión de que la obra es manipulable, que su discurso y su dimensión intelectual residen fuera de su autonomía, como si lo más importante fuese la capacidad de canalizar el sentido de la creación artística para ilustrar y (re)crear narrativas diferentes y dicotómicas.

En este camino se empiezan a desdibujar los límites y atribuciones del trabajo del artista y del comisario. El *modus operandi* de Szeemann en la muestra de Berna dejaría patente esta cuestión al asimilarse a las acciones propias de la creación artística, como puede ser la ausencia de un proyecto curatorial previo y el hecho de favorecer que las obras y acciones se fueran construyendo procesual y casualmente. Esta situación se corresponde, por ejemplo, con las acciones performativas o *happenings*. Las acciones no nacieron del proceso creativo de los artistas, sino que el comisario, presente e influyente en todo el montaje/creación de la muestra, asumió el papel de guionista principal de la actuación.

La figura de Szeemann, a través de sus más de 150 exposiciones comisariadas, se irá perfilando y ganará los mismos contornos míticos de los grandes artistas de su generación. A él se suele atribuir la autonomía de la actividad del comisario de arte en el sentido en que se conoce la profesión actualmente. La controversia internacional causada por la muestra en la Kunsthalle de Berna precipitó la renuncia de Szeemann a la dirección del museo –función que había asumido en el año 1961– e impulsó su carrera internacionalmente. Desvinculado de cualquier institución, el suizo prácticamente inventó la profesión de comisario independiente. Boris Groys analiza la figura del comisario independiente y su similitud con los artistas contemporáneos:

El *independent curator* no tiene ataduras institucionales, o, incluso cuando formalmente las tiene, su actividad extrainstitucional es más importante para él que la institucional. El *independent curator* hace en principio todo lo que también hace el *contemporary artist*: el *curator* viaja por todo el mundo y organiza exposiciones que una y otra vez se pueden comparar del todo con las instalaciones artísticas, pues son resultados de los proyectos y acciones curatoriales individuales en el marco de los cuales distintas obras de arte encuentran empleo como documentos de esos proyectos (Groys, 2011, pág. 32).

Tampoco sería exagerado atribuir a Harald Szeemann la creciente necesidad del comisario como intermediario e intérprete imprescindible para las obras de arte, alcanzando de esta manera una posición indispensable en la legitimación de los artistas en el complejo entramado del sistema contemporáneo del arte.

Por otro lado, este protagonismo asumido por los comisarios ha renovado considerablemente el campo del arte y sus relaciones institucionales, llegando a desafiar los relatos canónicos de la historia del arte y estableciendo diferentes acuerdos entre los espectadores y las obras. Por ejemplo, a la hora de concebir los discursos curatoriales, se ha traído a los espacios previstos para el arte (galerías, museos, ferias, bienales) relaciones y medios antes insospechados en esos enclaves, abriendo el campo del arte a metodologías diversas que obligan al espectador a un cambio de actitud. El trabajo de Szeemann y las innovaciones propuestas en muestras como *When attitudes become form* fueron fundamentales para ir ampliando gradualmente esos límites.

El comisario como figura indispensable en la construcción del relato del arte es probablemente un hecho indiscutible en la actualidad. En 2013, Germano Celant – historiador del arte, crítico y comisario de la misma generación que Szeemann – organizó una revisión de la muestra de Szeemann, llamada *When attitudes become form: Bern 1969/Venice 2013*. El proyecto afirmaba categóricamente que «la comprensión del lenguaje con el que se monta una exposición y las relaciones entre las obras expuestas por su comisario se han convertido en un elemento fundamental de la historia del arte moderno y contemporáneo» (Fondazione Prada, 2013).

¹ El listado completo de artistas que participaron de la exposición incluye: Carl Andre, Giovanni Anselmo, Richard Artschwager, Thomas Bang, Jared Bark, Robert Barry, Joseph Beuys, Alighiero Boetti, Mel Bochner, Marinus Boezem, Bill Bollinger, Michael Buthe, Pier Paolo Calzolari, Paul Cotton, Hanne Darboven, Walter de Maria, Jan Dibbets, Ger van Elk, Rafael Ferrer, Barry Flanagan, Ted Glass, Hans Haacke, Michael Heizer, Eva Hesse, Douglas Huebler, Paolo Icaro, Alain Jacquet, Neil Jenney, Stephen Kaltenbach, Jo Ann Kaplan, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Gary B. Kuehn, Sol LeWitt, Bernd Lohaus, Richard Long, Roelof Louw, Bruce McLean, David Medalla, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Panamarenko, Pino Pascali, Paul Pechter, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini, Markus Raetz, Allen Ruppersberg, Reiner Ruthenbeck, Robert Ryman, Frederick Lane Sandback, Alan Saret, Sarkis, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Robert Smithson, Keith Sonnier, Richard Tuttle, Frank Lincoln Viner, Franz Erhard Walther, William G. Wegman, Lawrence Weiner, William T. Wiley y Gilberto Zorio.

Bibliografía

Fontdevila, Oriol (2017). «La *tableau* de Szeemann». *Sobre* (vol. 3, págs. 87-103). [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2019]. <http://oriolfontdevila.net/wp-content/uploads/2017/11/Fontdevila_La-tableau-de-Szeemann_Sobre-n3.pdf>

Groys, Boris (2011). «El curador como iconoclasta». *Criterios* (vol. 2, págs. 23-34). [Fecha de consulta: 22 de julio de 2019]. <<https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/CURADOR-ICONOCLASTA-BGROYS-02.pdf>>

Guasch, Anna Maria (1997). «When attitudes become form». En: Anna Maria Guasch (ed.). *El arte del siglo xx en sus exposiciones: 1945-1995* (págs. 173-177). Barcelona: Ediciones del Serbal.

Szeemann, Harald (2018). *Harald Szeemann: Selected Writings*. Los Ángeles, CA: Getty Publications.

Ulrich Obrist, Hans (2009) «When attitudes become form de Harald Szeemann». *Esfera Pública*. [Fecha de consulta: 22 de julio de 2019]. <<https://esferapublica.org/nfblog/when-attitudes-become-form-de-harald-szeemann>>

Invitadas. Las mujeres artistas y las instituciones

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Exposiciones y bienales

Palabras clave

mujeres artistas; museos; representación; género.

Descripción

Ya en 1971 Linda Nochlin formulaba la famosísima y comentada pregunta: ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? (Nochlin, 1971). La historiadora del arte explicaba que el enunciado de la pregunta contenía una serie de problemáticas porque nos lleva a respuestas que eclipsan la cuestión central tras la inexistencia de «grandes mujeres artistas» en la Historia del Arte. Buscar a grandes artistas mujeres utilizando los mismos criterios –como la calidad o la genialidad– utilizados hasta entonces para la construcción y legitimación de un único relato canónico de la Historia del Arte, nos lleva a la fatal evidencia de que realmente no han existido: no encontraremos versiones femeninas para los «grandes genios de la Historia del Arte». De acuerdo con Griselda Pollock (1971), otra forma de plantear el cuestionamiento y complejizar las posibles respuestas sería buscar los motivos que impidieron que las mujeres lograsen alcanzar el «genio» y que sus obras llegasen a la «calidad» exigida por el selecto grupo que forjó el relato de la Historia del Arte.



6 octubre 2020 / 14 marzo 2021

INVITADAS

Fragmentos sobre mujeres,
ideología y artes plásticas en España
(1833-1931)

Fragmento de la obra *Falenas* de Carlos Verger Fioretti (1920) seleccionada como imagen de promoción de la muestra.

Fuente: <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/visita/folleto-invitas.pdf>

El 6 de octubre de 2020 –casi cinco décadas después de las propuestas lanzadas por Nochlin y de todo lo que se ha avanzado en este periodo en la crítica feminista de la Historia del Arte–, el Museo Nacional del Prado, el museo español por excelencia, inauguró la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833 – 1931)*. La expectativa despertada por la muestra aumentó sustancialmente, ya que debido a la pandemia del Covid-19 se pospuso su inauguración casi siete meses, mientras el público esperaba con ansiedad para ver cómo se plasmaba el relato comisarial, que afirmaba tener como objetivo «reflexionar sobre el papel de la mujer y los diferentes roles que desempeñó en el sistema artístico español desde el reinado de Isabel II hasta el de su nieto Alfonso XIII» (Museo del Prado, 2020).

Se evidenciaba, además, el papel decisivo de la institución en la construcción de estos roles para las mujeres artistas en España, al reconocer que en el periodo que enmarca la muestra «el Museo del Prado se convirtió en elemento central de la compra y exhibición de arte contemporáneo y desempeñó un papel sustancial en la construcción de la idea de escuela española moderna» (Museo del Prado, 2020). ¿Finalmente el Prado realizaría un ejercicio de autocrítica y se dispondría a reconocer y revisar su posición institucional, que dificultó la entrada de las mujeres artistas y su visibilización? ¿Estaríamos delante de un movimiento de comisariado crítico, de revisión de un relato expositivo universalizante y autoritario, similar a las acciones desarrolladas por el MoMA o el Pompidou? El Centre Pompidou realizó entre 2009 y 2011 la exposición *elles@CentrePompidou*, donde presentó un importante conjunto de obras de mujeres artistas presentes en sus colecciones y que, en muchos casos, no habían salido de sus almacenes hasta aquel momento. Aunque haya suscitado críticas –sobre todo por la negativa institucional a hablar sobre género y su implicación determinante en las desigualdades construidas en el campo del arte (Costa de Beauregard, 2009)–, hay que admitir que el proyecto fue una alternativa, pionera entre las grandes instituciones de arte, porque revisaba y replanteaba el papel protagónico de las mujeres artistas que se había negado hasta entonces. Mientras, el MoMA, en fechas más recientes, ha replanteado el diseño de la exhibición de su colección permanente, alejándose de la lectura universalizante y hegemónica de la historia del arte única y cronológica, *friccionándola con categorías como raza y género*. Por ejemplo, comparte sala con *Les Demoiselles D'Avignon* de Picasso de 1907, la obra de la artista afroamericana Faith Ringgold, *American People Series #20: Die*, realizada seis décadas después, apuntando hacia una problematización comparativa de la representación de la negritud en el arte.

Nada más iniciarse la difusión de la muestra en el Prado, los aspectos más visibles elegidos para publicitarla, su título y la imagen de divulgación, empezaron a causar un importante revuelo y polémicas en las redes sociales y medios especializados. Hay que destacar dos puntos fundamentales para comprender el calado de la polémica: tanto el título como la imagen fueron elegidos deliberadamente por el museo entre un enorme repertorio de posibilidades, por lo que sus connotaciones, que veremos más adelante, no parecerían ser casuales. Hay que señalar que los medios que se hicieron eco de la polémica fueron fundamentalmente aquellos dedicados a la crítica feminista en el arte¹. Los medios de comunicación «convencionales», al parecer, no vieron ninguna incongruencia en que se inaugurase una exposición sobre el papel de la mujer – muchas veces usado así, en singular, en los comunicados del museo– en el sistema de arte, con el título de *Invitadas*, o sea, aquella que no pertenece o no tiene pertenencia de un determinado sitio, sino que viene porque se lo permiten y luego se va. Tampoco consideraron problemática la elección de la imagen de promoción², una representación estereotipada, altamente sexualizada, de la *femme fatale*, difundida a finales del XIX y principios del XX, aquella que con su mirada de picardía invita a los (pobres) espectadores al mundo del placer o que podría incluso arrastrarlos a la enfermedad (Barcenilla, 2020).

Pongamos nuevamente la atención en el discurso oficial de la institución para intentar rebatir estos cuestionamientos, apoyándonos en la configuración de la exposición. De acuerdo con el Museo del Prado (2020a), la muestra, además de reflexionar sobre el papel de la mujer en el sistema artístico español en los siglos XIX y XX, buscaba, desde el punto de vista de la perspectiva de género, sacar a la luz aquellos fondos menos visibles de su colección, aquellas obras que no suelen

salir jamás de sus oscuros almacenes. Esta actitud, siguiendo la línea propuesta por la institución, reivindica el lugar de las mujeres en la Historia del Arte de este período y denuncia su invisibilización. Para ilustrar este argumento, la muestra se dividió, de manera no muy equilibrada, en dos bloques. En las primeras salas del recorrido se exhibieron obras de artistas –hombres, los que no solemos tener que adjetivar– que representaban las situaciones de desigualdad que ubicaron a las mujeres en situación de inferioridad y que, asimismo, indicaban la limitación de la profesionalización de ellas en el campo de las artes. Los títulos elegidos para las secciones de este primer bloque son, por lo menos, de un sentido del humor cuestionable. Hacen que el espectador/visitante dude de si el objetivo es denunciar determinada postura o representaciones, o si pretende burlarse de las mujeres, banalizarlas y, en consecuencia, reforzarlas. Este mismo desconcierto producían las obras elegidas para ilustrar estas secciones, ya que simplemente se exhibían sin confrontarlas con otro discurso o relato representacional que sirviera para cuestionarlas. Para que entendamos el desacertado tono jocoso, algunos de los títulos elegidos fueron: *Brújula para extraviadas*, *Desnudas*, *Maniqués de lujo* o *Madres a juicio*.

Los títulos elegidos para las secciones del segundo bloque, donde se exhibían las obras realizadas por mujeres –no todas artistas profesionales– no fueron mucho más afortunados: *Señoras copiantas*, *Reinas y pintoras* o *Señoras antes que pintoras*. Con la intención de evidenciar la difícil tarea de las mujeres a la hora de profesionalizarse en el ámbito del arte –situación compartida en prácticamente todos los campos–, se decidió mezclar las obras del acervo del Prado de artistas *amateurs* con otras obras de artistas que lograron profesionalizarse, ubicando en el colofón del bloque, una última (y pequeña) sala: *Anfitrionas de sí mismas*. Este era el broche de la muestra, que exponía las únicas mujeres artistas que no fueron invitadas, pero, lejos de transmitir un tono esperanzador por el papel que lograron desempeñar algunas pocas mujeres frente a todas las limitaciones impuestas institucionalmente, de acuerdo con Marián López Fernández Cao,

«transmite la idea de que la gran mayoría de las mujeres creadoras que intentaron con grandes dificultades y a duras penas labrarse una carrera profesional no lo consiguieron, porque la época, el siglo XIX –así, en general– no lo permitió» (2020).

Con este breve repaso a las secciones de la muestra, resulta más fácil entender las críticas más incisivas hechas al argumento expositivo: que mezcla, sin contextualizar o cuestionar, el papel de las mujeres como creadoras con la construcción patriarcal de la imagen de la mujer, lo que Rocío de la Villa (2020) llamó dar «dos por uno». Las reflexiones apuntaban que combinar estos dos temas dificulta la elaboración de un relato crítico que favorezca el papel protagonista de las mujeres en el arte (López Fernández Cao, 2020). Para comprender esta falta de efectividad del discurso del «dos por uno» podríamos volver a la pregunta de Nochlin de 1971: si solo queremos encontrar las grandes mujeres artistas y apoyamos su inexistencia en los condicionantes de una época, no moveremos las estructuras del sistema que las mantuvo (y mantiene) en una posición de subordinación.

La inusitada respuesta del Museo del Prado frente a las críticas fue negar que la exposición contase en su elaboración con algún supuesto de la crítica feminista. Además, el museo argumentó que las críticas formuladas sobre la muestra partían de una postura poco profesional o falta de rigor, sin respaldo investigativo o académico, frente a la posición autorizada del museo (López Fernández Cao, 2020). Defendieron también que el eje central de la exposición no era sacar a la luz las artistas españolas desconocidas o silenciadas del siglo XIX. Esta declaración parecía indicar que no se había realizado una investigación profunda sobre las obras y artistas exhibidos/as, algo bastante inusitado, ya que en prácticamente la totalidad de las exposiciones temporales producidas por grandes instituciones estas investigaciones tienen lugar.

La avalancha de críticas a la muestra se amplió con la adhesión de los «medios convencionales», sobre todo después del lapsus, imposible de obviar, de presentar como preámbulo de la exposición una obra deteriorada y mal conservada que, según el museo, ilustraba la desatención institucional hacia las obras de las mujeres. Resulta que, después de inaugurada la muestra y editado el catálogo, una historiadora del arte independiente demostró que la obra deteriorada era de un artista hombre (EFE/El Diario, 2020). Este hecho evidenciaba nuevamente la ausencia de investigaciones por parte del Prado antes de la exhibición.

Frente a estas evidencias incuestionables, el museo reaccionó con la organización de dos actividades teóricas, un congreso y un ciclo de conferencias. Estas acciones intentaban sanar una de las ampollas levantadas por las críticas: la necesidad de que alrededor de la exposición se abrieran «espacios de escucha para aprender junto a las expertas e investigadoras del arte con conocimientos de género» (MAV, 2020a).

Crítica que se comprende mejor si conocemos que el proyecto de comisariado de *Invitadas...* fue realizado por Carlos G. Navarro, sin asesorarse por investigadoras e investigaciones que desde hace tiempo trabajan sobre la situación y el papel activo de las mujeres en el campo del arte del siglo XIX y principios del XX en España. Si bien es cierto que parte de estas investigaciones aparecieron en el catálogo, no se vieron traducidas en la exposición.

Pese a que el museo madrileño en los últimos años haya apostado por más acciones que intentan sacar a la luz mujeres artistas borradas u olvidadas del relato oficial, lo que narran sus decenas de salas de exposición permanente, con sus obras, protagonistas y relaciones, se encuentra lejos de cuestionar las estructuras de un sistema de arte que ignora y marginaliza aquellas identidades que entran en fricción con el canon. Los cambios se realizan paulatinamente, dirán algunos; *purple washing*, dirán otras.

¹ La revista online *M-Arte y Cultura Visual*, editada por la asociación *MAV – Mujeres en las Artes Visuales* fue uno de los medios que publicó una serie de editoriales, notas y artículos que analizan de manera crítica la muestra del Prado. Frente a la negativa inicial de la institución a recibir y escuchar las opiniones de diversa índole, varias de ellas incisivamente críticas a la formulación de la exposición. La plataforma hizo un llamamiento que abría un espacio, negado y silenciado en otros medios, y alentaba «un debate constructivo y participativo para generar conocimiento compartido» (MAV, 2020).

² Se trata de la obra *Falena* de Carlos Verger Fioretti de 1920, un óleo sobre lienzo que pertenece al Museo Nacional del Prado y se encuentra depositada en el Museo de Zamora.

Bibliografía

- Barcenilla, Haizea (2020). «Modos de mirar». En: *M-Arte y Cultura Visual*. Disponible en: <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/09/modos-de-mirar/>>
- Costa de Beauregard, Gabrielle (2009). «elles@centrepompidou est faussement féministe». En: *Slate*. Disponible en: <<http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>>
- De la Villa, Rocío (6 de octubre de 2020). «Las rechazadas del siglo XIX». En: *El Cultural*, pág.22-23.
- EFE/El Diario (14 de octubre de 2020). «El Museo del Prado retira una obra de su exposición «Invitadas» ante las dudas de su autoría». En: *El Diario*. Disponible en: <https://www.eldiario.es/cultura/el-museo-del-prado-retira-una-obra-de-su-exposicion-invitadas-ante-las-dudas-de-su-autoria_1_6293069.html>
- López Fernández Cao, Marián (2020). «“No es el Museo, es el XIX, amigo” o anímense a leer a Simone de Beauvoir». En: *M-Arte y Cultura Visual*. Disponible en: <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/07/no-es-el-museo-es-el-siglo-xx-amigo/>>
- MAV (octubre de 2020). «Invitadas. Comunicado MAV». En: *M-Arte y Cultura Visual*. Disponible en: <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/14/invitadas-comunicado-mav/>>
- MAV (2020a). «Invitadas. El Museo del Prado responde». En: *M-Arte y Cultura Visual*. Disponible en: <<https://www.m-arteyculturavisual.com/2020/10/23/invitadas-el-museo-del-prado-responde/>>
- Museo del Prado (2020). *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos->

[sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbdf-5ffd7be4cc3f>](https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/invitadas-recursos-para-la-visita/b63d18a1-246f-49dc-d350-a8e26c944b16?n=1#galeria)

Museo del Prado (2020a). «Sección 0. Bienvenida e introducción a la visita». En: *Invitadas. Recursos para la visita*. [vídeo en línea]. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/invitadas-recursos-para-la-visita/b63d18a1-246f-49dc-d350-a8e26c944b16?n=1#galeria>

Nochlin, Linda (2001 [1971]). «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?». En: Karen Cordeiro Reiman e Inda Saézn (comp.) (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad de México: Conaculta, pág. 17-44.

La 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte: el arte como herramienta diplomática

Autora: Renata Ribeiro
dos Santos

Temática

Exposiciones y bienales

Políticas culturales

Palabras clave

bienales; franquismo; Hispanoamérica; diplomacia cultural.

Descripción

En el contexto español, cuando hablamos de autarquía nos referimos al período que se inició en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil, en los inicios del régimen franquista, y que se extendió hasta mediados de la década de 1950. Durante este período una conjunción de factores y circunstancias nacionales e internacionales generaron el aislamiento internacional y el (forzoso) autoabastecimiento en la península. Este panorama no se dejó sentir únicamente en el ámbito económico, sino que se propagó por todas las esferas de la vida social, imprimiendo también una profunda huella en los campos de la cultura y de la creatividad.

Debido al evidente fracaso del modelo autárquico –marcado por una grave crisis económica y el creciente empobrecimiento de la población– el régimen empezó una paulatina moderación del grado de intervencionismo. Este hecho conllevó la adopción de medidas internacionales en los años de la posguerra que empezaron a disminuir el aislamiento al que España estaba sometida.¹ En este contexto el régimen franquista tuvo que buscar herramientas efectivas para promover una reintegración, además de un lavado de cara frente a la comunidad internacional.

Encabeza la lista de las medidas empleadas para lograr la recuperación de las relaciones con la comunidad internacional lo que se dio a conocer como «política de la Hispanidad». Esta política buscó mejorar el entendimiento entre España y sus antiguas colonias de América Latina y se convirtió, desde finales de la Segunda Guerra Mundial, en «uno de los elementos primordiales utilizados por la diplomacia franquista» (Delgado López-Escalonilla, 1988, pág. 111). Súbitamente, el régimen se dedicó a buscar y difundir lazos y similitudes históricas y culturales, tratando de unir España y las naciones hispanoamericanas con la intención de convocar aliados que le ayudasen a romper la situación de incomunicación impuesta por la comunidad internacional. Asimismo, tener el beneplácito de las jóvenes y prósperas naciones hispanoamericanas comportaba otros beneficios: daba al régimen dictatorial cierto aire de modernidad y trataba de cerrar filas con los países latinoamericanos, alejándolos de la estratégica política panamericanista promovida entonces por el gobierno de los Estados Unidos.

El órgano institucional responsable de planificar y ejecutar la política de la Hispanidad fue el Instituto de la Cultura Hispánica (ICH) creado en 1945. El abanico de iniciativas que desplegó este organismo lo convirtió en una importante fuente propagandística entre España y Latinoamérica. Ocupando un puesto destacado entre todas las actividades impulsadas por el ICH encontramos la realización de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. Estos eventos representaron metafóricamente una bisagra entre el período autárquico y una nueva etapa que pregonaba una supuesta apertura liberalizadora y cosmopolita, al iniciarse la década de 1950.



Francisco Franco y Carmen Polo en la inauguración de la 3ª Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona, 1955.

Fuente:

https://soymenos.files.wordpress.com/2012/01/franco_inaugura_iibha_bcn_1955.jpg

En la simbólica fecha de 12 de octubre de 1951 –Día de la Hispanidad y aniversario del V Centenario del nacimiento de Isabel la Católica y Cristóbal Colón– se inauguró en Madrid la 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte con la presencia de los cuerpos diplomáticos autorizados; de Joaquín Ruiz-Jiménez, por aquel entonces ministro de Educación Nacional y anterior director del ICH; y del propio Francisco Franco. El evento estuvo abierto en sus cuatro sedes principales (el Museo Nacional de Arte Moderno, parte del Museo Arqueológico, el Palacio de Exposiciones del Retiro y el Palacio de Cristal) hasta el día 24 de febrero de 1952. Posteriormente, se trasladaría a Barcelona, con el título *Exposición Antológica de la 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte*, donde se clausuró con éxito redoblado el 27 de abril de 1952.

El discurso de inauguración, pronunciado por Ruiz-Jiménez, dejó patente la voluntad del franquismo de imprimir otra dirección a su política cultural, afirmando que «por lo que toca a la creación de la obra artística, el Estado tiene que huir de sus escollos, que no son sino los reflejos de la eterna política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria». Añadía también que la obra de arte auténtica en aquel momento histórico debería adoptar dos direcciones: «estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación del artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista» y, por otro lado, «fortificar el sentido nacional, huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la patria. Lo cual no representa, ni mucho menos, desviar a los artistas de las corrientes universales del arte, sino tan sólo procurar estar atentos a sus valores propios.» (Ruiz-Jiménez cit. por Cabañas Bravo, 1996, págs. 983-984).

No cabe duda de que la 1ª Bienal Hispanoamericana tuvo profundas implicaciones políticas y diplomáticas y se vio afectada por otras consideraciones además de las puramente artísticas y culturales. Pese a ello, hay que tener presente que fue uno de los acontecimientos artísticos españoles de mayor relevancia y trascendencia del siglo XX. Esta importancia se debe, entre otras motivaciones, a que la cita marcó un tímido inicio del reconocimiento del arte contemporáneo español a nivel mundial y la alineación de España con el sistema del arte internacional.

Analicemos brevemente la participación española en el certamen, sin tomar en consideración los envíos de las naciones latinoamericanas, que mostraban particularidades e implicaciones distintas. Como es de suponer, en una España marcada por un largo período de academicismo y cuyos principales artistas de vanguardia se encontraban en el exilio y eran ideológicamente contrarios al régimen franquista, la 1ª Bienal Hispanoamericana no se lanzó hacia la promoción del arte moderno y contemporáneo. Más bien lo que se hizo fue una propuesta ecléctica, donde se equilibraba el arte más académico con otras corrientes renovadoras y modernizantes. Esta postura se entiende perfectamente si tenemos en cuenta que el arte académico –que había copado prácticamente todo el arte español durante décadas, con rotunda influencia en el campo artístico institucional– no podía verse desatendido por el régimen. Al mismo tiempo, la necesidad de captar el arte de corte más moderno y joven como propaganda modernizadora para España hizo que en las bases de la convocatoria se incluyera el siguiente criterio: «En la selección de obras se dará preferencia a las expresiones artísticas que correspondan a unos conceptos estéticos actuales» (Cabañas Bravo, 1996, pág. 389).

Con el objetivo de rastrear y posibilitar la participación de artistas españoles provenientes de los más diferentes rincones, se diseñó un complejo sistema de selección que contaba con muestras preparatorias regionales, convocatoria general y concursos e invitaciones personales. En la práctica, y en síntesis, lo que ocurrió fue que los artistas más conocidos –que trabajaban casi todos en Madrid o Barcelona– fueron invitados personalmente, mientras que los menos conocidos de otros territorios de la península tuvieron que presentarse al Jurado de Selección Central.

Finalmente, lo que se vio en la selección española fue una exposición enorme y dispar, efecto potenciado en parte por el objetivo político de obtener un éxito numérico y también por el propio ambiente español, enfrentado entre el arte «viejo» y el «nuevo». La muestra representaba un criterio selectivo indefinido, marcado por una representación cualitativa dispar que agrupaba las más disímiles tendencias y artistas bajo el mismo paraguas, intentando contentar a todos.

En cuanto a los premios del certamen, podemos ver cómo se opta claramente por lo «joven y modernizante», galardonando a artistas que, aunque no representen lo más vanguardista del arte de los cincuenta, estaban en el extrarradio del panorama hasta aquellas fechas. El premio de pintura española se concedió a Daniel Vázquez Díaz (Madrid, 1882-1969) y a Benjamín Palencia (Albacete, 1894-Madrid, 1980), mientras que el de escultura recayó en Joan Rebull (Reus, 1899-Barcelona, 1981). Esos premios suscitaron una serie de polémicas que fueron en gran medida recogidas por la prensa diaria. No solamente las corrientes más académicas no estaban de acuerdo con laurear solamente las tendencias del «arte joven», sino que incluso dentro del ala de los artistas y críticos «modernizantes» había quienes sostenían que otros artistas eran más fieles representantes de estas nuevas tendencias. Se referían, por citar algunos de los nombres que sonaron en la prensa, a artistas de la talla de Maruja Mallo, Antoni Tàpies, Francesc García Vilella, Jorge Oteiza, Manolo Millares, Manuel Rivera o Enric Planasdurà.

Por otro lado, la Bienal también sufrió una serie de acciones críticas organizadas por los creadores españoles que se encontraban en el exilio y por artistas hispanoamericanos que compartían sus posturas. Estos, encabezados por

Picasso, solicitaron a los artistas que no participasen del evento, puesto que entendían que su presencia implicaba un colaboracionismo activo con el régimen y temían además que las obras pudiesen ser desactivadas por los organizadores, desvistiéndolas de cualquier contenido que les pareciera incómodo, trasgresor o de protesta. Como respuesta a la «Bienal de Franco» se organizaron «contrabienales» desde el exilio, siendo las más significativas las celebradas en París y en Ciudad de México.

Pese a las críticas, si miramos el número de visitantes del evento, su éxito es evidente: a finales de octubre de 1951 se contabilizaban unos 1.000 visitantes diarios, cuyo número se incrementaba los fines de semana, llegando a unos 5.000 espectadores (Cabañas Bravo, 1996). Incluso la *Revista imágenes de NO-DO*, el noticiero semanal del franquismo exhibido en los cines a modo de preludeo de las películas, dedicó un capítulo a la Bienal, titulado *Arte plástico de hoy*. Este supuesto éxito llevó a que el evento tuviese una corta pero decidida continuidad: la 2ª Bienal Hispanoamericana se realizó en 1954 en la ciudad de La Habana y, en 1955, Barcelona acogió la tercera y última cita. Estas muestras ratificaron las Bienales Hispanoamericanas como la gran plataforma de propaganda cultural del régimen franquista dentro y fuera de España.

Aquellas bienales dieron el tono de los envíos españoles a los grandes eventos artísticos internacionales a partir de aquel momento. Al principio, España siguió con el modelo de delegaciones eclécticas, mezclando lo académico con lo joven, como por ejemplo en la 2ª Bienal de São Paulo, en 1953. Sin embargo, al ver que siguiendo estas pautas no se alcanzaban los buenos resultados esperados, hubo un cambio de estrategia: las selecciones se inclinaron decididamente por las corrientes abstractas, que pasaron a ser su tarjeta de presentación en las citas internacionales. Finalmente, esta «arriesgada apuesta» tuvo sus compensaciones con la obtención de importantes premios internacionales,² volviendo a situar a España en el mapa mundial del arte del siglo xx, tras décadas en las que daba la impresión de que en el país no se producía nada singular.

¹ La acción internacional de mayor calado hacia España en esos años se produjo en 1950, cuando la Asamblea General de la ONU revoca la medida de repulsa diplomática y levanta el veto de ingresar en la institución, que habían sido aprobados en 1946. Este será el paso previo para el ingreso definitivo del país en esta organización internacional en 1955.

² En 1955 en la 1ª Bienal de Alejandría se concede el 1º y 3º premio de pintura a Álvaro Delgado y a Luis Feito. En la 4ª Bienal de São Paulo, Jorge Oteiza obtendría el premio máximo de escultura. El momento culminante se dio en la 29ª Bienal de Venecia de 1958, con los galardones recibidos por Chillida y Tàpies y la unánime postura de la crítica mundial que evidenciaba la calidad y contemporaneidad del Pabellón de España.

Bibliografía

Cabañas Bravo, Miguel (1996). *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC.

Delgado López-Escalonilla, Lorenzo (2003). «La política latinoamericana de España en el siglo xx». *Ayer. Asociación de Historia Contemporánea* (n.º 49, págs. 121-160).

La bestia y el soberano: ¿se puede censurar el arte?

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Exposiciones y bienales

Palabras clave

censura; exposición; institución; museo.

Descripción

El 19 de marzo de 2015 debía inaugurarse en el [Museu d'Art Contemporani de Barcelona](#) (MACBA) la exposición *La bestia y el soberano*¹. Aquel mismo día, su entonces director Bartomeu Marí anunció que la muestra se cancelaba debido a la negativa de sus comisarios a retirar una obra «inapropiada» del recorrido de la exhibición (Peirano, 2015). De acuerdo con su definición en el diccionario, apropiado es lo que se encuentra «ajustado y conforme a las condiciones o a las necesidades de alguien o de algo» (Real Academia Española, s.f., definición 1).

Su antónimo nos lleva a entender que la obra señalada por el director no se adecuaba a determinada condición o necesidad del museo, o bien del aparato que lo gestiona y diseña y programa sus actividades.

A la hora marcada para la inauguración se realizó una concentración frente a las puertas del MACBA, con gritos en defensa de la libertad de expresión y contra las presiones políticas y administrativas que modulan el discurso cultural y del arte. Mientras tanto, los comisarios de la muestra en España –Paul B. Preciado y Valentín Roma²–, emitían un comunicado alertando que:

«En estas circunstancias la cancelación de la exhibición es un acto de censura. [...] La decisión del director del Macba pone en peligro no solo esta exposición en concreto, sino que revela también el funcionamiento no democrático de una institución cultural pública» (Peirano, 2015).

Todavía de acuerdo con las definiciones, censurar es exponer juicio o reproche en determinada situación, mientras el censor «ejerce su función imponiendo supresiones o cambios en algo» (Real Academia Española, s.f., definición 4). Tomando esas dos declaraciones como punto de partida, reflexionemos sobre la necesidad o condición a la cual no se ajustaba la citada pieza –de acuerdo con los criterios y con la versión oficial transmitida por el museo–, y que derivó en la imposición del repentino cierre de la exposición, un acto de censura, conforme lo expresado por sus comisarios.

En el centro de la polémica se encontraba la obra titulada *Not Dressed for Conquering / Haute Couture 04 Transport*. Se trataba de una instalación producida por la artista Ines Doujak en 2010, en colaboración con el artista inglés John Barker, y que forma parte de un amplio proyecto denominado *Loomshuttles / Warpaths*³. Como podemos intuir por los títulos elegidos para obra y proyecto, la investigación que subyace a su realización busca destapar los mecanismos de apropiación de elementos de la milenaria industria textil andina, operada históricamente por potencias internacionales, principalmente Alemania y Estados Unidos.

La pieza seleccionada, y luego censurada, para la muestra del MACBA estaba compuesta por un apartado gráfico y documental (carteles históricos de la industria textil, cuadros esquemáticos, etc.) y por un grupo escultórico, el gran

objeto de la polémica. La escultura, mayoritariamente elaborada con papel maché, representa a tres personajes: un pastor alemán, Domitila Barrios de Chúngara –histórica líder sindical y activista de Bolivia–, y el ya en aquel momento rey emérito, Juan Carlos I de Borbón. Domitila de Barrios, flanqueada por las dos figuras, se apoya sobre un suelo construido con cascos militares que, a su vez, están depositados sobre diversas hojas de cartón en un carro de madera, similar a los utilizados por los recolectores de chatarra. La obra escenifica un acto sexual entre los tres personajes, pero no representa al rey practicando sexo con la sindicalista indígena boliviana, acto que probablemente sería bastante menos controvertido. En la escultura la sindicalista indígena boliviana parece sodomizar al rey, mientras que el perro hace lo mismo con ella. En una excelente reflexión, Eloy Fernández Porta (2015) cuestiona el «gran consenso» sobre la humillación implícita en la posición de aquel que es penetrado, argumento que, en buena medida, alimentó la polémica acerca de la obra. De forma que podríamos decir que la obra estorba no solo por su evidente crítica hacia la colonialidad, sino también, o quizá sobre todo, por cuestionar los roles y estereotipos de género, friccionando la masculinidad normativa, performada además, en la representación de una figura pública.



Visitantes observando la obra *Not Dressed for Conquering / Haute Couture 04 Transport* de Ines Doujak y John Barker.

Fuente: <https://mgronline.com/general/detail/958000034292>

¹ La producción se realizó en coordinación entre el MACBA y el Württemberg Kunstverein de Stuttgart, institución donde fue exhibida posteriormente, entre el 17 de octubre de 2015 y el 17 de enero de 2016, con un ligero cambio en el título: *The Beast and is the Sovereign*.

² El equipo de comisarios incluyó también a los alemanes Iris Dressler y Hans D. Christ.

³ Además de la obra de Ines Doujak y John Barker, la muestra estaba integrada por obras de Efrén Álvarez, Ángela Bonadies y Juan José Olavarría, Peggy Buth, Martin Dammann, Juan Downey, Edgar Endress, Oier Etxeberria, León Ferrari, Eiko Grimberg, Masist Gül (presentado por Banu Cennetoğlu y Philippine Hoegen), Ghasem Hajizadeh, Jan Peter Hammer, Geumhyung Jeong, Glenda León, Julia Montilla, Rabih Mroué, Ocaña, Genesis Breyer P-Orridge, Prabhakar Pachpute, Mary Reid Kelley, Jorge Ribalta, Hans Scheirl, Wu Tsang, Stefanos Tsivopoulos, Yelena Vorobyeva y Victor Vorobyev, y Sergio Zevallos.

Bibliografía

Agencia EFE (22 de marzo de 2015). *La obra de la austriaca Ines Doujak «Not dressed for conquering» puede ya contemplarse en el Macba*. [vídeo en línea]. Disponible en: <<https://youtu.be/TaM63ijV5DM>>

Bosco, Roberta (18 de marzo de 2015). «El rechazo de una escultura en el Macba desata polémica y protestas». En: *El País*. Disponible en: <https://elpais.com/ccaa/2015/03/18/catalunya/1426673784_712875.html>

Díaz-Guardiola, Javier (20 de marzo de 2015). «Los comisarios de “La bestia y el soberano” acusan al director del MACBA de mentir y censurar». En: *ABC Cultural*. Disponible en: <<https://www.abc.es/cultura/cultural/20150319/abci-macba-bestia-soberano-polemica-201503191201.html>>

Fernández Porta, Eloy (2015). «En torno a la obra de Inés Doujak y “el caso MACBA”». En: *Jot Down*. Disponible en: <<https://www.jotdown.es/2015/04/en-torno-a-la-obra-de-ines-doujak-y-el-caso-macba/>>

Marzo, Jorge Luis (2016). «La exposición “La bestia y el soberano en el MACBA”. Crónica de un cortocircuito anunciado». En: *Anuario del Departamento de Historia del Arte*, UAM 26, pág. 11-20. Disponible en: <<https://revistas.uam.es/anuario/article/view/5754>>

Peirano, Marta (19 de marzo de 2015). «Las cinco claves del Escándalo del MACBA». En: *El Diario*. Disponible en: <https://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/claves-escandalo-

[MACBA_0_368163341.html](#)>

Real Academia Española (s.f.). *Diccionario de la lengua española*. Disponible en:
<<https://dle.rae.es/>>

La Bienal de La Habana: el arte del Tercer Mundo en la vitrina

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Exposiciones y bienales

Palabras clave

bienales; arte contemporáneo; geopolítica; Tercer Mundo; arte global.

Descripción

Las bienales de arte, citas que hoy por hoy son consideradas fundamentales en la circulación y legitimación del arte, iniciaron su andadura con la I Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia, en el año 1895. En aquel primer evento italiano –semilla de lo que es la actual [Bienal de Venecia](#)– el único espacio expositivo fue el Palazzo delle Esposizioni donde se exhibieron obras de artistas italianos, así como de creadores extranjeros. Sin embargo, pronto se observó la necesidad de ampliar los lugares de exposición debido, principalmente, a la voluntad de que hubiera más espacio para los artistas extranjeros (y, tal vez, atraer así indirectamente más interés sobre los italianos).

Fue así como a partir de 1907 se autorizó la construcción de los primeros pabellones nacionales dentro del espacio de los Giardini y, a partir de su séptima edición, la muestra se organizó en pabellones nacionales. Actualmente, pasados más de 120 años, esta estructura no ha cambiado pese a las críticas y a los intentos de modernización del modelo. Sin embargo, es interesante señalar que los pabellones nacionales construidos dentro del recinto oficial de la Bienal –los Giardini y luego, en su ampliación, en el Arsenale– reflejan en gran medida la situación geopolítica mundial, o sea, la mayoría de las naciones que tienen un espacio fijo en la cita veneciana son aquellas consideradas ricas o desarrolladas, el denominado Primer Mundo. Este hecho lleva a la evidente consideración que la mayoría de las obras y artistas representados en esta gran vitrina del arte moderno y contemporáneo son artistas provenientes de estos territorios.

La cita veneciana fue durante décadas el único certamen de este tipo, consolidando su prestigio y concentrando gran parte de la exhibición del arte occidental e influenciando con su modelo a los demás eventos expositivos que iban apareciendo paulatinamente. La siguiente bienal significativa solo aparecerá en 1951, cuando se celebre la 1ª Bienal de São Paulo. Este evento intentó, con notable éxito, ser un centro catalizador en el hemisferio sur del arte moderno occidental, basándose en un primer momento en el modelo veneciano de envío por países y focalizado en la producción del arte occidental ya fuertemente consolidada.

Desde la segunda mitad del siglo XX, diversos cambios en el panorama internacional de orden político, económico y social impulsaron el desplazamiento del interés del centro –léase Europa y Estados Unidos– hacia aquellas regiones que en aquellos momentos se encontraban en los márgenes. Sucesos como el paulatino proceso de descolonización en África desde el fin de la Segunda Guerra Mundial; el retorno a regímenes democráticos en países de distintas regiones – como Latinoamérica, España y Portugal– a partir de los años setenta y ochenta; la caída del muro de Berlín en 1989 y el giro de los regímenes comunistas del Este hacia el capitalismo, conformaron un potente conjunto de acontecimientos que desembocaron en la culminación del proceso de globalización. Proceso que se verá reflejado en todas las esferas sociales y culturales y que, obviamente, también se dejará sentir en las formas de producción y consumo del arte.

A partir de esta ampliación del modelo capitalista globalizado en el campo del arte, «la idea de que toda ciudad, fuera cual fuera su ubicación en el mapa geopolítico, podía actuar como un *hub* (punto de intercambio o centro de distribución del tráfico) internacional empezó a ser un tema recurrente» (Guasch, 2016, pág. 149). El acento que se empieza a poner en la discusión de la producción cultural y artística de las periferias llevó a un exponencial crecimiento de eventos dedicados a la exposición de obras realizadas en estas latitudes, organizándose exposiciones, ferias y bienales tanto en los países del norte (central) como del sur (periférico).

Movido por este impulso el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, fundado en el año 1982 en la ciudad de La Habana, empieza a diseñar un evento capaz de divulgar los logros creativos del llamado Tercer Mundo (naciones periféricas o subdesarrolladas). Para esta empresa llevaron a cabo un amplio trabajo investigativo sobre el desarrollo de las manifestaciones culturales y artísticas de regiones y grupos periféricos, partiendo de un vasto fondo documental y realizando también investigaciones locales muy cercanas a los estudios antropológicos, donde investigadores y comisarios buscaban en las fuentes primarias los artistas y tendencias para programar su evento.

El resultado de este arduo trabajo fue la inauguración de la 1ª Bienal de La Habana en 1984. Fue la primera muestra de arte contemporáneo que consiguió establecerse fuera del eje Europa/Estados Unidos, quienes elegían hasta entonces qué era lo que se debía exhibir de manera global. Además, huye de modelos de bienales como las de Venecia y São Paulo –las dos grandes citas hasta aquel momento– pues no se centra en los artistas y tendencias establecidos en el espectro hegemónico/occidental buscando alternativas a las representaciones y a los envíos nacionales.



Cartel de la 1ª Bienal de La Habana, 1984, y cubierta del catálogo general de la 2ª Bienal de La Habana, 1986.

Fuente:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/4980/498057600005/html/index.html>

Si bien es cierto que en la primera edición de 1984 la cita habanera no incluyó artistas de todas las latitudes del globo, el deseo de abrir un espacio de representación para el arte periférico y descentrado fue latente desde su concepción y se concretó posteriormente en su segundo certamen en el año 1986.

La primera edición de la Bienal en 1984 se centró en artistas de América Latina y el Caribe (casi 2.000 obras de 800 artistas), aunque su intención global se mostraba presente desde sus inicios. De acuerdo con el documento fundacional del Centro Wifredo Lam, las atribuciones y funciones de la Bienal serían:

El estudio y promoción de la obra de Lam como expresión universal del arte contemporáneo, la promoción internacional de la obra de artistas de Asia, África y América Latina, el fomento de actividades internacionales para establecer redes de cooperación, y la promoción de las manifestaciones contemporáneas de artistas cubanos (Centro Wifredo Lam, 1983, cit. por Rojas-Sotelo, 2011, pág. 164).

Siguiendo estos presupuestos, la segunda edición en 1986 sumó a las obras de artistas de América Latina, producciones provenientes de Asia, África y del Medio Oriente, en otra cita con números grandiosos: se exhibieron cerca de 2.400 obras de 690 artistas de 57 países. La tercera edición en 1989 contará además con artistas con origen o residencia en Europa y Estados Unidos. A partir de esta tercera cita, se decide eliminar la división por países y su carácter competitivo con la desaparición de los premios. Desde entonces, cada edición se estructuraría alrededor de un concepto de reflexión que para el equipo curatorial representaba un tópico de interés dentro del debate internacional del arte contemporáneo. Esta estructura sigue funcionando en la actualidad.

La 3ª Bienal es considerada como una de las exposiciones más importantes del siglo xx a nivel global y la primera en conseguir alcanzar esta relevancia fuera del eje euroestadounidense. Su equipo curatorial formado por Gerardo Mosquera, Lillian Llanes y Nelson Herrera seleccionó a unos 300 artistas de 41 países de Asia, América, África y Europa que, bajo los conceptos de *Tradición y contemporaneidad*, exhibieron más de 850 obras organizadas por núcleos y exposiciones.

Otro importante punto de inflexión de esta muestra fue la realización de una numerosa serie de exposiciones paralelas, encuentros, *workshops*, entre otras actividades, que buscaban discutir y redefinir el papel de la cultura y del arte periféricos en aquel contexto de apertura multicultural y de irrupción de las teorías poscoloniales y decoloniales. Para hacerse una idea de la importancia y de la profundidad de aquellas discusiones, para el catálogo de la muestra escribieron autores como Roberto Segre, Juan Acha, Frederico Moraes y Rashid M. Diab, nombres fundamentales para la sistematización histórica e inclusión de las culturas periféricas en el seno de lo global.



Cubierta del catálogo de la 3ª Bienal de La Habana. Centro Wifredo Lam, La Habana, Cuba, 1989.

Fuente: <http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/displacements-in-exhibitions-discourses>

Entre las peculiaridades propositivas de la 3ª Bienal de La Habana estaba su foco de interés en artistas que producían desde los márgenes –como se ha mencionado anteriormente–, lo que la distanciaba enormemente de las apuestas que se hacían en Venecia y São Paulo. Asimismo, a diferencia de proyectos curatoriales que distinguían o desplazaban los artistas periféricos a otros contextos o que se les asignaba una cuota de participación –como ocurrió en la famosísima exposición *Magiciens de la terre* realizada también en 1989–, lo que se buscó hacer en La Habana fue insertar el arte tercermundista en el contexto de la historia del arte occidental, reivindicando la presencia de los artistas periféricos en condición de igualdad con los artistas hegemónicos estadounidenses o europeos.

Los organizadores de la Bienal de La Habana creían que el conocimiento del arte de las zonas periféricas y relegadas ayudaría a revertir el pensamiento colonial que se reflejaba en imágenes estereotipadas del Tercer Mundo. Entre tanto, en lugar de adoptar una postura militante antioccidental, lo que la Bienal proponía era una suerte de pensamiento cultural y artístico globalista que «buscó disolver ese frente diferenciado en una narrativa artística común de raigambre occidental» (Piñero, 2014, pág. 176). Buscaron, por lo tanto, cartografiar el arte tercermundista de manera crítica y no homogeneizante, sin intentar crear un nuevo rótulo para esa producción, que era una de las trampas donde se podía caer. Por el contrario, buscaron reterritorializar los espacios provistos para el arte, por medio de una narrativa de representación que rompía el encapsulamiento de los artistas periféricos, reintegrándolos a la historia del arte moderno y contemporáneo.

Hay que tener en cuenta además que, como en prácticamente todos los grandes eventos expositivos y, específicamente en el caso cubano, dibujar una cita tercermundista respondía también a factores extrartísticos. La estrategia política del Ministerio de Cultura cubano intentaba, por un lado, resituar a Cuba en el escenario internacional ante la inminente desaparición de la URSS con el consecuente fin del apoyo soviético a la isla, y, por otro lado, posicionar a La Habana como centro del mapa del Tercer Mundo, al menos en la defensa de los

aspectos culturales de este espacio. Debido a esto, el panorama artístico presentado en la Bienal estaba alineado con el de las solidaridades políticas del régimen cubano.

La Bienal de La Habana, en particular los presupuestos conceptuales muy bien logrados de su tercera edición, ayudó a sentar las bases y a cambiar el paradigma de las llamadas *exposiciones globales*. Entrada la década de 1990, la organización de exposiciones de arte que buscaban reacomodar el espacio para la producción antes relegada será cada vez más numerosa. Empieza a entenderse que establecer a este «otro» visible e incorporarlo en la escena artística y cultural implica nuevas concepciones de programas artísticos y eventos culturales donde sea posible promover la circulación de las diferencias.

El creciente interés, así como la circulación de ideas y la consagración del evento cubano, funcionó como vitrina y trampolín para que los artistas tercermundistas ganaran espacio y prestigio en los grandes eventos internacionales. Estos artistas logran no raras veces acceder al *mainstream* de los cientos de ferias y bienales actuales, donde, para justificar el discurso muchas veces incongruente de cuotas de corrección globalizante, a menudo se emplea la superexposición de un artista no occidental para reivindicar su carácter multicultural y de alteridad.

Bibliografía

Guasch, Anna Maria (2016). *El arte en la era de lo global, 1985-2015*. Madrid: Alianza Forma.

Piñero, Gabriela A. (2014). «Políticas de representación/políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (vol. xxxvi, nº 104, págs. 157-186).

Ribeiro dos Santos, Renata (2018). «Exposiciones de arte global como idearios de redefinición geopolítica y social a finales del siglo xx». *Revista Humanidades* (nº 8, págs. 1-27). [Fecha de consulta: 22 de agosto de 2019].
<<https://doi.org/10.15517/h.v8i2.33672>>

Rojas-Sotelo, Miguel (2011). «The Other Network: The Havana Biennale and the Global South». *The Global South* (vol. 5, nº 1, págs. 153-174).

Valle Lantarón, Rubén del; Herrera Despaigne, Maribel (2009). *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*. Valencia: Universitat de València / Centro Wifredo Lam.

La Cátedra Arte de Conducta: educación, arte y sociedad

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Obras de arte y proyectos artísticos

Palabras clave

educación; uso social del arte; arte de conducta.

Descripción

La artista [Tania Bruguera](#) (La Habana, 1968) cerraba en 2003 una intervención en la Casa de las Américas de La Habana, con la siguiente frase: «¿En vez de meter otros mundos en el arte, por qué no meter el arte en el mundo?». Esta declaración define en cierto modo uno de sus proyectos, denominado *Cátedra Arte de Conducta*, desarrollado entre los años 2002 y 2009. Este trabajo, que oscila entre obra de arte y proyecto pedagógico, es probablemente menos conocido que algunas de sus controvertidas *performances*, pero encierra importantes discusiones sobre los fundamentos del arte en la educación y la inclusión del arte en el tejido social.

Según relata la artista (Finkelpearl, 2013, págs. 181-182), el origen de la creación de la *Cátedra* fue la decepción que le produjo la recepción de su obra en la *Documenta 11* de 2002, en la que no consiguió que el público asistente estableciera una relación prolongada en el tiempo con su propuesta. A ello se añadía la desilusión al constatar que el objetivo de los artistas cubanos era el éxito internacional, y el cuestionamiento de las condiciones y métodos de enseñanza de las artes. Todo ello contribuyó al deseo de fraguar una propuesta centrada en el uso social del arte que se desarrollase a través de estructuras políticas como la educación (Finkelpearl, 2013, pág. 183).

Aunque el proyecto cuestionaba el sistema educacional formal cubano, es importante tener presente que fue realizado en colaboración y acogido por el [Instituto Superior de Arte](#) (ISA), pero de manera extraoficial, funcionando en paralelo a la formación reglada. El ISA es la principal institución de formación superior en estudios artísticos de la isla. Prácticamente, todos los nombres de artistas cubanos que transitan las grandes salas de exposiciones en la actualidad pasaron por sus aulas: Belkis Ayón, José Bedía, Wilfredo Prieto, Reynier Leyva Novo, Carlos Garaicoa y Kcho, por citar algunos. Siguiendo esta estela, Tania Bruguera también se graduó en 1992 en esta institución y ahí siguió como docente hasta 1996. Para este proyecto contó con la complicidad de la decana del Instituto y con una relativa pero amplia autonomía, que la artista se aseguró al reclamar la denominación de «cátedra» (Finkelpearl, 2013, pág. 186).

Bajo su dirección, la *Cátedra* desarrolló un programa de estudios basado en la *performance*, el arte de acción y el arte procesual, muy en línea con el abanico poético de Tania Bruguera. Tal y como ocurriría en otros proyectos desarrollados por la artista cubana, su sede física fue su propia casa en el número 124 de la calle Tejadillo, en ciudad de La Habana. En el transcurso del proyecto se llevaron a cabo una serie de propuestas educacionales –talleres, clases, reuniones e intervenciones públicas– con la intención de funcionar como un núcleo centralizador de estudio, discusión y producción para jóvenes cubanos relacionados con las disciplinas artísticas. La *Cátedra* fue frecuentada en su mayoría por artistas plásticos y visuales, estudiantes o egresados, pero también abrió espacio a historiadores del arte, así como a cualquier persona que demostrara poseer aptitudes artísticas. La selección de los estudiantes se realizaba por la revisión de sus portafolios, exámenes y entrevistas a cargo de un comité internacional de profesionales del mundo del arte elegidos por Bruguera.

Sobre la dimensión experimental educativa del proyecto, la comisaria cubana Magaly Espinosa, escribió: «lo más interesante que ha generado su experiencia es cómo ha devenido de proyecto pedagógico en un espacio artístico, el más activo y experimental de los que existen actualmente en el país» (Espinosa, 2009, pág. 10). En el mismo sentido, Claire Bishop en un texto que versa sobre proyectos pedagógicos emprendidos por artistas y comisarios en los años 2000, situaba la *Cátedra Arte de Conducta* como la primera y probablemente la iniciativa de mayor duración de aquella década. Además, Bishop apunta que la propuesta de Bruguera era «una escuela de arte concebida como una obra de arte» (2012, pág. 245), señalando una de las características que definieron el proyecto: borrar los límites entre arte y educación. No obstante, Bishop también ha sugerido que la dimensión formal es importante para que algo pueda ser entendido como obra de arte. En concreto, plantea que debe estar acabada y no en proceso, es decir, debe «ser comunicable de algún modo, más que existir como pura presencia». De ahí que considere que la naturaleza como obra de arte de la *Cátedra* fuera especialmente lograda en su presentación en la Bienal de La Habana en 2009 (Finkelpearl, 2013, pág. 205).

Gerardo Mosquera, crítico de arte muy cercano a las actividades de Bruguera y del proyecto, afirmó que la *Cátedra Arte de Conducta* fue el único espacio educativo latinoamericano dedicado al arte de acción. Analizando las distintas actividades que allí se desarrollaron, se preguntaba: «¿Fue la *Cátedra* arte o una acción social, educativa y pedagógica muy eficaz, muy necesaria y bien dirigida?» (Mosquera, 2009, pág. 31). Cuestión a la que, probablemente, Tania Bruguera contestaría: «la *Cátedra* fue arte de conducta». En cualquier caso, desde su punto de vista «el estatuto de arte no debería ser una condición definitiva; debería ser una condición transicional, en la que se entra y de la que se sale» (Finkelpearl, 2013, pág. 199).



Imagen de los integrantes/alumnos de la *Cátedra de Arte de Conducta* en el taller de Claire Bishop en La Habana, 2007.

Fuente: http://www.taniabruguera.com/cms/files/groupshot1-1_1.jpg

La artista creó algunos conceptos que ayudan a definir las prácticas que se propusieron y realizaron en la *Cátedra*. «Arte de conducta» fue uno de esos términos y el fundamental, si pensamos que fue utilizado como título para el

proyecto. En la página web del proyecto, se ofrece la siguiente definición: es el arte que «trabaja con la reacción y la conducta que crea en los que presencian y participan en la obra, dando origen a un proceso donde el público se transforma en ciudadano».

Es fundamental entender que esta denominación alude críticamente a las escuelas de conducta existentes en Cuba. Se trata de instituciones que funcionan como una especie de reformatorios para niños y adolescentes que tienen algún problema de conducta social, menores que presentan dificultades para adaptarse y acatar las normas establecidas por el orden social. En 2014 el realizador cubano Ernesto Daranas estrenó la película *Conducta*, que explica el funcionamiento de estas instituciones al tiempo que les dedica una sutil pero decidida crítica.

De modo que la *Cátedra* funcionó como un espacio pedagógico dedicado a la discusión y elaboración de prácticas artísticas que incitaban a establecer relaciones directas entre artistas, realidad y ciudadanía y que, además, fuesen capaces de facilitar la incorporación de los diferentes sujetos en el tejido social. Para lograr esos objetivos, se diseñó una propuesta pedagógica abierta y flexible, basada en la impartición de talleres semanales en la sede de la *Cátedra*, o en cualquier otro punto del entramado urbano de La Habana elegido por cada docente.

A cargo de los talleres, estuvieron personalidades que provenían de distintas áreas del conocimiento y diferentes países: artistas, comisarios, abogados, arquitectos, científicos, exreclusos, matemáticos, bailarines, etc. Lo que unía a los docentes invitados era que su selección fue realizada directamente por Bruguera. Por la *Cátedra* pasaron nombres tan diversos y fundamentales como los del artista cubano Carlos Garaicoa, los profesores Aleš Erjavec y Thierry de Duve, el crítico cubano Gerardo Mosquera, los artistas españoles Dora García y Antoni Muntadas, la crítica y teórica Claire Bishop, el artista Rirkrit Tiravanija y el crítico y teórico Nicolas Bourriaud. Las sesiones de los talleres fueron tan variopintas como sus profesores: lecturas, trabajos en la calle, visitas a espacios públicos y de convivencia, comidas, cenas, rituales, celebraciones, etc.

Oficialmente cada año la *Cátedra* aceptaba a ocho nuevos estudiantes y su formación duraba dos años. Ingresaba también un integrante –normalmente de la carrera de Historia del Arte– que se dedicaba a registrar las discusiones de los talleres, buscando incentivar una escritura académica que fuese más cercana y sensible a la producción de arte. Además de los estudiantes inscritos, a las sesiones acudían muchos egresados de los años anteriores. Finalmente, los talleres estaban abiertos a todo el público y no existían controles de asistencia o evaluaciones. Esta libertad de participar e involucrarse en el proyecto creaba un ambiente de colaboración e integración entre los estudiantes en el que daba «la impresión de que cada uno está desarrollando su trabajo en tándem con los demás» (Bishop, 2009, pág. 26).

En los talleres semanales se presentaban los contenidos propuestos por cada docente, se realizaban profundas y largas discusiones y, como parte fundamental del proyecto pedagógico, se desarrollaban tutorizaciones u orientaciones «no formales». Los estudiantes presentaban a los invitados sus proyectos artísticos, que eran analizados y discutidos minuciosamente por todos los presentes. Los objetos, obras y acciones nacidas de estos proyectos fueron exhibidos en diferentes exposiciones y actividades promovidas desde la *Cátedra*. Al finalizar los

dos años de formación aquellos artistas/estudiantes graduados recibían un certificado de postgrado en Arte de Conducta, y para los no graduados se expedía un diploma de extensión universitaria.

Para entender el tipo de propuestas elaboradas desde la *Cátedra Arte de Conducta* repasemos el proyecto propuesto por los artistas Luis Gárciga y Miguel Moya. Sus trabajos tocan lo que Magaly Espinosa (2009) denomina «arte de inserción social». La conducta social es el motor principal del trabajo de los artistas que la utilizan como detonante en el proceso de investigación sociológica y etnográfica. A partir de lo que encuentran en una pesquisa previa, utilizan las brechas abiertas en el contexto social como espacio procesual para la creación de la obra.

Su proyecto *Reporte de ilusiones* (2003-2004) consistió en la oferta de un servicio fotográfico para los vecinos del Centro de Desarrollo de las Artes Visuales en La Habana Vieja. Los fotografiados hacían una solicitud a los artistas, donde indicaban si les gustaría que la imagen fuese manipulada incluyendo a personas relacionadas con su familia, que por la razón que fuese (inmigración, exilio, misión, fallecimiento) ya no se encontraban entre ellos. También cabía la posibilidad de incluir otros personajes históricos o públicos que les interesasen. Asimismo, era posible solicitar la manipulación del espacio físico de la imagen: el «cliente» podría ser trasladado a otra ciudad, monumento o momento histórico que cupiera en sus ilusiones.



Algunas fotografías realizadas y manipuladas en el proyecto *Reporte de ilusiones* (2003-2004) de los artistas Luis Gárciga y Miguel Moya. En la imagen de la izquierda abajo se ve la reunión para la entrega de las fotografías enmarcadas.

Fuente:

<https://cubanvideoarchive.files.wordpress.com/2012/01/reportedeilusiones.jpg>

Las fotografías –la inicial y la modificada– acompañadas por un pequeño texto al pie que recogía las peticiones, fueron recopiladas por los artistas en un CD. No se realizó ninguna exposición con las imágenes obtenidas. La acción final fue la entrega de una copia de las fotografías manipuladas, enmarcadas según el gusto de los clientes, en una gran reunión colectiva en La Habana Vieja.

En *Reporte de ilusiones* los artistas trabajaron con aspectos muy sensibles para la ciudadanía cubana que, como plantea Magaly Espinosa (2009), desdoblán la realidad sin la necesidad de recurrir a metáforas o alegorías que la justifiquen. Basta con las imágenes y con el «reporte de ilusión» escrito por el fotografiado para plasmar la ausencia existente en prácticamente todas las familias cubanas o que se pueda deducir que uno de los deseos latentes en la población de la isla es la posibilidad de moverse libremente.

En este proyecto, así como en varios otros realizados desde la *Cátedra*, el carácter testimonial gana un papel de extrema relevancia. Sobre todo, porque realizan una labor documental acerca de una conciencia de la cotidianidad pocas veces trabajada sin amarras o presiones institucionales, buscando los intersticios posibles dentro del espacio institucional de la oficialidad cubana. Pensemos que en Cuba la oficialidad estatal se expande prácticamente en todas las direcciones y el arte de conducta es, según Tania Bruguera, un arte útil¹ capaz de encontrar brechas para moverse y operar.

¹ «Arte útil» es otro de los conceptos desarrollados por Tania Bruguera, implementado principalmente en la Asociación de Arte Útil fundada en 2011 y que se origina en la experiencia de la *Cátedra Arte de Conducta* (véase el término «Arte útil» en el glosario de la página principal del proyecto *Cátedra de Arte de Conducta*).

Bibliografía

- Bishop, Claire (2009). «Diario de La Habana: arte de conducta». *Ramona* (n.º 93, págs. 21-26). [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2019]. <<http://www.taniabruquera.com/cms/377-1-Diario+de+La+Habana+Arte+de+Conducta.htm>>
- Bishop, Claire (2012). «Pedagogic Projects: “How do you bring a classroom to life as if it were a work of art?”». En: Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (págs. 241-250). Nueva York, NY: Editorial Verso.
- Espinosa, Magaly (2009). «Arte de conducta. Proyecto pedagógico desde lo artístico». *Ramona* (n.º 9, págs. 10-20). [Fecha de consulta: 21 de agosto de 2019]. <<http://www.ramona.org.ar/node/27754>>
- Finkelpearl, Tom (2013). *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham / Londres: Duke University Press.
- Mosquera, Gerardo (2009). «Cuba en la obra de Tania Bruguera: el cuerpo es el cuerpo social». En: *Tania Bruguera: en el imaginario político* (págs. 23-35). Milán: Charta.
- Ribeiro dos Santos, Renata (2015). «¿Meter el mundo en el arte? Sociedad, conducta y arte en las propuestas de Tania Bruguera». *Arte y políticas de la identidad* (n.º 13, págs. 75-90). [Fecha de consulta: 30 de julio de 2019]. <<https://revistas.um.es/reapi/article/view/250921>>

Manet y *Un bar del Folies Bergère* (1882): arte como espejo de la sociedad

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Obras de arte y proyectos artísticos

Palabras clave

pintura; vida moderna; sociedad.

Descripción

Es posible cartografiar los profundos cambios sociales, culturales y tecnológicos ocurridos en el siglo XIX analizando las obras de arte del período. A lo largo del siglo se fue gestando una nueva manera de conceptualizar, entender y hacer arte, que florecerá plenamente en el siglo posterior. El siglo XIX fue el momento de consolidación de la clase burguesa que, poco a poco, asumió la posición de poder en la jerarquía social que durante largos siglos permaneció en manos de la nobleza y de la aristocracia. La burguesía fue imponiendo sus modelos, revistiendo antiguas formas y reciclando el gusto estético, encaminando las representaciones hacia sus propias características y anhelos. Las ciudades se remodelaron con propuestas urbanísticas que satisfacían las necesidades de la flamante burguesía, pero también acondicionándose para albergar a la enorme masa de obreros que trabajaban para impulsar el proceso de modernización. Se abren largas avenidas y bulevares que, junto a las rotondas, articulan la ciudad y renuevan el concepto de lo urbano. A lo largo de estas amplias vías se inauguran cafés, restaurantes, cabarets, y otros equipamientos indispensables para saciar la inédita necesidad de ocio de una capa de población que cada vez se verá más incrementada.



Vista del interior del Folies-Bergère a finales del siglo XIX (Rue des Archives/Tallandier).

Fuente: https://immobilier.lefigaro.fr/article/il-y-a-148-ans-le-laborieux-chantier-des-folies-bergere_64b5c99a-3cac-11e7-87cf-a12835191447/

Fue en los años finales de ese siglo cuando París se transformó en símbolo del progreso, el arte y la cultura, y se consagró como capital del mundo y de la *joie de vivre*. La ebullición de la ciudad era el reflejo del fin de la guerra franco-prusiana que, a pesar de terminar con la derrota de Francia, marcó un nuevo momento político más sereno para Europa, acompañado de un desarrollo económico que finalmente otorgaba mayor poder político a la burguesía industrial. En aquel entonces los templos de la *joie de vivre* parisina eran los café-concierto que se multiplicaron en la ciudad, con una enorme demanda y un público muy fiel. A

principios de la década de 1870 funcionaban por lo menos 145 de estos establecimientos en la ciudad (Clark, 2004). Uno de los café-conciertos más conocido fue el Cabaret Folies Bergère en Montmartre, que el artista Édouard Manet (1832-1883) captó en su última obra, *Un bar del Folies Bergère*, finalizada un año antes de su muerte prematura a los 57 años, víctima de la sífilis.



Édouard Manet, *Un bar en el Folies-Bergère*, 1882. Óleo sobre tela, 96 x 130 cm.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/Un_bar_aux_Folies_Berg%C3%A8re#/media/Archivo:Edouard_Manet,_A_Bar_at_the_Folies-Berg%C3%A8re.jpg

Localizado en el bohemio barrio de Montmartre, el Folies-Bergère era una de las tantas salas de música de cabaret de la época. Se inauguró en 1869 como un sitio urbano de «placer moderno», y contaba con un programa de variedades que iba desde números de acrobacia –véanse los zapatos verdes en un balancín en el extremo izquierdo superior de la tela–, hasta operetas, pantomimas y actuaciones con animales (Jones, 2019). Debemos hacer algunas precisiones sobre los café-concierto: eran cafés, no teatros. De acuerdo con el historiador británico T. J. Clark (2004), esta distinción entre café y teatro se tomaba muy en serio, llegando a definirse por ley, en un principio, que en los espectáculos de los cafés solo podía figurar un cantor, cantora o cómico. Por este motivo, los espacios de los cafés utilizaban los propios elementos del salón –candelabros, estatuas, etc.– para alcanzar el grado de decoración que requería el espectáculo. Paulatinamente, el Estado fue permitiendo que las figurantes que se exhibían detrás del o de la cantante se moviesen. Siguiendo la descripción de Clark (2004) para lograr el ambiente estridente, vulgar y moderno de los cafés, la luz era un elemento fundamental. Al principio se utilizó la iluminación a gas que, poco a poco, fue sustituida en los cafés de categoría más elevada por el «resplandor de la electricidad», otro de los signos de la vida moderna. Pueden verse las enormes arañas y los reflejos circulares de luz blanca que Manet recrea en el espejo de *Un bar de Folies-Bergère*.

Los café-concierto eran frecuentados tanto por la clase obrera como por la burguesía y la naciente pequeña burguesía, pero esto no implicaba que allí se operase una mezcla de clases sociales. Más bien, como puntualiza Clark (2004), en estos locales se establecía una especie de acuerdo entre las clases para escuchar las mismas canciones. El distanciamiento interno se establecía por el

dinero: cobro de tasas de admisión, variación de precios de las bebidas de acuerdo con la posición de los asientos, existencia de reservados. Véase, por ejemplo, la imponente vestimenta de las señoras y los sombreros de copa que intuimos en las mesas más cercanas al escenario, en la parte superior izquierda del cuadro de Manet, justo debajo de los pies de la acróbata. Hay algunas suposiciones que indican que la mujer vestida de blanco con guantes amarillos que destaca en esta primera fila pudiera ser Méry Laurent (Folies Bergère, s.f.). Esta misma mujer, frecuentadora y musa de la noche parisina, paradigma de las *demi-mondaine*, había influenciado también a Émile Zola en la creación de la protagonista de su novela *Nana*, otro canto a la modernidad del siglo XIX. A la derecha de la supuesta Laurent, observamos a una mujer que, con la cabeza ladeada, sostiene con sus manos enguantadas unos binoculares o lentes de ópera. Esta figura pudiera ser un guiño de Manet a la obra *En el palco* (1878), donde la artista Mary Cassatt ilustra el ocio de la clase burguesa en el teatro, muy popular en aquellos momentos entre las clases más altas. Entre tanto, más interesante aún resulta evidenciar este diálogo artístico representacional entre los artistas pertenecientes al grupo impresionista, el primer grupo de la historia basado en la igualdad (Pollock, 2018).

Sin embargo, si bien vemos reflejado en el gran espejo del cuadro de Manet a todo el bullicioso, ruidoso y diverso público que asistía a los espectáculos de variedades del Folies Bergère, el personaje central de la obra, la camarera que nos observa, aparece calmada, distraída y sumida en sus pensamientos. Parece que nos mira, pero si observamos con más detenimiento en el reflejo del espejo, podemos percibir que mira hacia un caballero que, probablemente, está esperando alguna bebida o alguna otra mercancía, de acuerdo con algunos atributos que Manet asocia a la joven. La perspectiva de esta escena que vemos a través del espejo –que no responde a las leyes de la óptica, puesto que está desplazada hacia un lado– ha generado infinidad de análisis y consideraciones elaboradas por intelectuales que percibieron en este supuesto «fallo» de Manet, un signo fundamental de la revolución de la vida moderna que se estaba experimentando en aquel momento.

Para la historiadora del arte Griselda Pollock (2018), muy lejos de equivocarse, el pintor francés ha creado este efecto para inquietarnos como espectadores. Romper las reglas de la pintura era necesario para crear un arte propio de la vida moderna. Así, capta la ambigüedad del mundo coetáneo, donde diversos planos empiezan a convivir, pero sin concordar exactamente. Si sumamos esto a la actitud evasiva y la mirada vacía de la camarera, podemos percibir una atmósfera que es reconocible hasta la actualidad, como cuando en el metro o en el autobús, incluso estando entre la multitud, el individuo sigue estando aislado. Así como la camarera que se muestra indiferente frente a la velocidad de la vida moderna, estamos obligados a aislarnos de la multitud para hacer frente a ella.

Entre tanto, Pollock va más allá en su análisis acerca de la extraña figura central de la obra. La presencia de una camarera era algo inusual a finales del siglo XIX, los hombres eran quienes seguían sirviendo las mesas. Viste a la última moda con un ajustado corsé pero, a diferencia de las damas de la época, no lleva guantes. El detalle de desvestirla de los guantes delata que esta mujer es diferente, pertenece a la clase trabajadora y está en su lugar de trabajo (Pollock, 2018). Espacio que las mujeres habían comenzado a ocupar hacía muy poco tiempo y que resultaría otra de las grandes revoluciones de la vida moderna.

Hay una especie de consenso de que *Un bar del Folies-Bergère* es la obra que remarca determinados aspectos que moldearon la vida y el mundo que reconocemos hasta la actualidad. El pintor encuentra en el café-concierto el escenario ideal para plasmar los cambios, revoluciones y ambigüedades que dieron forma a este nuevo sentido de construir y estar en el mundo. Sin embargo, una misma obra de arte, mirada y analizada desde diversos prismas teóricos y metodológicos, nos puede brindar un enorme abanico de interpretaciones y construcciones sociales, como atestigua *12 views of Manet Bar* (Collins, 1996). En el libro, doce autores y autoras, utilizando métodos de investigación que van de la semiótica al feminismo, se acercan a la obra de Manet, evidenciando que, al buscar nuevas visiones para la pintura, más que estudiar una obra aislada se construye historia del arte.

Bibliografía

Clark, T. J. (2004). *A pintura da vida moderna. Paris na arte de Monet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras.

Collins, Bradford R. (ed.). *12 views of Manet Bar*. Nueva Jersey: Princeton University Press.

Folies Bergère. «Du 19ème au 21ème siècle...». En: *Folies Bergère*. Disponible en: <<https://www.foliesbergere.com/fr/trois-siecles-d-histoire>>

Jones, Christopher P. (17 de agosto de 2019). «Great Paintings: A Bar at the Folies-Bergère by Édouard Manet». En: *Thinksheet*. Disponible en: <<https://medium.com/thinksheet/great-paintings-a-bar-at-the-folies-berg%C3%A8re-by-%C3%A9douard-manet-a6f444cca167>>

Pollock, Griselda (25 de julio de 2018). «The Modern Woman: Manet's A Bar at the Folies-Bergère». En: *Heni Talks* [vídeo en línea]. Disponible en: <<https://vimeo.com/280557812>>

Políticas culturales y ciudades: Málaga y sus museos

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Mediadores

Políticas culturales

Palabras clave

turismo; museo; políticas culturales; gentrificación.

Descripción

Un estudio elaborado en la ciudad de Málaga en 2017 (Europa Press) situaba a cinco museos de la ciudad entre los diez primeros de España en cuanto a carga turística, o sea, la relación entre la venta de entradas de estos equipamientos y las pernoctaciones de los turistas en los hoteles de la ciudad. El CAC Málaga (Centro de Arte Contemporáneo), inaugurado en 2003, se encontraba en el segundo lugar nacional. También abierto en 2003, el Museo Picasso ocupaba el tercer puesto. La filial malagueña del Centre Pompidou, que inició sus actividades en 2015, ocupaba el octavo lugar, seguido por el Thyssen malagueño, abierto en 2011. Cerraba el *ranking* la Fundación Picasso-Museo Casa Natal, que programa actividades culturales desde el año 1988.



Ilustración de [Gente Corriente](#). [Actualidad Crítica sobre Málaga](#) que denuncia la gentrificación de la ciudad de Málaga debido a su consolidación de destino turístico.

Fuente: <https://transversal.at/media/uploads/2021/08/06/gc-invierno-2017-2018.pdf>

Los datos generados por el mismo estudio indicaban que la mayoría de los turistas vinculaba la idea de «ciudad de museos» a otras ciudades europeas antes que a Málaga. En cambio, manifestaban que la ciudad andaluza tenía mejor clima y que su oferta museística era de las más variadas (Europa Press, 2017). Esta variedad se refiere a que la ciudad alberga, de acuerdo con la web [Málaga Museum](#), casi cuatro decenas de instalaciones de las más diversas tipologías, desde los importantes museos de arte citados anteriormente, pasando por espacios dedicados a objetos etnográficos, o a la agricultura, hasta una peculiar franquicia del Museo de la Imaginación, ideado por dos ucranianos y con instalaciones también en Madrid y Barcelona. De modo que, si los turistas todavía se resisten a asociar la ciudad con los museos, persistiendo la imagen de sol y playa, no se debe a la falta de esfuerzo por parte de instituciones públicas y privadas que, en los últimos años, propiciaron que estos espacios floreciesen sin cesar en la zona.

En otra investigación basada en datos empíricos (García Mestanza; García Revilla, 2016), se apuntó a una relación directa entre el exponencial aumento de turistas que visitaron Málaga en la década comprendida entre 2004 y 2014 con el

desembarco de las atractivas instituciones museísticas en la ciudad. El término «desembarcar» es ideal para indicar la débil relación de estos centros con la ciudad, en un símil con los turistas que llegan en un crucero, pasan un breve lapso de tiempo en la ciudad, en locales adaptados a sus gustos y necesidades, antes de partir a otro puerto. Varios de los museos instalados en Málaga son franquicias de grandes instituciones –como algunos de los ejemplos citados anteriormente– que reciben importantes cantidades de dinero procedente del presupuesto público y cuya permanencia, como denuncia la plataforma Gente Corriente (2017), se prevé por un tiempo determinado, solamente mientras el equipamiento sea rentable. En lo que se refiere a las instituciones dedicadas al arte, la [Colección del Museo Ruso de San Petersburgo Málaga](#) cierra, por el momento, junto al [Museo Carmen Thyssen](#) y el [Centre Pompidou](#), la lista de museos franquicia que han desembarcado en la ciudad andaluza en los últimos años.

Entre tanto, los defensores de la implementación de estas instituciones podrían argumentar que la apuesta por el turismo cultural amplía la oferta de exposiciones y diversas otras actividades que programan estos museos, lo que permitiría que su población tuviese un mayor acceso a la «cultura y, por ende, a una «educación cultural». Sin embargo, si retomamos el hecho, antes señalado, de que parte de los museos que desembarcaron en Málaga pertenecen a franquicias internacionales, que poco o nada dialogan con la realidad y con la historia de la zona y de sus habitantes, esa argumentación resulta bastante discutible.

La promoción y construcción de instituciones vinculadas a la cultura, léase museos o centros de arte, como detonantes de procesos urbanísticos de revitalización y «modernización» de las ciudades –y, por ende, su «turistificación»–, se ubica en lo que hace años se definió como «efecto Guggenheim», utilizando como ejemplo el sonado caso de la filial del museo neoyorquino instalada en Bilbao. El filósofo Iñaki Esteban (2007) señala la entrada en un nuevo momento del capitalismo tardío, que se abre a todo el potencial globalizador y «estetizante» de una sociedad que consume información con extrema voracidad. Esteban apuntaba que cuando un ornamento, un equipamiento que inicialmente no es esencial para el funcionamiento de una ciudad –el museo en este caso–, se pone en marcha cumpliendo con una serie de funciones que van más allá de lo meramente cultural (imagen y publicidad, economía y política), sirve para recuperar los «espacios basura» de las ciudades, espacios que caen en desuso o se deterioran debido a reconversiones de la actividad económica. En este sentido, el texto de Iñaki Esteban, escrito en el décimo aniversario de la sucursal bilbaína del Guggenheim, califica como exitoso su caso, ya que, con su ornamento, se ha logrado la creación y transmisión de una nueva condición de ciudad –moderna, novedosa, lujosa, erudita–, impulsándola como potencial destino turístico. Sin embargo, en lo que atañe a términos estrictamente artísticos –no hay que olvidar que se trata de un museo de arte–, voces autorizadas se levantaron en aquellos años para reflexionar de manera crítica acerca de las nuevas relaciones que se conformaban entre esta tipología de museo, el arte contemporáneo y los públicos.

Tal fue el calado e impacto de estas discusiones que en 2004 se organizó un simposio en el Centro de Estudios Vascos de la Universidad de Nevada en 2004 titulado *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*¹, y coordinado por Anna María Guasch y Joseba Zulaika. En él, profesionales de distintas áreas –como el político

Jon Azúa, los artistas Andrea Fraser y Hans Haacke, el historiador Serge Guilbaut o los historiadores y críticos de arte Lucy Lippard y Keith Moxey– examinaron los primeros años del museo alejándose del discurso oficial triunfalista (Vozmediano, 2008). En la reunión se plantearon temas como la predominancia del continente (la arquitectura, el museo) sobre el contenido (las demás tipologías artísticas, las obras) en la concepción de estos espacios. Este aspecto, aunado con su gestión administrativa que cabalga entre lo público y lo privado, conduce a otras disyuntivas, por ejemplo, la constitución de escasas colecciones estables, pese al alto presupuesto anual que acapara. En consecuencia, predominan las exposiciones temporales, relacionadas poco o nada con la identidad cultural de la ciudad donde se instala el museo, ya que suelen venir diseñadas desde la «sede institucional» contando con obras de impacto de artistas renombrados. Estas muestras, ideadas para atraer un mayor número de turistas espectadores, se desentienden del medio artístico local, causando muy poco impacto en la producción y en la comercialización de sus obras (Vozmediano, 2008). Pese a todas estas críticas, el «efecto Guggenheim» se ha intentado imitar con la adopción de medidas similares y la construcción de equipamientos culturales en distintas ciudades de países de todos los continentes. La propia fundación Guggenheim fue solicitada por diversas administraciones para replicar el modelo, iniciativa fallida en casi todos los intentos, con excepción del caso de Abu Dhabi, donde el edificio del museo, otro proyecto del arquitecto Frank Gehry, lleva algunos años de retraso. En España podemos encontrar otros ejemplos con algo menos de éxito que el caso bilbaíno, como por ejemplo el Centro Niemeyer, inaugurado en 2011 en la ciudad de Avilés en los terrenos de la ría cercanos al puerto. En 2017, el mismo Iñaki Esteban vaticinaba que el «modelo Guggenheim» era muy difícil de replicar, ya que

«sin el consenso político y un plan urbano de mayor alcance, sin la buena coyuntura económica a nivel global y la singularidad de un edificio en una época en la que no había tantos edificios singulares, nada habría sido lo mismo» (Esteban, 2017).

Retomando al caso malagueño, la apuesta por la modernización y por el turismo cultural con el evidente estímulo a la implantación de nuevos museos en parte ha logrado incrementar de manera significativa el número de visitantes a la ciudad y, por ende, toda la actividad económica y generación de empleo relacionada con el turismo. Entre tanto, por otro lado, esta apuesta ha originado una serie de problemáticas ciudadanas y patrimoniales que no deberían pasarse por alto.

Los elementos patrimoniales *autóctonos* del centro histórico de la ciudad –la Catedral, la Alcazaba o el Teatro Romano– se han visto poco a poco menospreciados por la «modernización» reflejada por los nuevos museos (García Mestanza; García Revilla, 2016). Además, se ha visto un incremento considerable de demoliciones en el centro histórico creando espacios que, en muchos casos, se han utilizado para la construcción de nuevos y modernos edificios. Algunos de los edificios derrumbados formaban parte de su patrimonio histórico, pero, al no existir medidas de conservación y protección, alcanzaron un alto estado de deterioro, facilitando que al final se concediese el permiso de demolición (Sau, 2018). Los permisos para intervenciones de este tipo son gestionados por las

administraciones locales, por lo que podemos ver en este tipo de procesos la manifestación de un interés por dotar a la ciudad de una determinada imagen, más afín al atractivo turístico antes mencionado. Por lo tanto, sería de vital importancia implementar acciones de gestión, conservación y difusión, para que estos elementos puedan convivir con la nueva oferta cultural. Una postura que, si está bien planteada e ideada, podría fomentar un mayor diálogo entre bienes patrimoniales «autóctonos» e «importados», lo que, incluso, podría representar un importante y novedoso atractivo turístico.



Logo de la plataforma ciudadana *Málaga no se vende*.

Fuente: <https://es-la.facebook.com/MalagaNoSeVende/>

Otra de las problemáticas surgidas a raíz de la proliferación de museos se originó en el hecho de que una parte significativa de estos equipamientos se instalaron en la zona centro, donde se encuentran también la mayoría de los bienes «autóctonos», citados anteriormente. El proceso de turistificación de esta zona central exigió una adaptación del entorno para que este ofreciera comodidad al visitante. Así, como hemos visto en tantas ciudades en los últimos años, proliferaron la construcción o remodelación de hoteles, restaurantes y bares orientados específicamente al turismo. Este proceso empuja al alza los precios de los alquileres y de compra y venta de los edificios de la región, desplazando a la población residente y los negocios «de toda la vida» hacia las zonas periféricas.

La gentrificación impuesta por este tipo de desarrollo urbano, social y económico, representa una situación contemporánea muy difícil de paliar. Algunas organizaciones –por ejemplo, la plataforma ciudadana Málaga no se vende– defienden atajar los incentivos públicos al turismo y apostar por políticas centradas en la población local, así como una mayor diversificación de las actividades económicas para que no tengan que depender casi exclusivamente del turismo. Otros sectores, vinculados a la actividad turística, aceptan el hecho de que la turistificación ha generado importantes problemáticas en las ciudades y proponen estrategias de descentralización geográfica, llevando las «atracciones» a otras zonas de la ciudad que necesitan ser regeneradas (García Mestanza; García Revilla, 2016), retomando el «efecto Guggenheim». Otro sector que, por desgracia, todavía representa una parcela muy significativa en el poder, hace oídos sordos a estas reivindicaciones y a las evidencias que emergen de las investigaciones y que podemos corroborar con solo mirar las ciudades. Siguen defendiendo e impulsando la turistificación solamente por el alto impacto económico que reporta a las ciudades (González, 2020). No tienen en cuenta que la ciudad es un entramado de capas ubicadas en un mismo nivel, interconectadas e indivisibles, donde, además de su economía, encontramos a sus habitantes, urbanismo, geografía, historia, cultura, y un largo etcétera.

¹ Posteriormente, las intervenciones presentadas en el congreso fueron recogidas en el libro: Anna María Guasch y Joseba Zulaika (ed.). (2007) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.

Bibliografía

Esteban, Iñaki (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama.

Esteban, Iñaki (2017). «El efecto Guggenheim. Un hito arquitectónico para la regeneración urbana». En: *Goethe Institut*. Disponible en: <https://www.goethe.de/ins/uy/es/kul/mag/20988133.html>

Europa Press (9 de enero de 2017). «El impacto económico de turistas que visitan Málaga por sus museos alcanza 547 millones». En: *Europa Press*. Disponible en: <https://www.europapress.es/andalucia/malaga-00356/noticia-impacto-economico-turistas-visitacion-malaga-museos-alcanza-547-millones-20170109154403.html>

García Mestanza, Josefa; García Revilla, Raquel (2016). «El turismo cultural en Málaga. Una apuesta por los museos». En: *International Journal of Scientific Managment Tourism*, vol. (2)3, pág. 121-135. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665944>

Gente Corriente (2017). «La gentrificación y sus efectos en Málaga». En: *Gente Corriente. Actualidad crítica sobre Málaga*. Disponible en: <http://desdemalagaconamor.blogspot.com/2017/04/la-gentrificacion-y-sus-efectos-en.html>

González, Miriam (12 de junio de 2020). «El valor añadido del sector que discuten Garzón e Iglesias». En: *El economista*. Disponible en: <https://revistas.economista.es/turismo/2020/junio/el-valor-anadido-del-sector-que-discuten-garzon-e-iglesias-DY3427500>

Sau, Jose Antonio (18 de junio de 2018). «Málaga ha tirado la mitad de sus edificios históricos». En: *La opinión de Málaga*. Disponible en: <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2018/06/18/malaga-devorado-mitad-edificios-historicos/1014413.html>

Vozmediano, Elena (s. f.). «El Guggenheim Bilbao, después del “efecto”». En: *Revista de Libros*, núm. 137. Disponible en: https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=38&t=articulos

Santiago Sierra: el arte como metáfora del trabajo

Autora: Renata Ribeiro
dos Santos

Temática

Artistas

Obras de arte y proyectos artísticos

Palabras clave

arte contemporáneo; trabajo; relaciones de poder; capitalismo.

Descripción

En la edición de 2018 de [ARCO \(Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid\)](#), una de las noticias que más trascendió fue la decisión de Ifema de retirar la obra *Presos políticos en España* del artista Santiago Sierra (Madrid, 1966), que iba a ser exhibida en el *stand* de la Galería Helga de Alvear. Según un [comunicado oficial](#), la obra, compuesta por 24 rostros pixelados de personas que, al parecer del artista, podían considerarse presos políticos –algunos más fácilmente reconocibles que otros–, fue retirada con el argumento de que podía perjudicar la visibilidad de otras obras después de la polémica causada en la jornada previa a la inauguración, dedicada a medios especializados y prensa. La intención de ARCO tuvo el resultado opuesto, ya que la noticia circuló rápidamente por todo el mundo, la obra de Sierra acabó siendo la más destacada de aquella edición, y la pared vacía posiblemente una de las más fotografiadas de la muestra.

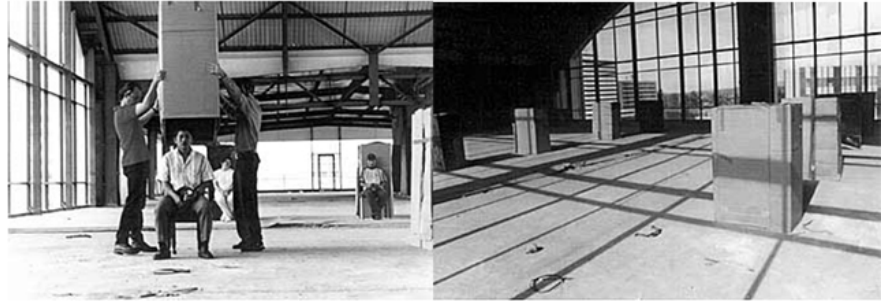
La polémica acerca de los temas sobre los que trata el artista madrileño y los medios que emplea es una característica compartida por muchas de sus obras. Incluso se podría decir que su trabajo parece pensado para provocar la discusión. Sin embargo, analizar la obra de Sierra desde la perspectiva de la polémica y la irritación pública que suele causar supone reducirla y simplificarla en demasía. Cuando sus proposiciones son observadas con detenimiento, suelen destapar varias de las relaciones que subyacen en el funcionamiento del sistema capitalista en la actualidad, principalmente las relaciones entre poder, trabajo, procesos de producción y explotación.

Sierra suele defender que una de sus principales influencias es el minimalismo, pero lo transgrede y complica en sus formas con asuntos latentes en el presente. Del minimalismo incorpora elementos como «el uso de elementos primarios – generalmente paralelepípedos–, una insistente utilización de la simplicidad y regularidad compositiva y una tendencia drástica hacia el monocromatismo» (Moriente, 2009). Aunque, si buscamos antecedentes conceptuales para las piezas producidas por Santiago Sierra, no faltan citas a los *ready-mades* duchampianos, a la actitud conceptual/política de Joseph Beuys o al conceptual descriptivo de Kosuth. Además, saliendo del terreno de lo puramente artístico, su traslado a la Ciudad de México a mediados de los años noventa jugará un papel fundamental en la construcción de su pensamiento. La enorme urbe, caótica y antagónica, a medio camino entre la modernidad y la contemporaneidad, y repleta de signos que delatan la disparidad social provocada por el capitalismo tardío, fue el escenario perfecto para pensar y desarrollar un importante conjunto de sus piezas entre finales del siglo xx y principios del XXI.

Se trata de obras que, empleando elementos de la *performance* y del minimalismo, buscan reproducir los mecanismos de explotación del trabajo asalariado, llegando, en algunas ocasiones, al límite del sometimiento que puede soportar un trabajador. Sierra cuestiona también las relaciones del arte con la economía y el mercado, buscando la confrontación directa con el espectador. Por

otro lado, no se puede pasar por alto que el artista realiza toda esta operación dentro de los sistemas del arte, económico y social capitalistas, sin negar su pertenencia y su papel protagónico e imprescindible para mover sus engranajes.

Es posible agrupar un conjunto de obras de Santiago Sierra donde explicita su voluntad de realizar estas «representaciones simbólicas de situaciones cotidianas» (Moriente, 2009). Estas obras poseen algunas características comunes fácilmente identificables: el uso de materiales pobres y de formas sencillas, la idea de trabajo como una forma de castigo y, principalmente, remunerar la realización de un acto performativo.



Imágenes de la acción *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón*, realizada en 1999 por Santiago Sierra en el edificio de oficinas G&T de Ciudad de Guatemala.

Fuente: http://www.santiago-sierra.com/994_1024.php

Uno de los proyectos iniciales de esta serie fue *8 personas remuneradas para permanecer en el interior de cajas de cartón* (Edificio G&T, Ciudad de Guatemala, 1999). El artista retribuyó a 8 personas, reclutadas bajo una oferta pública de empleo, para que se mantuviesen inmóviles durante 4 horas sentadas dentro de cajas de cartón. Reproduce las relaciones y situaciones dispares de trabajo asalariado: el pago de una cantidad irrisoria a los seleccionados por la realización de una actividad constante o repetitiva y sin una finalidad concreta, como una especie de castigo. La cantidad establecida para la remuneración normalmente es la misma impuesta oficialmente o cobrada ilegalmente por jornaleros, vendedores ambulantes, sin papeles o precarios, o cualquier otro grupo social o de trabajadores que sean seleccionados para la acción. De esta forma, repite las condiciones laborales específicas del lugar donde se organiza su obra. Además, hay otra relación específica a la que Sierra alude en esta obra más allá del ámbito del trabajo, una problemática local y que persiste hasta la actualidad: la invisibilidad de millares de centroamericanos que atraviesan México dentro de contenedores o camiones para probar suerte cruzando la frontera con los Estados Unidos.

El reflejo de las condiciones laborales y la explotación capitalista, mezcladas con otras características que evidencian problemáticas sociales locales, aparece comúnmente en las obras del artista. Por ejemplo, la inmigración en Europa – otra temática muy actual– aparece en propuestas como *3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno* (Vejer de la Frontera, Cádiz, 2002), o *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme su color de piel* (Kunsthalle de Viena, 2002).

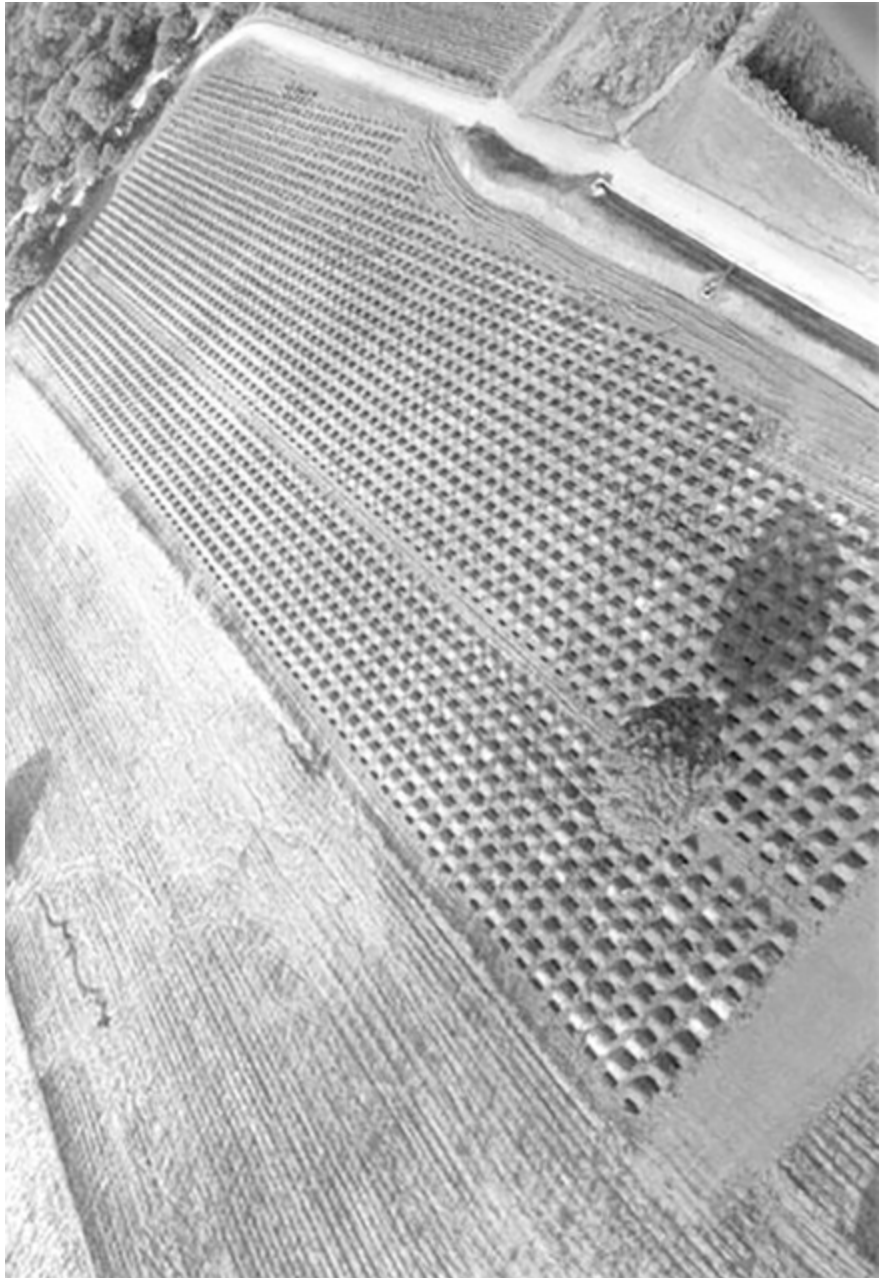


Imagen aérea de 3.000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno (Vejer de la Frontera, Cádiz, 2002).

Fuente: http://www.santiago-sierra.com/200209_1024.php

En *3.000 huecos...* contrató a jornaleros, mayoritariamente procedentes del África subsahariana, para que excavaran huecos de unas dimensiones determinadas. El pago de las jornadas se hizo siguiendo lo establecido por la administración española y todo el trabajo fue supervisado por un capataz, único trabajador español. La situación geográfica donde se realizó la acción y la implicación de inmigrantes africanos hace que la idea de «cavar uno su propia tumba» venga rápidamente a la mente (Moriente, 2009), pues probablemente varios de esos inmigrantes cruzaron el Mediterráneo en arriesgadas condiciones.

En *Contratación y ordenación...* se contactaron y contrataron 30 trabajadores residentes en Viena que fueron ordenados de claro a oscuro de acuerdo con su tono de su piel, y dispuestos en ropa interior de cara a la pared de la Kunsthalle. La imagen obtenida de la «escala tonal» evidencia los diversos matices del color de piel existentes, poniendo de relieve lo arbitrario de la polarización

blanco/negro. Al mismo tiempo que desviste a los sujetos implicados en la acción remunerada, destapa los mecanismos de la segregación racial que en buena medida motivan las desigualdades económicas.

En algunas de estas acciones remuneradas es posible observar otra cuestión, más particularmente relacionada con el contexto del arte: las complejas relaciones que subyacen a la transformación de un objeto en arte y al establecimiento de su valor monetario. Algunas de estas obras confrontan el propio espacio físico expositivo, como en *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, realizado en el año 2000 en una galería de Ciudad de México. El muro fue sacado de la galería y a lo largo de 5 días, durante 4 horas diarias, 4 trabajadores debían mantener este muro inclinado, mientras un quinto trabajador verificaba si la inclinación era la correcta. En el mismo año, en otra galería de Ciudad de México, durante la inauguración de una exposición se llevó a un niño de 11 años para que limpiara los zapatos de los asistentes. La acción titulada *Persona remunerada para limpiar los zapatos de los asistentes de una exposición sin el consentimiento de estos*, reproducía un elemento cotidiano de la ciudad: en algunas estaciones de metro, niños buscando una propina se arrastran por los suelos limpiando zapatos sin previa autorización.

Todavía más explícita fue la obra *Persona diciendo una frase* realizada en Birmingham en 2002. Sierra contrató a un indigente que solía pedir limosnas en una de las calles más comerciales de la ciudad para que, frente a su cámara de vídeo, dijera la siguiente frase: «Mi participación en este proyecto puede generar unos \$72.000. Yo estoy ganando £5». Cinco libras era el valor que el hombre solía conseguir diariamente con las limosnas.

Estas obras de Sierra relacionan arte y dinero, destapando las operaciones que generan la plusvalía contemporánea en los objetos de arte. En una actitud duchampiana, muestra como estar dentro del «cubo blanco» del espacio del arte y ser «elegido» por el artista, transfiere a un determinado objeto o acción la cualidad de «arte», añadiéndole un valor monetario específico.

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, Sierra trabaja desde dentro de este sistema, recogiendo las ganancias generadas por estas proposiciones que critican exactamente el mismo esquema al que se someten, puesto que sus obras se venden; o, mejor dicho, se vende la documentación (fotografías y vídeos) producida durante el proceso de realización de cada una de las acciones. Esta documentación de las actividades performativas es transformada en objetos que, resemantizados por el sistema del arte en galerías, museos, ferias, etc., adquieren el estatus de arte, alcanzando importantes cotizaciones dentro del mercado actual.

La mayoría de las críticas dirigidas al trabajo de Santiago Sierra se centran en cuestiones éticas relativas a la relación que establece con sus participantes remunerados –ya que parece reinscribir la explotación que denuncia–, pero también en su relación con el mercado del arte. A parte de la crítica le disgusta ver cómo su obra se aprovecha del trabajo ajeno mal pagado para obtener beneficios económicos y notoriedad internacional. Rebatiendo estas objeciones, el artista respondió, con su habitual cinismo conceptual: «Hay un mundo del arte con grandes beneficios y otro que nos sostiene. Nosotros pertenecemos a un grupo privilegiado de trabajadores cuyo trabajo rebosa plusvalía» (cit. por Oybin, 2017). Ahora bien, donde algunos ven la utilización del trabajo ajeno, otros ven una crítica que apunta de manera incómoda a hasta qué punto es posible

someter individuos en pro del arte contemporáneo. Son proposiciones que, en suma, enfatizan un tema al mismo tiempo que lo ocultan: «la imposibilidad de acabar con los simulacros que sustentan la política y el arte» (Arte por Excelencias, 2010).

Bibliografía

Arte por Excelencias (2010). «Cuando las actitudes devienen mercancía (El arte de Santiago Sierra)». *Arte por Excelencias*. [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2019]. <<https://www.arteporexcelencias.com/es/articulos/cuando-las-actitudes-devienen-mercancia-el-arte-de-santiago-sierra#>>

El garaje ediciones (2018, 21 febrero). *Santiago Sierra, entrevista* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=B53L7U105fM>>

Moriente, David (2009). «Santiago Sierra: ocultar y desvelar. Una genealogía de la dominación». *Revista de la Acción Aragonesa de los críticos de arte* (n.º 7). [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2019]. <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=190>>

Oybin, Marina (2017, 14 mayo). «La realidad, en carne viva. Claves para entender la obra de Santiago Sierra». *La Nación*. [Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2019]. <<https://www.lanacion.com.ar/opinion/claves-para-entender-la-obra-de-santiago-sierra-nid2022884>>

***Tilted Arc* la disputa por el espacio público**

Autora: Renata Ribeiro dos Santos

Temática

Obras de arte y proyectos artísticos

Políticas culturales

Palabras clave

arte público; *site-specific*; recepción; espacio público; políticas espaciales.

Descripción

La polémica, los debates, el juicio y la posterior destrucción marcan la saga de *Tilted Arc* de Richard Serra, haciendo de esta obra un hito en el análisis del arte público: cómo se relaciona con su entorno y lo modifica, cómo se construyen los procesos de recepción, aceptación o rechazo de las obras por sus espectadores-transeúntes y qué diferencias simbólicas hay entre monumento y arte público.

En 1979, la United States General Services Administration (GSA) encargó a Richard Serra –artista ya bastante renombrado en aquel entonces– una escultura que sería instalada en la Federal Plaza de Manhattan, un amplio espacio de Foley Square situado justo enfrente del Jacob K. Javits Federal Building, uno de los edificios estatales de oficinas más grande y emblemático de Estados Unidos. El encargo de la obra se insertaba en el *Art in Architecture Program*, una reglamentación federal que obliga a que 0,5% de los costos relativos a la construcción de edificios públicos sea invertido en la adquisición o producción de obras de arte.



Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981. Acero corten (38 x 3,84 m). Federal Plaza, Manhattan, Nueva York.

Fuente: <https://publicdelivery.org/richard-serra-tilted-arc/>

La escultura titulada *Tilted Arc* [‘Arco inclinado’] fue instalada en 1981, después de largas negociaciones entre el artista y la comisión de especialistas designada por la GSA. Se trataba de un inmenso muro de acero corten, que interrumpía el espacio de la plaza con sus 38 metros de longitud y 3,84 de altura. Partía literalmente el espacio en dos, obligando a los transeúntes a hacer nuevos recorridos y relacionarse con el sitio de manera completamente distinta a la que estaban acostumbrados hasta entonces.

No es difícil imaginar que la escultura no tuvo muy buena aceptación por la opinión pública. La obra, de fuerte herencia minimalista, representaba el revés de lo que la ciudadanía entiende por monumentos o escultura pública. No representaba un momento o figura histórica. Su enorme estructura, al mismo

tiempo que pesada y arraigada a la plaza, daba la sensación de inestabilidad. No se sostenía sobre un pedestal. No era recta, sino que poseía una ligera inclinación hacia su lado cóncavo, como si en cualquier momento fuera a desplomarse. Además, el tipo de acero que Serra utilizó para la forja –su material por excelencia– está hecho para oxidarse, adquiriendo por lo tanto rápidamente el aspecto de desecho o de chatarra.

Más allá del análisis formal y matérico, algunos críticos hicieron una lectura política de aquella propuesta, entendiendo que *Tilted Arc* «perturbó el funcionamiento de una plaza federal, señalando las desigualdades sociales y económicas que se producían a través de las actividades de los empleados estatales que trabajan en los edificios circundantes» (Spampinato, 2015, pág. 32). Por lo tanto, aunque *Tilted Arc* no poseyera el simbolismo conmemorativo o monumental reconocible en esculturas públicas, no se puede decir que careciera de dimensión simbólica. Sin embargo, la obra de Serra requiere el compromiso activo del público y de un acuerdo entre espacio y obra para lograr complementar su representación.

Pese a este análisis, lo que desencadenó la gran polémica alrededor de esta escultura pública en una serie de acontecimientos que se prolongaron durante ocho años, fue más bien la fricción formal que originó en el espacio, quebrantando el «orden» que regía la relación establecida entre los trabajadores de los edificios vecinos y el espacio de Foley Square. *Tilted Arc* impedía que cualquier persona cruzase la plaza en línea recta, lo que –de acuerdo con Serra– era el objetivo de la intervención:

«Paso a paso, la percepción no solo de la escultura sino de todo el entorno cambia» (cit. por LeBourdais, 2016).

En todo caso, los intereses estéticos de Serra no llegaron a converger con los de los miles de trabajadores que pasaban todos los días por la plaza. Estos, solo dos meses después de la instalación de la escultura, organizaron una recogida de firmas que solicitaba la retirada de la pieza. Esta solicitud se presentó a la GSA y fue respaldada en los años siguientes por el arquitecto que diseñó el Jacob K. Javits Federal Building, quien objetaba que no había sido consultado sobre la instalación que limitaba la visión entre el edificio y los equipamientos urbanos. Un poco más tarde, la petición de los trabajadores obtuvo el apoyo legal de un juez federal y de un congresista conservador.

En 1984, William Diamond, administrador regional de la GSA designado directamente por el presidente Ronald Reagan, reunió de nuevo más de 4.000 firmas solicitando la retirada de la pieza. Argumentaba que «el arte no debe ofender al público que paga por él y que retener una obra en contra de su deseo interferiría en la libertad de expresión» (Miller, 2007). Añadía también que la GSA era la propietaria de la obra y que, por lo tanto, estaba en su derecho a reubicarla.

Richard Serra se mostraba completamente contrario al desmontaje y al traslado de la escultura a cualquier otro sitio por tratarse de una obra específica para el lugar en el que estaba ubicada. El *impasse* llevó a la GSA a convocar una consulta pública en 1985. Las posturas entusiastas –tanto a favor como en contra– de la retirada de *Tilted Arc* y toda la bibliografía existente relativa al caso, contribuyeron a que aquellas sesiones se convirtiesen en un acontecimiento clave en los debates relacionados con las políticas del espacio público y el arte.

Frente a un panel compuesto por cinco personas y presidido por un juez federal, 180 testigos declararon durante los tres días que duró la audiencia. A lo largo de las sesiones se originó una especie de disputa «nosotros contra ellos»: personajes del mundo del arte opuestos a funcionarios relacionados con la GSA o el Gobierno, y demás trabajadores y vecinos de Federal Plaza.

Para comprender la magnitud del discurso de la defensa, además de la declaración de Serra, hablaron personalidades como los artistas Donald Judd y Frank Stella; William Rubin, director del Departamento de Pintura del MOMA; o la destacada galerista y coleccionista Holly Solomon. En total, más de 120 testigos argumentaron a favor del mantenimiento de la obra en su emplazamiento. Los detractores de la obra, además de alegar su poca empatía para con el espacio público y sus usuarios como se ha citado anteriormente, cuestionaban su valor estético, pero también decían que atraía grafitis, ratas y traficantes de drogas y que era como una cicatriz en la plaza (Cembalest, 1989). Para entender la completa falta de conexión entre obra/artista y ciudadanía, resulta de especial interés la declaración de Danny Katz, portero del edificio gubernamental:

La culpa cae sobre todo aquel involucrado en este proyecto desde el comienzo por olvidar el elemento humano. No creo que este asunto se eleve a una disputa entre las fuerzas de la ignorancia y el arte, o el arte versus el Gobierno. Yo realmente culpo menos al Gobierno porque hace ya tiempo que perdió su dimensión humana. Pero de los artistas esperaba mucho más (cit. por Romero y Jiménez, 2005, pág. 8).

Entre las declaraciones favorables no hubo un discurso unificado que defendiese los valores estéticos o artísticos de la obra. Más bien las argumentaciones se relacionaron con otros cuestionamientos: ¿A quién pertenecía la obra y quién tenía el derecho de decidir qué hacer con ella? ¿Ese tipo de enjuiciamiento respetaba la libertad de expresión prevista constitucionalmente en Estados Unidos? Sobre todo, se hizo hincapié en la argumentación principal de la defensa utilizada por Serra: la especificidad de su obra. Serra proclamó la ya célebre frase «To remove the work is to destroy the work» [‘retirar la obra es destruirla’] (Crimp, 1986, pág. 42), utilizada posteriormente casi como una definición del *site-specific*.

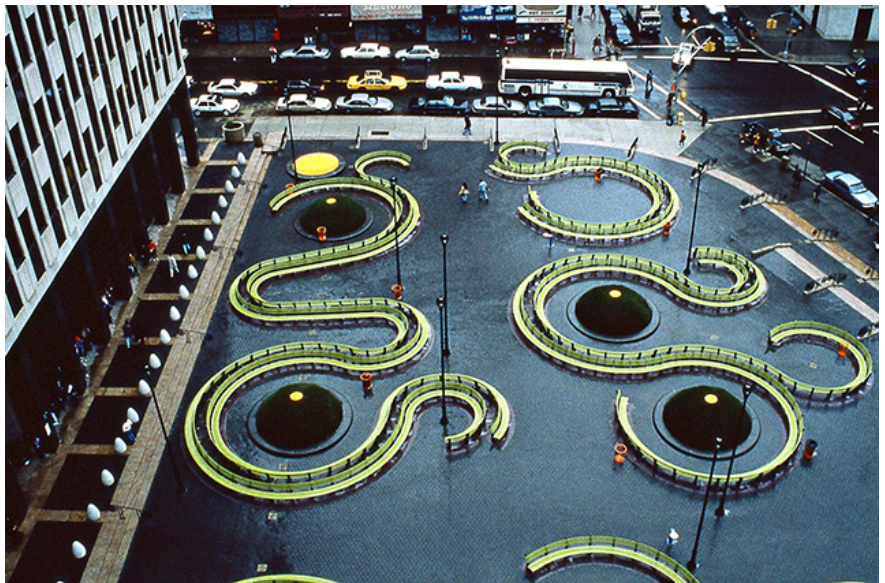
Así se reforzó la idea de que *Tilted Arc* solamente podía existir en aquella ubicación. Como obra *site-specific* fue creada teniendo en cuenta todas las dimensiones específicas de aquel espacio, ya fuesen históricas, sociales, relacionales, etc. En una de las elaboraciones más complejas del tema, Douglas Crimp (1986) argumenta que la verdadera especificidad de la escultura fue la de entrar en el espacio público, salir de las paredes del museo y relacionarse con un público fortuito, muy diferente del espectador «preparado» que suele visitar una exposición de arte.

Finalmente, el panel que coordinó la audiencia votó por el desmantelamiento de *Tilted Arc*, en un previsible resultado de 4 a 1. Serra luchó contra la decisión en los tribunales hasta que en el año 1989 se agotaron todas las vías de apelación. La

obra fue entonces desmontada y las piezas –que siguen siendo propiedad de la GSA– almacenadas. William Diamond, el funcionario que había promovido toda la acción, afirmaba victorioso:

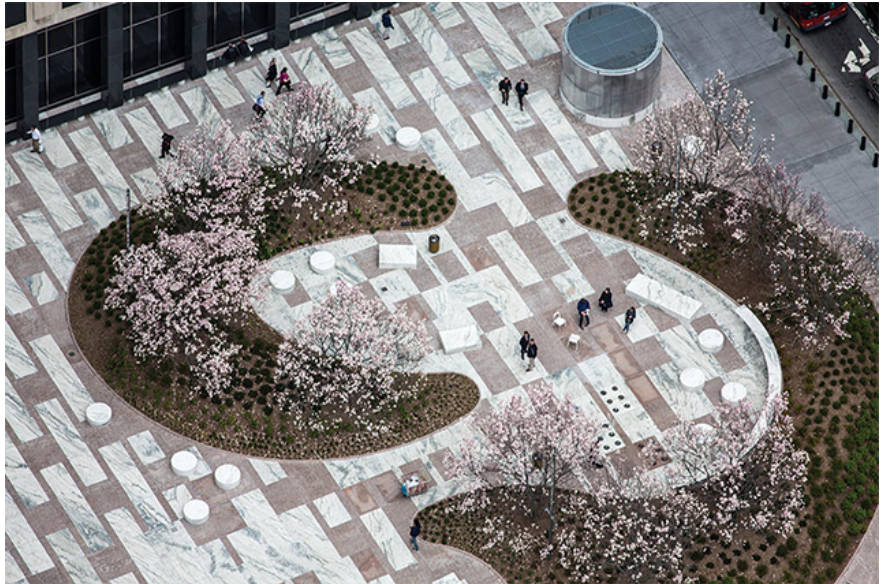
«Este es un día de alegría para la ciudadanía porque ahora la plaza vuelve a ser suya de pleno derecho» (Miller, 2007).

Del desarrollo y desenlace de este episodio surge una serie de interrogantes de necesaria problematización: ¿Fue un caso de censura? ¿Por qué la obra levantó tanta polémica? ¿Cuánto del valor simbólico de *Tilted Arc* influyó en su (no) aceptación? ¿El arte, en ese caso el arte público, debe ser subvencionado por el Estado? ¿Cómo elige el Estado qué comprar y por qué? ¿Cuáles son las intenciones del Estado al optar por determinada política espacial? ¿Al adquirir una obra de arte el Estado tiene completo derecho de su uso y modificación? Si es así, la ciudadanía, como propietaria indirecta de la obra debido al pago de sus impuestos, ¿también tiene el derecho de decidir lo que se compra, de intervenir y modificar esas adquisiciones? ¿Quiénes deberían decidir cómo debe ser el espacio público? ¿La obra de Serra aportó valor estético y artístico a Federal Plaza? ¿*Tilted Arc* tenía el «derecho» de cambiar la relación de los frequentadores habituales con el espacio? ¿El arte público debería satisfacer o dar placer al público? O, al contrario, ¿debería ser una posibilidad de interpelar estéticamente a los espectadores?



Vista de Jacob Javits Plaza después de la remodelación encargada a Martha Schwartz, 1997.

Fuente: <http://www.marthaschwartz.com/jacob-javits-plaza-new-york-ny-usa/#>



Vista de Jacob Javits Plaza, Federal Plaza, 2014. Proyecto realizado por Michael van Valkenburgh.

Fuente: <https://archpaper.com/2013/09/plaza-to-the-people/>

Después de la retirada de la «sombria y fría» escultura de Serra en 1992, la GSA contrató a la arquitecta Martha Schwartz para planear una remodelación completa de la Federal Plaza, rebautizada como Jacob Javits Plaza. Se planteó un diseño alegre y colorido:

«nuevos pavimentos de color púrpura, remolinos de bancos de color verde brillante, fuentes de agua con esmalte azul, barandillas de cortinas, farolas que duplican su altura normal y montones gigantescos de césped que emiten chorros de vapor de agua» (Miller, 2007).

Pero el espacio para sentarse y almorzar creado por Schwartz tampoco resistió a las críticas. Entre 2009 y 2013, la plaza fue nuevamente remodelada, ahora de acuerdo con los planos de Michael van Valkenburgh. La actual plaza cuenta con cancheros sinuosos en medio de un pavimento que se integra al edificio gubernamental, y se instalaron algunos elementos de mobiliario urbano de sencilla estructura circular y rectangular, con la intención de equilibrar el espacio entre la plaza pública y el porche residencial.

No se conservó ninguna huella que recordara el *Tilted Arc* y rememorara que su saga desencadenó una profunda discusión sobre el uso, acceso y control del espacio público.

Bibliografía

Brenson, Michael (1989, 2 abril). «ART VIEW; The Messy Saga of 'Tilted Arc' Is Far From Over». *The New York Times*. [Fecha de consulta: 16 de julio de 2018]. <<https://www.nytimes.com/1989/04/02/arts/art-view-the-messy-saga-of-tilted-arc-is-far-from-over.html>>

Cembalest, Robin (1989, 10 abril). «Quitan una escultura de Richard Serra en Nueva York tras años de polémicas». *El País*. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2019]. <https://elpais.com/diario/1989/04/10/cultura/608162411_850215.html>

Crimp, Douglas (1986). «Serra Public's Sculpture: Redefining Site Specificity». En: Rosalind Krauss (ed.). *Serra / sculpture* (págs. 41-56). [Catálogo de la exposición celebrada en The Museum of Modern Art entre 26 de febrero y 13 de mayo de 1986]. Nueva York, NY: MOMA.

LeBourdais, George Philip (2016). «How Richard Serra Shaped the Discourse about Public Art in the 20th Century». *Artsy*. [Fecha de consulta: 29 de julio de 2019]. <<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-richard-serra-changed-the-course-of-public-art>>

Miller, Kristine F. (2007). *Designs on the Public. The Private Lives of New York's Public Spaces*. Mineápolis, MN: University of Minnesota Press.

Romero, Alicia; Giménez, Marcelo (sel., trad., notas) (2005). «Richard Serra». *De Artes y Pasiones*. [Fecha de consulta: 29 de julio de 2019]. <<https://crucesydesplazamientos.files.wordpress.com/2008/05/richard-serra-sobre-tilted-arc.pdf>>

Spampinato, Francesco (2015). «Richard Serra: Sculpture, television, and the status quo». *NECSUS. European Journal of Media Studies* (vol. 4, n.º 2, págs. 31-49). <<https://doi.org/10.5117/NECSUS2015.2.SPAM>>

The Whashington Post (1989, 31 agosto). «Judge Rules Against Sculptor». *The Whashington Post*. [Fecha de consulta: 16 de julio de 2019]. <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1987/09/01/judge-rules-against-sculptor/912b9b21-cb1e-4399-a8bb-9674b5d2fe91/?noredirect=on&utm_term=.90d2a504603d>

Tucumán arde: itinerarios entre arte y activismo

**Autora: Renata Ribeiro
dos Santos**

Temática

Obras de arte y proyectos artísticos

Palabras clave

arte y política; Argentina; arte; activismo; comunicación; revolución.

Descripción

En el año 1968, un grupo de jóvenes artistas argentinos promovieron una ruptura decisiva con las instituciones de arte con las que mantenían relaciones hasta entonces, especialmente con el [Instituto Di Tella](#). Este instituto, creado una década antes, había sido un centro aglutinador de ideas y alternativas artísticas, pero empezaba a ser objeto de sospechas debido a las direcciones tomadas desde su mecenazgo artístico y su relación con el Gobierno autoritario establecido en el país.¹ De forma que, en consonancia con el ambiente de protesta y reivindicación que se respiraba en diferentes rincones del mundo en fecha tan icónica como aquel 1968, estos artistas comenzaron a pensar estrategias estéticas que se acercasen a los procesos revolucionarios puestos en marcha.

De acuerdo con Ana Longoni, historiadora y crítica argentina y una de las principales investigadoras sobre la confluencia de arte y política en América Latina, este grupo de artistas –casi todos procedentes de Rosario o Buenos Aires– buscaban «la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política» y, con el objetivo de desdibujar estos límites, transformaron la violencia política en «material estético (no solo como metáfora o invocación, sino apropiándose de retóricas, recursos, modalidades y procedimientos propios del ámbito de la política)» (Longoni, 2014).

En ese sentido, realizaron una serie de acciones que se acercaban a las estrategias de la guerrilla de comunicación y del juego político. Estas acciones fueron agrupadas bajo el título de *Itinerario 68* en una extensa investigación publicada en forma de libro por Longoni y Mestman en el año 2000. Estos movimientos oscilan entre la *performance* y el activismo político como el [asalto a la conferencia de Jorge Romero Brest](#) (por aquel entonces director del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella) en Rosario el 12 de junio de 1968, o cuando [tiñen de rojo el agua de las fuentes de Buenos Aires](#) en recuerdo del año del asesinato de Che Guevara el 8 de octubre de 1968.

En medio de estas activaciones, el Gobierno del general Juan Carlos Onganía propone una campaña de mejora de la producción en la región tucumana que, bajo el nombre *Operativo Tucumán*, escondía una estrategia gubernamental para eliminar las centrales azucareras de la zona, una de las principales fuentes de empleo para los trabajadores de la región. Dar a conocer y protestar contra esta imposición fue el objetivo central que aglutinó los trabajos de la acción *Tucumán arde*. Es imprescindible tener presente que esta acción –ampliamente conocida y trabajada en medios académicos y como premisa expositiva– fue la culminación de los procesos y movilizaciones de este *Itinerario 68* y que su preparación fue orquestándose desde diferentes frentes mediante las acciones comentadas anteriormente. *Tucumán arde* no es una obra o acción individual, sino la parte más conocida de un proceso colectivo.

Artistas, sociólogos y cineastas se unieron e idearon una elaboración colectiva y multidisciplinar que desde el ámbito del arte experimental pudiese contribuir al proceso de revolución. Debería ser una propuesta que filtrase la información de los medios de comunicación convencionales, haciendo que el dato objetivo

llegase claramente al público. Al soltar las amarras que los ataban a las instituciones del arte, pensaban, además, que llegarían a un sector mucho más amplio de la población más allá de los espectadores habituales de museos y galerías. Buscaban así infiltrarse, cuestionar ideas y tensionar las «verdades» del ámbito de la política, del arte y de los medios de comunicación.

Rubén Naranjo, uno de los artistas que participó de las acciones, afirmaba que «no había una intencionalidad de crear con eso una situación de transformación social. Éramos en cierta medida conscientes de que las revoluciones las hacen las masas y el arte puede acompañar» (Naranjo, s.f.). Esta declaración evidencia que el objetivo de *Tucumán arde* no era hacer la revolución, sino más bien dar a la población información que les ayudara a percibir las situaciones de opresión y que funcionase como herramienta para promover un proceso revolucionario.

Planificaron cuatro etapas: investigación, campaña de comunicación, exposición colectiva en las sedes de la CGT de los Argentinos en Rosario y Buenos Aires, y una cuarta etapa, nunca concretada: una publicación que reuniese todo el material recopilado y confeccionado en las etapas anteriores.



Grafiti realizado en las calles de la ciudad de Rosario, Argentina, durante la campaña publicitaria de la acción colectiva *Tucumán arde*, 1968.

Fuente: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/50-anos-de-tucuman-arde-del-arte-hacia-realidad-ida-y-vuelta>

En la primera etapa los artistas realizaron investigaciones sobre las causas y consecuencias de la crisis, hablando con sindicalistas, economistas y trabajadores. Realizaron dos viajes a Tucumán para tratar de percibir la dimensión de la crisis (Longoni, 2014). La segunda fase –conocida por diversas imágenes que circulan en internet– fue una amplia campaña publicitaria anónima que contradecía la propaganda oficial del Gobierno. A través de una estructura organizativa, buscaron penetrar en los medios de comunicación y «bombardear» a la población con diferentes focos de actuación para deconstruir la información alineada y distorsionada de la prensa oficial. Las campañas contaron con diferentes y variadas estrategias de comunicación, como la pegada masiva de carteles con la palabra *Tucumán*; la misma palabra fue impresa en los boletos de los cineclubes; grafitis con la insignia *Tucumán arde* invadieron diferentes partes de Rosario y Santa Fe; y se distribuyeron folletos con los diseños realizados por el grupo, siempre tratando de crear una unidad visual (Frontini, 2012).



Vista de la exposición *Tucumán arde* en la sede de la CGT de los Argentinos, Regional Rosario en noviembre de 1968.

Fuente: <http://archivosenuso.org/viewer/2337>

La tercera fase –que en ocasiones es confundida con la obra en sí– contó con las exposiciones organizadas en Rosario y Buenos Aires, donde se proponían diferentes acciones, objetos y actuaciones a partir de la reformulación del material recopilado en las dos etapas anteriores. La primera exposición se realizó en Rosario, en una especie de ocupación de la sede sindical de la CGT de los Argentinos. Oficialmente llamada *1ª Bienal de Arte de Vanguardia*, estuvo abierta durante una semana completa. Partiendo de la misma estrategia de sobreinformación de la etapa anterior, ocupó todos y cada uno de los rincones del edificio, creando la sensación de que el público no se ponía delante de la obra, sino que estaba dentro de ella. También se buscó acceder a los diferentes sentidos de los visitantes: frases pegadas en el suelo para ser pisadas; carteles que colgaban y cubrían los muros con las insignias de *Tucumán arde* y las más distintas informaciones recogidas; altavoces que emitían discursos y declaraciones; a cada cierto tiempo las luces se apagaban, recordando la muerte de un niño tucumano en ese instante.

Aunque el Gobierno había prohibido las reuniones públicas, muchas personas se congregaron durante el transcurso de la exposición encendiendo todas las alarmas, pues se trataba claramente de actos políticos. En este contexto, la exposición posterior en Buenos Aires fue clausurada el mismo día de su inauguración, recordando a los implicados los límites marcados por la dictadura. A partir de ese punto el proyecto se fragmentó, no se realizaron las dos muestras previstas para Santa Fe y Córdoba, y tampoco pudo ejecutarse la cuarta etapa del proyecto, como se ha comentado anteriormente.

Este conjunto de hechos incidió en la fragilidad de los colectivos de artistas de Argentina y provocó la separación de muchos de los artistas implicados, que no volvieron a realizar trabajos relacionados con el arte. Este abrupto final, que podría leerse como fracaso o al menos como falta de coraje para seguir adelante, fue usado, por el contrario, en la creación del mito alrededor del evento. Según Longoni (2014), esta idea no deja ver que parte de lo que llevó a la disolución de los grupos fue ocasionado por desavenencias internas, donde chocaban diferentes perspectivas relacionadas con las ideologías políticas, la lucha armada y la dimensión estética del trabajo.

A esta altura de los debates académicos y teóricos, es un hecho irrefutable que el arte contemporáneo ha legitimado las prácticas limítrofes entre arte y política, o entre arte y activismo. Por lo tanto, la discusión sobre la inclusión o no de *Tucumán arde* dentro de la categoría «arte» está zanjada. Entre tanto, y en parte debido a esa legitimación, uno de los debates que surgieron en los últimos años se centra en el sobredimensionamiento de este evento con respecto a otras acciones de la mitad del siglo xx, lo que crea la equivocada impresión de que fue un hito inédito y solitario.

Además, la legitimación y la posterior canonización de *Tucumán arde* suscita otras problemáticas. Los procesos de legitimación suelen conllevar una especie de domesticación de los contenidos. *Tucumán arde*, al ser recuperado de manera tan insistente –desde momentos cercanos a las acciones en los setenta hasta la actualidad–, fue despojándose de su dimensión política y contestataria y reduciéndose a «sus recortes unidimensionales de sentido, su devenir mercancía, su reducción como imagen, mera *superficie* (aplanada en su espesor disidente), fácilmente reproducible, intercambiable, digerible» (Longoni, 2014).

En ese sentido, es interesante reflexionar sobre una afirmación de León Ferrari (Buenos Aires, 1920-2013) –uno de los pocos artistas que participaron de las acciones y de la exposición en Rosario y que posteriormente consolidó una trayectoria sólida dentro del sistema del arte latinoamericano e internacional– al respecto de *Tucumán arde*: «lo hicimos para salir definitivamente de la Historia del Arte, y ahora estamos en la Historia del Arte por su causa» (cit. por Longoni, 2014).

¹ De 1966 a 1973, Argentina fue gobernada por una dictadura cívico-militar que depuso al presidente Arturo Illia, elegido democráticamente en 1963. El proceso, autodenominado Revolución Argentina, tuvo como primer presidente al General Juan Carlos Onganía, que gobernó hasta 1970, sucedido por otros tres presidentes militares. El Peronismo volvería al poder en 1973, siendo derribado nuevamente por el Golpe Militar del 76, cuando sucesivas Juntas Militares designaron los presidentes hasta el año 1983.

Bibliografía

Frontini, Ana Florencia (2012). «Tucumán arde en la ciudad. Campaña publicitaria de la 1ª Bienal de Arte de Vanguardia». *Cátedra Fundamentos Estéticos/Estética. Universidad Nacional de la Plata*. [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2019]. <https://bellasartesestetica.files.wordpress.com/2012/08/ana-florencia-frontini_a1a.pdf>

Longoni, Ana (2014). «El mito de Tucumán arde». *Artelogie* (n.º 6, s.p.). [Fecha de consulta: 19 de abril de 2019]. <<http://journals.openedition.org/artelogie/1348>>

Longoni, Ana; Mestman, Mariano (2000). *Del Di Tella a «Tucumán arde». Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Méndez, Ricardo (2015, 17 marzo). «El Instituto Di Tella: la cultura de Buenos Aires entre dos fuegos». *Zona de Obras*. [Fecha de consulta: 20 de agosto de 2019]. <<https://www.zonadeobras.com/expedientes/2015/03/17/el-instituto-di-tella-la-cultura-de-buenos-aires-entre-dos-fuegos-203175/>>

Naranjo, Rubén (s.f.). «Tucumán arde». *Fundación Rubén Naranjo. Rosario*. [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2019]. <http://www.rubennaranjo.com.ar/tucuman_arde.html>

Señal Santa Fe (2011, 21 diciembre). *Tucumán Arde – Color Natal* [vídeo en línea]. [Fecha de consulta: 1 de agosto de 2019]. <<https://www.youtube.com/watch?v=-MgjwIHthew>>