

La crítica al discurso histórico tradicional

©Juan Martín Prada
(1998)

(Publicado originalmente como Capítulo VI del libro ***“La apropiación Posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad”***. Ed. Fundamentos. Madrid. 2001.)

Para Michel Foucault la Historia del Arte se establece a través de nociones como originalidad, autenticidad o presencia. Éstas, a su vez, conformarían la serie de unidades del pensamiento historicista: tradición, influencia, desarrollo o evolución, fuentes que su método “arqueológico” trataba de sustituir por conceptos tales como discontinuidad, ruptura, umbral, límite y transformación. La investigación de los orígenes dejaba así de tener sentido. El presente atemporal de lo clásico que había sido un elemento clave para Gadamer¹, dejaba de comprenderse como conciencia de permanencia. Se suscita el cuestionamiento de un significado independiente de las circunstancias temporales que significa *contemporáneo* para todo presente, como el que habían defendido, entre otros, Curtius².

Por ello, lo que trataba de investigar el método arqueológico de Foucault era la formación, función e interrelación de los discursos en la historia, llevando a cabo una “arqueología del conocimiento”. De esta forma carecía de interés toda preocupación por la “interpretación” o por cualquier intento de “duplicar el pasado”. Lo que se propone es “reescribir la historia”³. En este sentido, la proximidad de Foucault con los movimientos de la vanguardia radical es obvia. Tampoco Dadá y Surrealismo tenían pretensiones de análisis histórico, y Foucault compartiría con muchos de sus protagonistas un conjunto de sospechas sobre los valores del pasado y la comprensión de estos valores, incluso, como afirmara Michel de Certeau, “un deseo similar de reformular el pasado en sus propios términos”⁴.

No sería difícil relacionar las pretensiones de materializar estos principios de sustitución (y en los que ya trabajaban muchos artistas del momento) con la necesidad de una extensión de las posibilidades mismas del collage y la serigrafía, que derivarán pronto hacia la práctica de la instalación⁵. Su principal frente de acción se orientará hacia la crítica de los métodos historicistas bajo la influencia de problemas vinculados a conceptos tales como selección y presentación. Un planteamiento cuyos orígenes pueden ser localizados en torno a la revalorización de las estrategias vinculadas al coleccionismo como técnica artística⁶.

La figura del coleccionista, de aquél que se dedica a “seleccionar preciosos fragmentos de un montón de escombros”⁷, asumía ya en Benjamin un carácter absolutamente moderno, al haber quedado la misma historia liberada de su tarea de destrucción, llevada a cabo por la ruptura con la tradición de principios de siglo. Para Hannah Arendt las cosas mismas ofrecían, particularmente a un hombre como Benjamin, firmemente comprometido con el presente, un aspecto que previamente había sido descubierto por la perspectiva caprichosa del coleccionista⁸.

Ninguna serie mejor que las “cajas” de Joseph Cornell para hablar de estos usos de la labor de colección como medio de producción artística. Una tarea de apropiación que es, ante todo, apropiación de restos abandonados. En muchas de sus obras (como la titulada *Grand Hôtel Bon Port*. c. 1950) las imágenes de la historia del arte apropiadas aparecen como objetos distanciados, memorados y convertidos en historia por la reproducción. En ellas los restos de la memoria histórica generan un espacio de reconstrucción personal de la memoria y el tiempo. Se trata de

una "ultrapasividad" propia de todos los artistas vinculados a prácticas de coleccionismo, especialmente patente en Cornell, que los lleva a un extraño abismo del significado, seguramente cerca de lo que Heidegger llamaba el "giro" en la poesía⁹. En ella detectamos una inversión del papel del poeta: la búsqueda del mito cristalino, del placer en las ruinas de la indigencia, en el cliché usado, en el estereotipo.

Fueron muchos, no obstante, los artistas que recurrieron a las formas de exposición del museo o de la colección para dar estructura a obras que no podrían ser organizadas satisfactoriamente con la ayuda de collages o *assemblages* a la manera propuesta por Cornell, entre ellos Kienholz, Broodthaers, Oldenburg o Herbert Distel. Su prolífico desarrollo se demuestra en alguna exposición monográfica como *Artistas como coleccionistas*¹⁰, en el Kunstmuseum en 1969. Una vuelta, pues, hacia un cierto concepto "postapocalíptico" de la práctica artística que se iniciaba, a nivel generalizado, en torno a los años cincuenta y sesenta, debiendo su origen ahora no sólo a las formas de *environment* que ya empezaban a desarrollarse, sino también a algunas de las formas de mediación artística más desarrolladas en esos años, como es la llamada "sala de época" (la compilación de obras de arte, muebles y utensilios de la vida diaria de una época dada, para ser expuesta como un todo orgánico en una habitación de un museo)¹¹ y que tuvo un especial desarrollo en los museos británicos y norteamericanos.¹²

Al presentar la colección como el resultado manifiesto de la actividad artística, como sucede, por ejemplo, en las instalaciones de Kienholz, lo que se tematiza son los sistemas que gobiernan las relaciones y las jerarquías entre los objetos, así como el propio espacio expositivo, es decir, la institución museística en general. El artista ya no es tanto un productor de objetos, sino que asume los roles que generalmente han pertenecido a los agentes externos del mundo del arte: el coleccionista, o el conservador de museos.

Consideraciones semejantes las podemos ver presentes en la práctica de coleccionismo de Daniel Spoerri, enfrentado al predominio y al tremendo apoyo por parte de las instituciones a la pintura del expresionismo abstracto durante los cincuenta y sesenta en Estados Unidos. En su *Museo sentimental* (1971) por ejemplo, se presentaba una colección fundada en un proceso de equivalencia entre los objetos que la conformaban, ya se tratara de objetos triviales, religiosos, grandes o pequeños (ninguno realizado por Spoerri). La apropiación de estos objetos incidía, de un modo especial, en los conceptos de verdad y autenticidad que, tradicionalmente, van ligados a los conceptos de museo y colección. La indiferencia entre objetos reliquia, obras de arte, u objetos arqueológicos implicaba, en su apropiación y presentación indiscriminada, un nuevo cuestionamiento del mismo término *arte* y una nueva introspección en los procesos de apreciación de los objetos. En su segunda versión¹³ introdujo la "intervención" artística: el artista Bernhard Lüginbühl confeccionó un enorme cuchillo para esta instalación, y a Martin Schwartz se le pidió rehacer un cuadro de Gaspar D. Friederich que había sido destruido durante la guerra. El lo repintó, imitando los efectos del fuego. Antecedentes de esta propuesta serían los trabajos de Jurgen Westen under Thomas Grochowiak¹⁴ que hacían uso de la apropiación directa de obras de arte para confeccionar un discurso en torno a los paralelismos entre presupuestos estéticos y presuposiciones tecnológicas, como se podía observar en exposiciones como "*Mensch und Form in unsere Zeit*" en 1952 en Recklinghausen y en la que aparecían esculturas de Henry Moore al lado de motores eléctricos, pinturas de Leger y Baumeister expuestas al lado de aislantes de alto voltaje y mobiliario de diverso tipo¹⁵. Dentro de estas pioneras propuestas vinculadas a la apropiación son también destacables las de los artistas alemanes Dieter Hacker, Bernhard Sandfort y Michael Fehr .

El desarrollo a lo largo de los años setenta de esta reflexión sobre los procesos de apropiación de los objetos, sobre el cuestionamiento de lo que es considerado arte o no de cara a su inserción en el ámbito artístico institucional y los presupuestos estéticos que determinan la inclusión de una obra en el discurso de la historia del arte, continuaron su desarrollo en torno a una propuesta de separación arte-ideología que trataremos de desarrollar en las siguientes páginas, afrontándola en sus dos momentos más relevantes. Por un lado, la actividad anticipadora de los procesos de aculturalización de la obra de arte que Duchamp propuso en su *Valise*, y que trataremos de presentar como antecedente de la práctica crítica de “mitificación secundaria” propuesta por Roland Barthes a mediados de los años cincuenta. Por otra, y como evolución inmediata de la anterior, la toma de conciencia del poder del discurso histórico como lugar: el museo. Sobre él haremos girar el resto de los apartados integrantes de este capítulo, desde la crítica a los procesos de construcción del significado de la obra hasta las más recientes prácticas de intervención y apropiación del museo real y de sus medios, mecanismos y sistemas de enunciación.

La realidad de una obra de arte va más allá de su estructura formal o de contenido. Implica también adherencias fetichistas derivadas de la historia de sus propietarios, o de los modos o espacios de su presentación¹⁶. De modo particular este último constituye todo un sistema discursivo, que conduce y guía la recepción de una obra. Toma cuerpo especialmente en la institución museo¹⁷. Ésta implica todo un sistema de proyección ideológica, en cuanto que el museo alberga lo culturalmente valioso y determinante. Supone también una visión institucional muy influyente y definidora en su tarea de selección de lo que la sociedad debe valorar o no del presente, o de la historia. Es una forma más del discurso de la Modernidad, y de los conceptos tradicionales de autenticidad o autoría. Incluso para Adorno, que valoraba en extremo la autonomía del arte y lo consideraba como el espacio tras el que habita lo absoluto, el museo constituye el espacio de la pérdida de relación vital del observador con el objeto¹⁸. Por ello, toda crítica, como proponía Peter Bürger en su *Teoría de la Vanguardia*, debería abandonar la evaluación normativa de las obras de arte o de los movimientos en favor de un análisis funcional. Un desplazamiento, pues, de la atención de las obras de arte individuales a su marco institucional¹⁹.

Incluso la crítica más vinculada a la reclamación vanguardista ha acabado reconociendo la necesidad de un examen de la obra de arte en el contexto institucional y expositivo. Así, por ejemplo, el “sinónimo de paisaje y pared” en las *Nymphéas* de Monet llegó a ser interpretado por Rosalind Krauss como el resultado de un proceso en el que el discurso estético buscaba coincidir con el mismo espacio de exposición, ése que lo cimienta institucionalmente²⁰. De forma similar entendía el carácter plano característico de la estética de la pintura formalista: no tanto una reclamación de la autonomía de la pintura, sino, más bien, una señal de su dependencia institucional, el producto de un desarrollo histórico en el que las obras de arte empezaron a interiorizar el espacio de exposición, la pared de la galería, y a representarla.

Por todo ello, la crítica postmoderna centrará su actividad en el examen de los espacios y mecanismos productores del valor cultural (empezando por la misma crítica de arte)²¹. Una crítica al discurso histórico y a las instituciones culturales y expositivas que se llevará a cabo desde principios de la década de los setenta siguiendo las líneas de la crítica postestructuralista a la autoría y autenticidad, la crítica materialista del idealismo estético y la crítica vanguardista de la institucionalización del arte.

Si la nueva organización del pensamiento que implicó la modernidad generó nuevas instituciones de poder junto a modernas instituciones de confinamiento (el asilo, la clínica, la prisión, y sus respectivos formaciones discursivas: locura, enfermedad, y criminalidad), todavía habría, como propone Douglas Crimp, otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico como el desarrollado por Foucault en torno a las anteriores: el museo; y otra disciplina: la historia del arte²². No es extraño que Marcel Broodthaers afirmara que un modo de exposición, siempre jerárquico, constituye, junto con las instituciones expositoras (museos) y las restantes instituciones (hospitales, prisiones, etc.), la sociedad oficial.

Esta investigación, obviamente, exige una particular atención a las prácticas de exhibición y a las diferentes estrategias de apropiación. Entre éstas, y como precursoras de una vía del postmodernismo crítico, deben ser citadas las prácticas apropiacionistas de Duchamp, precisamente las más cercanas a lo que Barthes llamaría un proceso de "mitificación secundaria", consistente en la creación de un mito ficticio que anticipara su destino de mitificación dentro de la construcción estética²³.

En los textos de las *Mythologies* (1957) Roland Barthes hacía especial hincapié en la sujeción de los procesos de recepción cultural a un lenguaje secundario y mítico: el lenguaje de la ideología (un sistema semiológico de segundo orden). De hecho, el arte es el lenguaje más susceptible a estas situaciones de apropiación interesada por parte de la ideología dominante. Los medios de este proceso de mitificación consisten en una transformación de lo histórico, lo cultural, lo ideológico, en lo natural y esencial mediante una previa igualación de términos opuestos (siguiendo las tácticas del sistema clásico de representación) y mediante la extracción de la práctica humana de la condición de la historia. Lo que es un signo en el primer sistema se convierte en un mero significante en el segundo. Los fundamentos totalmente contingentes del enunciado acaban por verse convertidos, mediante el proceso de inversión mítica, en el "Sentido común, la Norma, la Opinión común" o, como también nos recuerda Barthes, en la figura laica del origen o "Endoxa"²⁴. El total asociativo de un concepto o de una imagen se reduce al *status* de un mero lenguaje. Así, el mito contemporáneo aparece como discontinuo, no enunciado en forma de grandes relatos estructurales sino tan sólo en forma de discurso²⁵. En un principio, la semiología o mitología habría sido capaz de separar el significante del significado, lo ideológico de lo fraseológico. Para Barthes esa capacidad desapareció, no obstante, en el momento en el que esta separación se convirtió ella misma en mítica, en "endoxa mitológica"²⁶. La propuesta sería, de esta manera, más bien la "dislocación del signo que su análisis"²⁷. No ya la destrucción del significado (ideológico) sino más bien la destrucción del signo, de una "mitoclastia" a una "semioclastia". Una tarea, pues, de orden sintáctico: "¿de qué articulaciones, de qué desplazamientos está hecho el tejido mítico de una sociedad de elevado consumo?"²⁸. Por tanto, la propuesta combativa de Barthes es valorativa, y se desarrolla mediante la apreciación de grados de densidad fraseológica, niveles de reificación. Barthes llega incluso a apuntar la posibilidad de una estrategia estética (un proceso de mitificación secundaria) que consistiría en la creación de un mito ficticio que anticipara su destino de mitificación dentro de la construcción estética. Los conceptos operativos de la "ideolectología" propuesta no serían ya el signo, el significante, el significado y la connotación, sino la cita, la referencia, el estereotipo. Propuesta que estaría íntimamente unida a la adopción del punto ventajoso del espectador.

Para Benjamin Buchloh estos intentos, concretados en la integración, dentro de la concepción de la obra, de las formas finales de distribución, las condiciones de "aculturalización" y los modos de lectura que están contenidas dentro de las prácticas de institucionalización, podrían

tener su origen más inmediato en el museo portátil *La Boîte-en-Valise* que Duchamp empezó en 1936.

La *Boîte-en-Valise* (*de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy*) (1935-41) la podemos considerar como una anticipación de esa estrategia de mitificación secundaria que proponía Barthes, que se lleva a cabo, precisamente, a través de una práctica de apropiación de las obras de Duchamp por Duchamp mismo²⁹. Sesenta y nueve obras realizadas por Duchamp desde 1910 fueron reproducidas en miniatura e introducidas en unos pequeños y elegantes maletines de piel (*portemonnaies*), como los utilizados por los jugadores más exclusivos de los casinos de Montecarlo. El empleo de este maletín como contenedor de este "Museo portátil" introducía numerosas referencias, no sólo a algunos de los *ready mades* de años atrás (1914-17) que llevaban implícita la idea de contenedor o portador (*Porte-bouteilles, Porte-chapeau, etc.*) sino al propio concepto del azar inherente al contenido por este maletín y presente, en todo momento, en el pensamiento de Duchamp (*hasard en conserve*). El *porte-monnaie des beaux-arts*, asimilaba, pues, al museo a un instrumento personal de transporte y transferencia de objetos de valor. En último término implicaba también una anticipación del destino inevitable de institucionalización de los *ready- mades* en la propia definición de la obra, haciéndolos productores del discurso propio de un museo. De hecho, para Buchloh, todas las funciones que el museo puede desarrollar, la institución social que transforma el lenguaje primario del arte en el el lenguaje secundario de la cultura, están anticipadas en la maleta de Duchamp:

Al igual que lo que sucederá en el Museo de Broodthaers, la institución museo se presenta como noción dependiente de la idea del lugar. Toda inserción de una obra en él implica un desplazamiento, una nueva asignación de significados. El maletín para transportar dinero supone que el valor puede ser transportado, cambiar de propiedad, ser intercambiado. Convertirlo en museo supone una referencia a la libre asignación de significado que se supone implícita en este proceso, al tiempo que su máxima restricción, dado que esto sólo lo puede llevar a cabo una institución (un banco, un museo). No es extraño que Duchamp en 1919 emita un cheque personal: "Páguese a Philip Bruno \$\$ ilimitados, a cargo del Banco Mona Lisa".

Debido a su influencia como recurso, la estrategia de apropiación reduccionista que planteó Duchamp en su *Boîte-en-Valise* vuelve a ser recuperada, aunque bajo intenciones bien diferentes, en las propuestas de Herbert Distel *The Drawer Museum* (1970-77), o en la de Glen Lewis *The Great Wall of 1984* (1973).

El *Museum of Drawers* de Herbert Distel (1970-77) presentaba una amplia colección de obras de arte en miniatura con una intención centrada en el "refinamiento" del mismo concepto de coleccionismo, mediante el particular gesto de la reducción de las obras de arte que albergaba. Por otra parte, la obra de Glenn Lewis *The Great Wall of 1984* consistía en 365 cajas de plexiglass transparente (cada una de 9"x10"x8"). 365 artistas fueron invitados a ocupar cada uno de esos pequeños espacios, que remitían a la idea de las cajas de alquiler de los bancos. Algunos de los participantes crearon pequeñas versiones de sus obras más conocidas. Glenn Lewis había numerado las cajas por años. Con ello, trataba de crear una referencia al espacio temporal del museo, pasado, presente y futuro (las cajas estaban numeradas desde 1620 hasta 1984 es decir, once años después de su realización (1973). Incorporaba, de esta manera, otra clara alusión a la perversa estrategia contenida en la *Valise* de Duchamp: la anticipación. Con ella se ironizaba nuevamente con el concepto operativo más esencial de la Institución Museo, es decir, la administración ordenada y clarificadora del tiempo de los objetos.

FICCION Y LUGAR DEL DISCURSO

Las estrategias de apropiación práctica de la realidad que impuso la corriente conceptual se materializaron, en el caso de Marcel Broodthaers, en una apropiación del mismo discurso del sistema del arte con una pretensión indudablemente ambiciosa: "Pretendía utilizar los descubrimientos del arte conceptual para dar nueva luz a objetos y cuadros de la antigüedad", según lo formuló Broodthaers en 1971. Planteamiento que incluía una clara intención política, muy relacionada con las propuestas surgidas con los acontecimientos del 68.

El *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, ideado por Marcel Broodthaers en 1968 era en realidad un museo ficticio³⁰, compuesto de cajas de embalaje de obras de arte, de tarjetas postales de cuadros del s.XIX y de diversas inscripciones sobre ellas³¹. Suponía la derivación de *La Boite-en-Valise* de Duchamp y de las proposiciones de artistas creadores de "micromuseos" como las cajas-museo de Joseph Cornell de mediados y finales de los cuarenta, o de las ficciones del *Store* de Claes Oldenburg de 1961 que pasó luego a ser el *Mouse Museum*³². La presencia de reproducciones de obras de arte guardaba una estrecha relación con el "museo sin paredes" de Malraux, referido a todas aquellas obras de arte que pueden ser sometidas a una reproducción mecánica y, por tanto, de la práctica discursiva que la reproducción mecánica ha hecho posible: la historia del arte. También con algunas de las propuestas más perversas de Merleau-Ponty, quien llegó a comisariar una exposición de reproducciones de obras de algunos de los autores que más apreciaba como una irónica crítica al estamento artístico institucional³³.

Obviamente, los elementos que componían la ficción de Broodthaers, los containers de transporte, las postales, etc. estaban referidas, al igual que sucedía en el museo portátil de Duchamp, a la idea de desplazamiento, envío, destino, trayecto³⁴. Nuevos intentos, en definitiva, de incorporar la actuación artística a un espacio de movilidad permanente, de no fijación del sentido. Sus medios, los únicos posibles: la reflexión sobre las leyes de la sustitución y del desplazamiento. Un intento, en última instancia, de escapar de las articulaciones de la cadena del significante creada por el discurso institucional del arte y la cultura.

Todos los elementos presentes en este museo ficticio, al no constituir en sí mismos obras de arte, pasaban a ser un medio de la noción misma de museo. Esto, evidentemente, suponía una ruptura con el Nuevo Realismo que se llevaba a cabo, paradójicamente, a través del lenguaje del Nuevo Realismo: "En efecto, la caja de embalaje, la imagen (la reproducción) de la obra, representa bastante bien un sujeto sociológico tipo, con la diferencia de que la noción del museo está planteada en tanto noción"³⁵.

Un museo ficticio que, poco a poco, sin embargo, va institucionalizándose, a través de numerosas cartas a diferentes instituciones, y de sucesivos actos oficiales de inauguración de nuevas secciones³⁶. Con ello acababa generando un entramado de relaciones sociales indudablemente complejo. De ahí, que quizá podamos afirmar que la creación de este museo ficticio partía de una intención primera fundamental: precisar la función del discurso como vínculo social. Un paso éste necesario si la cuestión suscitada a nivel estratégico era si la construcción de una ficción, de un museo ficticio, permitiría o no arrojar nueva luz sobre los mecanismos del arte, del mundo y de la vida del arte. En efecto, para Broodthaers la ficción es la que permite analizar las condiciones de la verdad, hacer posible un desciframiento de la realidad, "siendo la realidad lo real en tanto discurso"³⁷.

Hasta 1969 la apropiación se ha limitado a la utilización de tarjetas postales de cuadros que inciden en los procesos de diseminación de la obra de arte. Las apropiaciones de las postales y todos los demás elementos que las acompañan poco a poco van convirtiéndose en símbolos del museo ficticio³⁸. El 14 de Febrero de 1970, sin embargo, se inaugura en Düsseldorf la *Section XIXe siècle (bis)*³⁹. Ésta tiene lugar en el interior de un museo auténtico. La instalación incluye los elementos y símbolos característicos de los museos ficticios de Bruselas y Amberes (tarjetas postales, fotografías, carteles, y proyecciones de diapositivas). También ocho cuadros reales, colocados en distintos niveles, según las convenciones de los museos del s.XIX, de la colección del Museo de Arte de Düsseldorf (telas de Peter von Cornelius, Caspar Johann Scheuren, Oswald Achenbach, Anselm Feuerbach –atribuida-, Heinrich Trübner y Carl Seibel, y dos retratos de Heinrich Christoph Kolbe)⁴⁰, que claramente remitían a los géneros más comunes de la pintura tradicional (bodegones, retratos y paisajes).

En realidad, la práctica crítica de Broodthaers apuntaba a aquel proceso de mitificación secundaria que planteaba Barthes y del que vimos el *Museo portátil* de Duchamp sería precedente. La creación de un mito ficticio que anticipara su destino de mitificación dentro de la construcción estética. Sin embargo, Broodthaers fue más allá de lo propuesto por Duchamp, pues consigue que toda la carga de significación derive hacia la institución social que contiene la práctica artística como discurso. El interrogante que surge con fuerza renovada en torno al sesenta y ocho: "¿qué es el arte, qué papel desempeña el artista en la sociedad?" es derivado, a través de la ficción de Broodthaers, a términos más específicos: "¿Cuál es, en general, el papel de lo que representa la vida artística en una sociedad- a saber, un museo?"⁴¹. Su pretensión es, obviamente, la del debate, la de la participación directa.

A pesar de las grandes diferencias de enfoque y pretensiones, son muchas las conexiones que podemos establecer entre las propuesta de Broodthaers y la práctica apropiacionista del también artista belga Guillaume Bijl. La conexión con la investigación de una dinámica de lugares que veíamos en Broodthaers es obvia, especialmente en el empleo como medio de la estrategia de ficción. Las instalaciones de Bijl de tiendas de lámparas y electrodomésticos, de antigüedades o salones de época en el interior de la galería de arte implica una reflexión sobre los procesos de conversión de los espacios y las relaciones entre el espectador y lo que éste espera. Una crítica que actúa sobre las diferentes formas de inserción del sujeto en el espacio social, modificando los hábitos de percepción, los valores y situaciones que están en la raíz de nuestro comportamiento diario⁴². La distancia con respecto a la esfera de la política en sus obras está, sin embargo, presente. Se trata de un desplazamiento constante de realidades y de ruptura de expectativas, más, desde luego, en sintonía con la poética surrealista que con la de una clara intención de crítica institucional⁴³.

La ficción como estrategia de reflexión sobre las instituciones expositivas y sus implicaciones sociales, podemos también apreciarla desarrollada en algunas de las instalaciones "totales" de Ilya Kabakov. Ejemplar en este sentido es su *Incident at the Museum or Water Music* (1990) en la que sumerge al espectador en la ficción de estar en el Museo Barnaul, asistiendo a una retrospectiva del pintor del realismo socialista Setepan Yakovlevich Koshelev, de los años veinte. Las obras apropiadas, falsas, todas imbuidas de ese impulso político de lo cotidiano propio del realismo social, están realizadas en un estilo postimpresionista parecido al de Joaquín Sorolla o Ilya Repin. Se trata de temas típicos del momento como *Hora de almuerzo en la Villa Derevyankoo* (1926) o *Primeras nieves* (1932). La muestra de estas pinturas en esta sala del museo llena de goteras y de decadente aspecto, arrastra al espectador hacia un estado de

cansancio y desolación⁴⁴. Las obras elegidas, que se recrean en instantes llenos plenitud que se pretenden característicos de la vida soviética, rodeadas de cubos de agua y plásticos, desencadenan una desoladora conciencia del fracaso, de intentar, vanamente, una extensión de la totalidad de vida que, al final, acaba convirtiéndose en aprisionante. La ficción de este museo, no obstante, no plantea una reflexión crítica sobre lo que éste propone o sobre sus condiciones de verdad, como sucedía en el de Broodthaers, sino sobre su situación final, anticipado, paradójicamente ya, como recuerdo, como ruina. El lugar del discurso, ideológico, político, sumergido ahora en un mar de goteras, sometido su potencial a una irresistible entropía, se presenta como espacio muerto. No obstante, no entendamos esto en su aspecto más superficial, aceptemos, como propone Kabakov, que "Para retornar al museo su carácter de museo, es necesario que éste vierta agua, que se halle ya en un estado de destrucción"⁴⁵.

LA NEGACIÓN CONCEPTUAL DEL ARTE

La *Section des Figures* del *Musée d'Art Moderne Département des Aigles* de Marcel Broodthaers llevaba por subtítulo *L'Aigle de l'oligocene à nos jours*⁴⁶. Inaugurada el 16 de mayo de 1972 en la Kunsthalle de Dusseldorf, podemos describirla como el proyecto más relevante en la propuesta de una práctica artística entendida como separación arte-ideología. Esta instalación consistía en la exposición de más de 300 objetos, pinturas, esculturas y utensilios representando águilas, objetos que habían sido prestados por diferentes colecciones privadas y públicas. A éstos se añadían imágenes del águila tomadas de la publicidad y prensa que se proyectaban en diapositivas en la misma sala⁴⁷. Cada uno de los objetos, fuera cual fuera su origen, estaba provisto de una plaquita con la siguiente mención: "Esto no es una obra de arte" que, evidentemente, no hacía sino contraer las proposiciones de Duchamp ("Esto es una obra de arte") y de Magritte ("Esto no es una pipa). Sólo una negación, una exclusión interna parecía ser posible para señalar el "lugar de la verdad".

Al plantear una equivalencia inicial de identidad entre el arte y el águila, Broodthaers incidía sobre los efectos de los prejuicios y hábitos que impiden una lectura correcta de las obras de arte y que determinan su definición.

Broodthaers, como antes propusiera Roland Barthes, trataba de evidenciar la diferencia abismal que hay entre la realidad del texto y el texto real⁴⁸. En este sentido, Broodthaers utiliza aquí el objeto (las imágenes del águila) como una palabra cero, especificando así lo que le distingue profundamente de Magritte, cuyo arte permanecería, según Broodthaers, fundamentado en una contradicción entre el objeto y la palabra, en beneficio de un estrechamiento de la noción de sujeto. Recordemos a este respecto que Magritte lo que trató de llevar a cabo con su enunciado "Esto no es una pipa" era la reconstrucción del lugar común de la imagen y el lenguaje⁴⁹. Si la relación entre imagen y texto en la negación propuesta por Magritte hacía, como proponía Foucault, que la plenitud visible de la forma se disipara "en torno a la palabra reconocida, a la frase comprendida"⁵⁰, para dejar tan sólo el desarrollo lineal y sucesivo del sentido, la propuesta de Broodthaers asume un carácter aún más complejo, localizando aquél nuevamente en su propia exclusión. La inscripción "Esto no es una obra de arte" perturbaba la proyección narcisista del visitante sobre el objeto que contemplaba. Su pretensión era crear un efecto de choque que espantase al espectador, que le hiciese dudar, para así poder "admirar sin reserva la representación majestuosa del águila"⁵¹. Por ello, el objetivo de esta exposición era "arrancar al águila de ese cielo imaginario por el que hace siglos que nos sobrevuela, amenazándonos con sus relámpagos"⁵². Una profunda reflexión, pues, lanzada sobre la relación poder – conocimiento, una

dirección en la que también se movía el trabajo de Foucault en su fase "genealógica" después de *La Arqueología del Saber*. De hecho, no sería aventurado afirmar que la *Section des figures* anticipa esta propuesta, dado que la primera manifestación en Foucault de esta vía sería la que aparece en *Vigilar y Castigar*, publicado en 1975, casi tres años después de la clausura del museo ficticio de Broodthaers.

Al quedar el concepto de arte reducido a su negación conceptual, Broodthaers denunciaba su envoltura mitológica o ideológica. Se trataba de "poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila"⁵³; proponer, en último término, una reflexión crítica sobre la presentación del arte en público⁵⁴. Todo ello implicaba, evidentemente, proceder con una visión verdaderamente analítica capaz de separar lo que hay de arte y lo que hay de ideología en el objeto: "Quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no aparente, es decir, eficaz."⁵⁵ El proceso de separación del tema del águila de la categoría de obra de arte -siguiendo el truco de Magritte- planteaba también la contradicción del principio duchampiano de valorización de objetos comunes negando los artefactos expuestos a la consagración estética⁵⁶. Broodthaers utilizaba así la autoridad del símbolo para diferenciar el arte del poder. Objetivos que quedaron explícitos por el propio Broodthaers el 2 de noviembre de 1971 mediante una nota titulada *Concept* procedente del Musée d'Art Moderne Département des Aigles⁵⁷. Para Broodthaers el significado del águila como símbolo era "análogo a los círculos que describe el ave: grandeza, autoridad, poderío, espíritu divino, espíritu de conquista, imperialismo"⁵⁸.

Esta instalación trataría, así, y a través de un proceso de negación, de apoderarse de la realidad que se esconde tras la "parodia social de las producciones artísticas" y tras la "parodia artística de los hechos sociales"⁵⁹ que, según Broodthaers, lleva a cabo toda institución cultural.

Las figuras del águila fueron presentadas más allá de su significación simbólica o política como fetiches del proceso de la tradición. En este sentido, la afirmación de Walter Grasskamp parece especialmente acertada: "los fetiches que, como obras de arte se han apartado de la vida diaria para ingresar en el museo, se encuentran ahora ingresados en él, cínicamente, no como obras de arte"⁶⁰. La adopción de la negación no hace sino incidir, una vez más, en la negación de la relación significado-significante. Una lógica diferencial entre uno y otro término que, como afirmará Baudrillard, es central para todo proceso de consumo.

Si la pretensión inicial de Broodthaers se puede concretar en un intento de neutralización del valor de uso del símbolo del águila y de su reducción a su grado cero, para introducir dimensiones críticas en la historia y en el uso de este símbolo⁶¹, el horizonte último de lo propuesto en esta instalación es la disolución del encadenamiento de los significantes en el discurso institucional dominante en el que se halla atrapado el sujeto. Demostrar, como propone Pelzer, cómo la ideología dominante oculta la reserva de enunciación posible del sujeto, entendida ésta siempre como ese margen, apropiado por ella, "de la desautorización o de la ratificación, confirmadora o no, de sus enunciados"⁶².

LA CRÍTICA DE LOS PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN DEL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE ARTE

El análisis de los procesos mediante los que el espectador construye el significado de la obra de arte es una de las intenciones fundamentales del apropiacionismo que Joseph Kosuth desarrolla desde principios de la década de los ochenta. Una vía a la que llega a través de una

compleja evolución que parte de las herméticas preocupaciones sobre la condición teórica del arte como arte que determinaron su obra durante los sesenta y setenta, hacia la reciente indagación en las posibilidades de mediación (traducción) de la obra en el contexto.

En efecto, sus primeras obras, en torno a finales de los sesenta, se presentaban (siguiendo una evidente línea neoplatónica que el propio Kosuth reconoce) como un modelo para la reconstitución asociativa del objeto de arte. Kosuth planteaba, en aquellas primeras obras, una dicotomía entre el concepto y la percepción, recurriendo a la utilización del lenguaje lexical. Sus obras son tautológicas, cerradas sobre su propia constitución como definiciones del arte. Su investigación se sitúa en el análisis de cómo el objeto es reconocido como objeto artístico. En ella se equipara a lo mismo el arte (o la obra) con la idea del arte⁶³. Por ello, en *Art after Philosophy* Kosuth analizaba los paralelismos entre las obras de arte y las proposiciones analíticas en el lenguaje. La obra de arte, como una proposición analítica (y diferente a una proposición sintética) no contiene referencia a ningún asunto más allá de sí misma. El hecho de que el artista nombre el objeto como obra de arte es lo que lo hace arte. En este sentido, el arte es esencialmente lingüístico⁶⁴.

A partir de 1968, no obstante, la dualidad tautología-traducción empieza a hacerse cada vez más fuerte. De hecho, progresivamente, los conceptos que fueron esenciales en el primer conceptual como "invisibilidad", "inmaterialidad", "pureza", y entre los que estaba el de "tautología", empiezan a declinar en importancia y a ser sustituidos por las implicaciones del concepto de traducción. Coincidiría este momento con el final de sus "*Dictionary Series*" de 1968 y el inicio de sus "*Investigations*", que fueron divulgadas a través de los medios publicitarios.

Este giro se debe a la influencia que Kosuth recibe de las propuestas de la antropología Marxista (Stanley Diamond) y por la Teoría Crítica francesa, alemana y americana (Roland Barthes, Habermas y Fredric Jameson, entre otros). Se hace cada vez más evidente es la crucial importancia de la actuación del poder y de sus sistemas en la interrelación entre el sistema lingüístico y las prácticas culturales. Una problemática que se centra en la relación entre dos "lenguajes": "Speech Acts" y la sistematización controladora del lenguaje⁶⁵.

La aparición de sus obras en otras esferas culturales distintas a las del Museo parece estar sujeto a un proceso de inversión del significado⁶⁶. Evidentemente, lo que Kosuth ve en ellas son sistemas culturales de sentido, siendo el arte, en sí mismo, uno de ellos. Sacar la manifestación artística a la calle es someterla a una compleja interrelación con aquéllas, empezando a adquirir una extrema importancia la investigación pragmática y contextual. Esto hace que los textos que Kosuth elige ahora no sean ya tautológicos ni auto-proyektivos⁶⁷. El contexto se convierte ahora en una función. De hecho, parece que lo que pretende con ello es suscitar en el espectador una reflexión crítica sobre las señales visuales asimiladas y su posterior uso: "Ambas, la experiencia primaria y la interpretación pragmática son simplemente modos de conocimiento, estados alternativos de conciencia y, como tales, deben ser concebidos, como puntos a lo largo de un continuum psico-sensorial"⁶⁸.

La serie *Cathexis* realizada en 1981 supone, dentro de la trayectoria de Kosuth, una profundización en el análisis del contenido de la obra de arte, teniendo en cuenta que el contenido de una obra serían las condiciones que permiten la construcción de su significado, el proceso de comprensión de esas circunstancias⁶⁹. Este análisis del contenido deriva a un intenso compromiso con la obra de Freud. A través de él Kosuth investiga el papel de nuestra propia subjetividad en los procesos de recepción de las imágenes. La materialización de este análisis en *Cathexis* se va a desarrollar, precisamente, siguiendo una vía apropiacionista de imágenes de obras de arte del

pasado. Cada una de las obras de esta serie se presenta, en cierta manera, como un modelo del arte. Su pretensión al concebirlas es construir la obra (el significado que la hace arte) mediante un sistema de relaciones a base de fragmentos y de otros discursos (otros sistemas de significado). Esta relación está basada en la cancelación parcial de ciertos significados mediante fragmentos de otros, provocando una serie de eclipses en la significación que constituyen la manera de acceder al todo: la reconstrucción del significado.

La apropiación de imágenes de obras de arte clásicas y de su presentación fragmentada e invertida se refiere a la negación del concepto de la obra como espacio ficticio. La obra de arte no es ya ventana a un mundo, sino que se convierte en “un objeto de este mundo, en un acontecimiento”, no en algo impuesto, sino en algo que se construye simultáneamente a la observación del espectador⁷⁰. De ello se infiere la necesidad de dismantlar los códigos involucrados en la tradición y promover que el espectador adquiera la capacidad de su crítica e incluso de su posibilidad de recombinação. Una ruptura del horizonte de significado proporcionada por la historia y las convenciones de ella derivada, que se hace especialmente patente en la inversión de la obra apropiada, en su modificación de escala, en la eliminación de su color. Ésta cita a la historia y a la tradición al tiempo que la cancela, determinando simultáneamente una doble dirección: al pasado y al presente del instante en el que es repensada por el espectador.

La incorporación del texto actúa también en ese desplazamiento de la imagen hacia la esfera de lo contingente, permitiendo que la obra en su conjunto actúe como reflexión de un proceso de lectura e interpretación profundamente abierto, capaz de suspender lo aportado por los discursos propios de la tradición y la historia -como redes institucionalizadas de relaciones de significado y autoridad- y sus formas de condicionar la experiencia de las obras de arte.

La sintaxis del texto y la composición de la pintura -reorientada a través las equis superpuestas a la imagen- establecen una relación interna y recíproca de órdenes de lenguaje. Compleja confluencia de ámbitos de significación y de intensas relaciones de arrastre y desvío, que sitúa la práctica artística en el difícil papel de modificación constante del sentido de lo que vemos, de lo que es impuesto como elemento de significación histórica o institucional. Un proceso obviamente imposible sin la comprensión de las estructuras que construyen el significado, y que no permite distinción alguna entre lo cultural y lo político.

También en su instalación presente en la exposición *Das Spiel des Unsagbaren: Ludwig Wittgenstein un die Kunst des 20* (1989) organizada por la Wiener Secession y el Palais de Beaux-Arts de Bruselas, nos encontramos con una práctica de apropiación radical: la colocación de diferentes textos de Wittgenstein serigrafiados en la pared entre obras de arte de diferentes autores. En esta instalación la mayor parte de las obras apropiadas procedía de artistas vivos. Las obras fueron instaladas de una forma poco convencional, usando la totalidad de la superficie de las paredes, desde el suelo al techo. Algunas obras fueron yuxtapuestas provocando comparaciones formales insospechadas y creando diferentes asociaciones visuales y mentales. En este caso, y al apropiarse Kosuth de la materialidad física de las obras, introduce una serie de reflexiones sobre la práctica del coleccionismo, y sobre la relación implícita en ella entre reflexión y alegoría. De hecho, la actividad del coleccionismo reta al individuo a crear conexiones que no han sido vistas o reconocidas en una forma en particular. En estas actividades de reorganización coleccionar y pensar tendrían las mismas posibilidades creativas⁷¹. La propuesta aquí planteada trataba de provocar una reflexión sobre las posibilidades del arte para examinar los límites del lenguaje descriptivo o informativo propuestos por Wittgenstein (los interrogantes sobre valor y

ética, por ejemplo) y que es, para él, aquello que debería ser dejado sin decir o ser omitido. La reflexión de Kosuth se basaba en afirmar que la función del lenguaje de la obra de arte, más que la de decir (*say*), es la de mostrar (*show*), permitiendo, así, la reflexión no sólo sobre una descripción de la realidad, sino también sobre cómo ésta es descrita⁷². De esta manera, las obras apropiadas e incluidas en la instalación no hacen sino sugerir las aseveraciones directas, tanto como descripciones del mundo desde fuera (mirada) como desde dentro (expresiones). Éstas reflejan, simplemente, “la localización social de una perspectiva conservadora”, una “limitada comprensión del lenguaje y rol del arte”. La estrategia de entrelazar texto e imágenes es una referencia al intento de Wittgenstein en las *Investigaciones filosóficas* de construir, a base de sus “parábolas” y juegos de lenguaje “objeto-textos teóricos” que podrían hacer reconocibles aspectos del lenguaje que, filosóficamente, no se podían afirmar explícitamente⁷³.

Kosuth regresa a su creencia en que el significado de una obra de arte se constituye por el espectador individual. En definitiva, si en sus primeras obras estaba más interesado por explicitar que lo que convierte a algo en arte es su definición, es decir, que alguien enuncie a un objeto como obra de arte, en estas últimas series lo que trata es de dejar claro que sólo la experimentación de la obra la confiere su verdadero sentido. Se trata de la propuesta de una radical pragmática del lenguaje en la línea del último Wittgenstein.

Todo acto de conocimiento se sitúa en una trama de juegos de lenguaje cambiantes, sin límites fijos, sin transiciones cerradas. La identidad del significado del signo está constituida por la cadena de sus usos. Está sujeta permanentemente a un elemento de otredad, y constituida, por tanto, por una pluralidad de usuarios cuya intersubjetividad se veía, “refractada”, como propone Habermas. Sólo criterios de validez contexto- dependientes podrían ser formulados. No en vano, el mundo sólo es en cuanto que es lingüísticamente revelado. El lenguaje carecería de sentido fuera del momento en que conforma la enunciación, la actividad del habla (*speech activity*).

De hecho, esta tendencia presupone que la obra de arte sólo puede ser evaluada respecto a sus implicaciones pragmáticas, en donde la participación del espectador se hace imprescindible, como parte integrante de ese juego de intercambio que conforma la única posible formatividad de la actividad artística. Se trata de la reclamación del espectador como interlocutor. El análisis de la obra de arte sólo podrá ser planteado ya en referencia exclusiva a su aprehensión participativa, desde el convencimiento de que no existe obra anteriormente al proceso de su recepción.

Mientras que las propuestas del primer Kosuth nunca pretendieron, en términos generales, ir más allá de una tarea de identificar y representar ideas, ahora se embarca en una investigación sobre la circulación y distribución de esas ideas. Kosuth trata de revelar lo que se halla oculto en las convenciones sociales respecto al arte, explorar las conexiones entre la realidad social y la psíquica recurriendo a diferentes prescripciones pragmáticas, contextuales y de comportamiento. Con todo ello, se trata de conseguir que el espectador logre desarrollar una actitud perceptual distinta frente al mundo. De ahí su insistencia en la relación entre la percepción de un objeto y las ideas previamente asimiladas sobre él.

La práctica artística es entendida como un continuo juego en contra de la idea de desarrollo histórico y de la idea de juicio estético⁷⁴. Una crítica en donde es constante la reflexión de lo que podemos considerar como pintura, como arte. Un rechazo de la posibilidad de ciertos modos acreditados, pre-dados de experimentar y comprender, aquéllos que son proveídos por las

modas, las instituciones expositivas o por los procesos de fetichización que genera el mercado del arte⁷⁵. Lo que se intenta es comprobar cómo éstas reducen la independencia de nuestro juicio sobre las obras, cómo condicionan nuestra recepción.

Una propuesta de permanecer atentos al influjo de lo social sobre la vida interior de la persona que guarda importantes conexiones con las teorías antropológicas de William Leiss. Tanto para Leiss como para Kosuth, es más importante percibir la subjetividad de nuestra ideología, y la caída de cualquier concepto de objetividad. La dualidad entre sujeto y objeto que permea la objetividad de tanto pensamiento occidental es sólo un impedimento para un verdadero acercamiento al yo. En este sentido, la crítica que desarrollan Adorno y Horkheimer en su obra *Dialéctica de la Ilustración* de la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto como una relación de opresión y sujeción, guarda importantes paralelismos con la propuesta de Kosuth.

Puesto que el arte existe en el contexto y como contexto, puede configurarse como una herramienta crítica no sólo en la actividad autorreflexiva sino también en la liberación de las restricciones de la moda, gusto, y de los dictados de las estructuras sociales dominantes. El propósito principal de Kosuth con esta instalación, pues, es hacer que el espectador sea consciente de la relación entre las condiciones del contexto y la producción del significado, el proceso por el que éste se construye.

En cuanto a la capacidad de crítica social del arte, Kosuth coincide con Broodthaers, cuya crítica ideológica asumía una presencia y unas características extremadamente sutiles. Broodthaers proponía "no situar el mensaje enteramente de parte de uno de los dos, imagen o texto, es decir, rechazar la entrega de un mensaje claro como si ese papel no incumbiera al artista y por extensión, a todo productor económicamente interesado"⁷⁶. Ello implicaba que en la obra no podía haber relación directa entre arte y mensaje y aún menos si ese mensaje es político, "a riesgo de quemarse como un fuego de artificio"⁷⁷. La función crítica del arte sería la de implicar al espectador en el cuestionamiento de la naturaleza y el proceso del arte mismo.

Con el tiempo, la práctica apropiacionista de Kosuth pasa de la investigación sobre "lo indecible" a la investigación sobre "lo inmencionable". La instalación *The Play of Unmentionable* (1992) yuxtapone textos en las paredes con objetos y obras de la colección permanente del Museo de Brooklyn que de una manera u otra habían sido consideradas políticamente controvertidas. Esta instalación se centraba en el repaso de la historia de la censura de las obras de arte, coincidiendo con el inicio de las "American culture wars" sobre la National Endowment for the Arts Funding⁷⁸. También la recuperación del museo tras muchos años de plantear su desaparición y su empleo como lugar de combate ideológico⁷⁹. Ante todo, suponía una actitud fuertemente comprometida contra la postura de ciertos sectores del gobierno de censurar ciertas exposiciones por ser consideradas obscenas. Una tendencia que en EEUU se inició durante 1989 y que fue liderada por los sectores más radicales de la derecha norteamericana. Ésta se caracterizaba por su pretensión de controlar y legislar las artes desde un recobrado puritanismo⁸⁰. Un puritanismo que también había alcanzado al sector de la crítica de arte más influyente. Hilton Kramer, director de la sección de artes plásticas del *New York Times* y editor más tarde de la revista *The New Criterion*, ya había planteado una fuerte oposición a todas aquellas proposiciones artísticas que plantearan un discurso social o político explícito⁸¹.

Durante 1990 fueron varias las situaciones por las que se produjeron diversas polémicas que implicaban directamente a los contenidos políticos o éticos del arte y que dieron lugar a diversas quejas sobre el empleo de fondos públicos procedentes de la NEA para subvencionar

obras que, de un modo u otro, atentaban contra la moral pública⁸². Entre ellos, el proceso del Cincinnati Contemporary Arts Center y de su director Dennis Barrie en 1990, a quien se acusaba de apoyar la obscenidad en el uso ilegal de la desnudez de unos niños que aparecían en siete de las fotografías de Robert Mapplethorpe. El senador Jesse Helms propuso una ley en respuesta a las fotografías de Mapplethorpe, a las que atribuía "homo-erotismo" y obscenidad con explotación sexual de los niños allí representados⁸³. Por otra parte, la exposición de Mapplethorpe *The Perfect moment* en la Corcoran Gallery de Washington D.C. (1990) fue cancelada por la dirección de la propia galería atemorizada ante la reacción política que el contenido homosexual de su trabajo podía generar, justo en el momento en el que el juicio se iniciaba. El proceso culminó, sin embargo, en la absolución de cargos al Cincinnati Contemporary Arts Center y a su director Barrie⁸⁴.

Muchos son los datos que parecen corroborar que, bajo la acusación de la obra de Mapplethorpe exista una cierta animadversión de Helms en contra de la homosexualidad. Douglas Crimp, por ejemplo, incide en el hecho de que los desnudos masculinos de otros fotógrafos como Weston⁸⁵ se ajustan confortablemente a la tradición occidental cultural, en el que el "homo-erotismo" es incitado sólo para ser contenido o renegado. Las fotografías de Mapplethorpe sin embargo, representan un erotismo abiertamente homosexual (distinción que la propia enmienda de Helms estratégicamente oscurecía)⁸⁶. Mientras los desnudos (incluso de niños) de otros fotógrafos anteriores como Weston podrían ser vistos como un género más dentro de la producción tradicional y convencional de los artistas – desnudos, bodegones y retratos- Jesse Helms vería las de Mapplethorpe en el contexto de las imágenes abiertamente homosexuales de su *X Portfolio*. Según Crimp, "La línea que Mapplethorpe cruzó, entre la segura 'homosocial' y la peligrosamente homosexual, era también la línea entre la estética del museo tradicional y las prerrogativas de una autodefinidora subcultura gay"⁸⁷.

El juicio desarrollado en torno a la obra de Mapplethorpe incidió, en sus argumentos a favor o en contra de las acusaciones lanzadas, en toda una cuidadosa reflexión sobre cómo puede la categoría de arte alterar la percepción, uno de los conceptos y principios que el propio Kosuth ha analizado con más precisión en la instalación realizada en el Museo de Brooklyn y uno de los más desarrollados a lo largo de toda su carrera. El elemento fundamental en el que se centró la defensa en este juicio era en la consideración de estas fotografías como arte. Para ello, se llamaron a personajes ilustres del mundo institucional del arte como el director del J. Paul Getty Museum, el director del Museo de Arte de la Universidad de Berkeley y el antiguo director del Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania, que declararon unánimemente que las fotografías de Mapplethorpe eran arte. Los argumentos fundamentalmente formalistas de éstos acabaron por convencer al jurado. Incluso las fotografías más difícilmente justificables bajo argumentaciones formalistas pudieron ser defendidas como proposiciones artísticas en términos bastante convincentes.

La instalación de Kosuth *The Play of the Unmentionable* en el Brooklyn Museum fue concebida, de esta manera, como una respuesta directa a los recientes asaltos a la expresión y a la libertad artística, y a las críticas lanzadas contra la NEA que subvencionaba esta exposición: "hubiera sido muy difícil para mi hacer una exposición en una institución pública americana subvencionada por los fondos de la NEA sin responder a los ataques actuales sobre los artistas, instituciones culturales y a la NEA misma por parte de la extrema derecha" afirma Kosuth⁸⁸. Por ello, la propuesta de Kosuth enviada al Museo de Brooklyn en el verano de 1990 empleaba la estrategia de la yuxtaposición y recontextualización de las ideas políticas que amenazan la libertad de expresión artística⁸⁹. Esta instalación estaba planteada para ser menos teórica que sus

antecesoras (como la realizada en el Freud Museum en 1982 o la anteriormente citada *The Play of Unsayable* de 1989) y más explícitamente relacionada con temas políticos.

Kosuth, en esta instalación, emplea la colección del Museo de Brooklyn como una especie de *ready-made*, jugando con el concepto de comisariar una exposición. Evidentemente, este hecho supuso una serie de problemas iniciales con los conservadores del museo, que veían en la propuesta de Kosuth algo muy contrario a cualquier práctica establecida en un museo. No obstante, y una vez salvadas estas cuestiones, la labor de los conservadores en la preparación de la instalación fue fundamental, colaborando con Kosuth en encontrar, dentro de los fondos del museo, obras que de una manera u otra hubiesen suscitado controversia con los poderes institucionales de cada momento⁹⁰. Se procuraba que éstas tuvieran, además, un mérito artístico aceptable⁹¹. Las obras apropiadas que forman la instalación son más de cien, desde un relieve de piedra egipcio de 1300 a.c. a una obra reciente de Barbara Kruger. Estas obras aparecen expuestas junto a textos serigrafiados sobre las paredes procedentes de diversas épocas y de diferentes ámbitos⁹².

Evidentemente, su acción conjunta está encaminada a cuestionar el sentido de la producción cultural. La forma de diseñar la exposición, a través de la irregular colocación de las obras y su acompañamiento por medio de textos, guarda fuertes reminiscencias de la *Entartete Kunst* de Munich⁹³ de 1937. En la exposición de "Arte degenerado", la obra de Nolde *The life of Christ* (1911-12) por ejemplo, iba acompañada del cartel "Insolente burla de lo Divino". Otro cartel anunciaba la segunda habitación de la exposición: "Revelación del alma racial judía", que acogía obra de artistas judíos⁹⁴. La tercera parte presentaba varios textos como "El deliberado sabotaje de la defensa nacional" (ejemplificado por las escenas de luchas en tricheras y los mutilamientos en las obras de Otto Dix y Kirchner). A través de toda la exposición textos de Hitler, Goebbels y Rosenberg, impresos en las paredes de la sala, defendían las sensibilidades del público alemán y jugaban con citas de los artistas expuestos sacadas de contexto. Algunos de estos textos también aparecen en la instalación de Kosuth.

The Play of the Unmentionable había estado precedida tres años atrás por otra exposición en la que se hacía especial hincapié en las manifestaciones de censura del arte contemporáneo: la exposición *Degenerate Art* que tuvo lugar en Los Angeles County Museum of Art en 1991. Ésta reagrupaba muchas de las obras presentadas en la exposición de 1937, entre ellas 100 pinturas y esculturas y 75 ejemplos de obra gráfica. Fue comisariada por Stephanie Barron, un especialista en el expresionismo alemán. Frank Gehry, el diseñador de la exposición, decidió no reproducir en las paredes los textos y frases que habían servido como comentario hostil de las imágenes en la *Entartete Kunst*. Éstos, sin embargo, se incluyeron en el catálogo⁹⁵.

La instalación *The Play of the Unmentionable* estaba esencialmente agrupada en torno al desnudo masculino y femenino, tratando de incidir en diversas comparaciones (como entre un desnudo de Robert Mapplethorpe y un desnudo masculino de Rodin, o entre el erotismo latente de un retrato de niño semidesnudo de principios de siglo y entre las imágenes abiertamente sexuales de Larry Clark). También tenían cabida en esta exposición las controversias religiosas y políticas en relación con las obras de arte (la iconoclastia en el antiguo Egipto y en la Edad Media y las diversas cuestiones relacionadas con la propiedad de la representación artística⁹⁶). Kosuth actúa también creando comparaciones, demostrando la importancia de los aspectos contextualizadores en la apreciación de las obras de arte.

En términos generales, la instalación consistía en una exposición de objetos que representaba lo supuestamente inmencionable, lo que no sería sino una radicalización de lo ya planteado en la instalación anterior *The Play of Unsayable*⁹⁷. La intención central de Kosuth sería demostrar que el arte provee la evidencia de lo que no puede ser dicho, o de lo que puede ser dicho sólo indirectamente. Si el arte no puede en ningún caso decir algo directamente, tendría el poder de ser capaz de mostrar lo que no puede ser dicho. La pretensión de Kosuth es, de esta manera, sugerir las vías en las que el significado es producido a través del juego de lo que no fue o no pudo ser dicho. Todo ello lo va a llevar a cabo a través de la yuxtaposición de obras de arte y textos. La orientación de la instalación no persigue, por tanto, simplemente una reflexión sobre la censura sino, sobre todo, y como es característico en la obra de Kosuth, sobre las condiciones del arte. El significado, según Kosuth, es construido por espectadores individuales en su contexto, no es inmanente a los objetos de arte. Por todo ello, la instalación examina las consecuencias de la institucionalización de las artes para la libertad artística, generando una reflexión sobre el juicio de cada espectador en “las relaciones entre arte, moralidad y censura”⁹⁸ para, en última instancia, llevar al espectador a considerar y cuestionar “el sentido mismo de la producción cultural”⁹⁹. Kosuth trata de evidenciar cómo la aceptación de los significados con los que las instituciones de nuestra cultura dotan a la obra implica una renuncia a una parte de nuestra libertad. Es importante destacar, no obstante, el carácter no didáctico de esta instalación, a pesar de sus contenidos y objetivos. Al visitante se le animaba a moverse libremente entre los grupos de objetos y a contemplar cada pieza independientemente.

Kosuth nos muestra cómo la auténtica recepción estética sólo puede producirse en el incesante cuestionamiento y recuestionamiento de la naturaleza del arte, único camino posible para retar la estéril dominación de los significados institucionalmente impuestos. De esto se infiere una radical crítica a las instituciones, como ámbitos de control de la experiencia del arte, así como de todos los agentes que intervienen en la producción y difusión de la definición institucional del arte. Por supuesto, también de los principios éticos y morales que se priorizan y condicionan la interpretación de las obras de arte, así como de los intereses políticos que de ellos se derivan. Para suscitar esta reflexión Kosuth plantea el empleo de un lenguaje de cambios de contexto, de ruptura de los discursos de la temporalidad y la historia, tratando de permitir, con su disolución, un acercamiento “objetivo” a la obra de arte.

Al reunir objetos de todas las épocas, Kosuth trataba de evidenciar el respeto y admiración que supone lo antiguo, y la diferenciación que implica de cara a percibir objetivamente los contenidos e intenciones del artista que la realizó. La instalación evidencia cómo la dimensión sexual que aparecen en determinadas obras del antiguo Egipto, o del arte japonés antiguo no son censuradas, mientras que sí lo son las obras de Mapplethorpe o Larry Clark, que no poseen esa barrera ideológica que supone pertenecer a la antigüedad¹⁰⁰.

Otra de las principales pretensiones de Kosuth en esta instalación es profundizar en las adherencias ideológicas de los lenguajes artísticos. Esto lo plantea a través de esa fuerza de institucionalización que impele la separación de las categorías sexo-arte. Kosuth incide en la aceptación plena, por parte de las instituciones, de las representaciones pictóricas de niños semidesnudos, como es el caso de la obra incluida en esta instalación, de un indudable contenido erótico, mientras son censurados abiertamente las fotografías de niños y adolescentes desnudos de Clark. Kosuth muestra las imágenes de sexo adolescente de Clark en compañía de tres pinturas de niños semidesnudos y un par de textos referidos a la barrera existente en contra de considerar el realismo como arte. Como puntualiza Freedberg, lo que trata de evidenciar aquí es cómo, frente a la pintura, todavía la fotografía aparece a los ojos de la gente como realista, vulgar,

suscitadora de respuestas naturales (incluida la excitación sexual)¹⁰¹. En arte, en la pintura o en la escultura la desnudez aparece hermosa e ideal, en la fotografía (a no ser que haya adquirido el *status* de arte) es fea y, por tanto, provocativa. Esta intención de Kosuth se ve acompañada también de un intento de evidenciar cómo el concepto de lo pornográfico sólo se produce en función de los condicionantes del espectador, de su preparación para ver la imagen erótica. Es especialmente explícito en este sentido al presentar, entre los cuadros al óleo representado niños semidesnudos, un pasaje biográfico sobre William Sergeant Kendall, el pintor de la obra sutilmente titulada *A Statuette*: "Los americanos nunca se han sentido enteramente a gusto con las pinturas de desnudo. Quizá los desnudos de Kendall eran tan apreciados porque mostraban a niños y eran, por tanto, privadas de implicaciones sexuales"¹⁰².

También el intento de evidenciar los cambios en los modos de percepción de la obra de arte a lo largo de la historia es objetivo prioritario en esta instalación¹⁰³. Es precisamente para hacer obvia la percepción cambiante de los períodos históricos y de las obras maestras para lo que las, en apariencia, apolíticas disciplinas de la historia del arte, la arqueología y la etnografía se presentan en estrecha colaboración aquí. Se parte de que la comprensión y juicio de las obras de arte es contingente, modificándose de modo paralelo a como van evolucionando las relaciones dentro de la sociedad. Kosuth deja patente este hecho en la introducción en la instalación de diversos objetos artísticos que, en determinadas etapas históricas no muy lejanas, fueron considerados como "arte degenerado" y que hoy, sin embargo, son consagradas como objetos de valor estético e histórico. La instalación reflejaba, de esta manera, no sólo la historia del arte sino también la historia del gusto, cómo la percepción de los artefactos culturales va cambiando en función del contexto y del lugar.

Al mismo tiempo que Kosuth hace evidentes estas transformaciones de los modos de ver una obra, también plantea otro objetivo: determinar en qué vías son los puritanismos de mediados del siglo XIX y de finales del XX diferentes unos de otros, cuál es la implicación de tales diferencias y qué efecto tienen nuestros conceptos de arte (de lo que es el arte) en juicios de este tipo. Esta proposición se halla implicada en la instalación de Kosuth, en una doble vía de análisis. En primer lugar, la vinculada a los procesos de censura y rechazo de la obra de arte por sus particularidades lingüísticas, es decir, aspectos formales y plásticos de la obra que suponían una contradicción de las proposiciones de una estética objetiva y no perturbadora de un orden social determinado. Una reflexión, por tanto, sobre una estética comprometida a la manera propuesta por Adorno, capaz de producir mediante la forma y no mediante los contenidos una crítica social. Como segunda vía de análisis y tras la superación por parte del público más conservador de la radicalidad formal del arte contemporáneo, Kosuth incide en la vuelta de la censura a los aspectos de contenido de la obra de arte. Éstos, sin embargo, no son analizados como significados en sí mismos, sino como elementos partícipes en los procesos de creación de significado de la obra de arte, como factores determinantes en el desarrollo del proceso de recepción estética del objeto.

EL MUSEO APROPIADO

De acuerdo con Pierre Bourdieu y Alain Darbel el museo se crea para "la santificación del arte (...) satisface una función vital contribuyendo a la consagración del orden social"¹⁰⁴. También Daniel Buren escribió sobre la función del museo de preservar, coleccionar, proteger y dar *status* a las obras de arte, cuestionando, al igual que antes lo había hecho el movimiento Fluxus¹⁰⁵ si el arte puede existir independientemente de las instituciones que lo apoyan¹⁰⁶. Así, la función de la obra de arte dentro de la ideología dominante sería disimular los múltiples marcos dentro de la que ésta es contenida¹⁰⁷. Por ello, la obra de Buren es siempre conciencia de lo exterior, del marco, un

intento constante de hacerlo visible. Su instalación *Mur sur mur, mur sous mur; Peinture sur peinture, peinture sous peinture* (1987) por ejemplo, realizada en el Musée Saint-Denis Reims, estaba formada de pequeños vanos y pasadizos que canalizaban la observación de algunos cuadros antiguos pertenecientes a la colección permanente del Museo. El espacio ocupado por esa distancia que implica la misma definición de “aura” por parte de Benjamin, queda aquí presentada como espacio físico, delimitada como marco y también como sistema de control. El marco físico de la obra de arte sirve para ocultar el verdadero marco institucional. Por ello, la obra “deconstructiva”, dice Buren, debe ser neutral, impersonal, anónima. Anónima en el sentido no de un autor desconocido, sino en el sentido de que no pueda ser apropiada¹⁰⁸. Ésta trataría de definir los límites físicos del “aura” de la obra frente a los del espacio institucional del museo o la sala de exposición. Una propuesta similar sería la planteada por Haim Steinbach en la instalación *Black Forest Wall* de 1992. En ella, una gran pared de madera en medio de una de las salas que albergaban la muestra permitía al espectador, a través de una pequeña ventana abierta, acceder a la observación de, entre otras, unas obras de Baselitz y Merz que se hallaban emplazadas tras ella. La insistencia de Steinbach en los objetos integrantes de una colección, en los sistemas de su exposición y en su potencial para generar diferentes dinámicas culturales y jerarquías abre también una vía apropiacionista de gran interés en la que la intromisión o interferencia se ve extremada a través del recurso de la “acumulación” que fue característica de la década de los setenta. En la balda llena de objetos titulada *an offering*, por ejemplo, emplazada en una de las salas de la Neue Galerie de Kassel en 1992, el espacio expositivo era de nuevo transgredido al ser reiterado: la balda de objetos constituía en sí mismo un sistema de exposición independiente que se presenta diferenciado del mismo espacio expositivo en el que se situaba. Su presencia allí generaba un sistema de interferencia complejo, en donde el espacio expositivo y todos los elementos que en él residían eran arrastrados a su conversión en meros indicios, a participar en un entrecruzamiento alegórico de extrema intensidad, de referencias continuas a la diferencia y a la otredad, pero también al intercambio y a la exhibición.

Como planteaba Derrida los movimientos de desconstrucción no destruyen las estructuras desde fuera, su única posibilidad de efecto radica en el habitar y actuar en esas mismas estructuras¹⁰⁹. Por esta razón, toda práctica crítica debería desarrollarse en torno al análisis de los marcos, bordes y límites invisibles de lo filosófico o del texto literario. No es extraño, por ello, que en el pensamiento de Derrida aparezca insistentemente la imposibilidad de enmarcar, o de distinguir un texto de su contexto¹¹⁰. Por otra parte, Jameson denomina *homeopática* a la que él considera como “la estética política más propiamente postmoderna” y que tendría grandes conexiones con esta propuesta: enfrentarse “cara a cara con la estructura de la sociedad de la imagen minándola desde dentro”¹¹¹. De esta manera, si la obra de Buren no hubiera aparecido en el museo, si no hubiera tomado el museo como su punto de partida y como su referente, no habría surgido una polémica sobre la confrontación de la obra en él¹¹².

La falsa neutralidad del espacio expositivo, ya sea museo o galería ha sido tema de reflexión en el ámbito de la teoría y práctica artística desde principios de siglo. Una referencia que vemos presente ya en los proyectos de El Lissitzky *Demonstrationräume*¹¹³ de 1926 y cuya intención primera consistía en hacer que el espectador tuviese que interactuar con la obra expuesta, introduciendo en su recepción de las obras modos no exclusivamente ópticos sino también táctiles y participativos. El cambio de valor de las paredes en función del movimiento del espectador (pudiendo variar entre un gris claro y el negro) o la posibilidad de oscurecer determinados cuadros en función de las preferencias del espectador mediante unos paneles móviles, implicaba una profunda experimentación de la contingencia de la obra de arte y de su dependencia de factores y elementos exteriores a ella, que supone, obviamente, un radical

cuestionamiento del concepto de autonomía del arte y, con él, de la tradicional pasividad del espectador en el mundo cultural burgués¹¹⁴. Otra propuesta paralela a ésta fue el diseño de Alexander Rodchenko de un "Club del Trabajador" que presentó en la *Exposition Internationale des arts Décoratifs* en París en 1925 y que también insistía en la contingencia y variabilidad de la recepción estética. Conceptos referidos, pues, a la materialidad física del propio espacio expositivo, que no volverán a aparecer como argumentos de peso hasta finales de los años sesenta, especialmente en algunas de las instalaciones realizadas por Michael Asher. Entre ellas, dos especialmente significativas y que fueron creadas para las exposiciones *Anti-illusion: Procedures/ Materials* en el Whitney Museum of American Art, y para la exposición titulada *Spaces* en el Museum of Modern Art de New York, ambas en 1969. Las dos eran instalaciones de ambiente, que hacían alusión a condiciones perceptuales controladas. Un plano de aire sólo detectable por contacto y producido en el pasillo entre dos salas de exposición era la obra instalada en el Whitney. Para el Museum of Modern Art de Nueva York creó una sala que se prestaba a ser experimentada acústica y visualmente en relación con los niveles de luz y ruido del espacio exterior que la rodeaba¹¹⁵.

No obstante, y a pesar de estos ilustres antecedentes, no ha sido hasta fechas mucho más próximas cuando la investigación de los espacios de exposición como espacios ideológicos¹¹⁶ ha adquirido cierta relevancia más allá de los confines de la propia práctica artística, como demuestran las diversas exposiciones monográficas sobre el mismo concepto del museo, como *Art in Los Angeles: The Museum as Site*, organizada por Stephanie Barron en Los Angeles County Museum of Art en 1981; la exposición "*Art /Artifact*" en el Center for African Art en Nueva York, en 1988; la exposición *The Desire and the Museum* en el Whitney Museum of American Art en 1989, *Els Limits del Museu* en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona en 1995¹¹⁷ o *The Museum as muse*, exposición comisariada por Kynaston McShine en el Museum of Modern Art de Nueva York en 1999. En la base de los objetivos programáticos de todas estas exposiciones reside, entre otros muchos aspectos, una cuestión que también podría ser considerada como la fundamental de toda práctica apropiacionista crítica: "¿quién es libre para definir, manipular y finalmente para beneficiarse de los códigos y convenciones de la producción cultural?"¹¹⁸.

Precisamente el proyecto de Hans Haacke titulado *Manet-PROJEKT'74*¹¹⁹ estaba basado en las relaciones e intereses del poder que operan fuera del control del productor de obras de arte y cómo ésta llega al museo. La instalación consistía en la obra de Manet *Bunch of Asparagus* de 1880, de la colección del Wallraf-Richartz Museum, colocada sobre un caballete de pintor en una sala de "Projekt' 74" de aproximadamente 6 x 8 metros. Acompañando a esta obra, unos paneles diseñados por el propio Haacke cubiertos por cristal y por un delgado marco. En ellos se presentaba la situación económica de las personas que habían poseído la obra a lo largo de los años y los precios pagados por ella. Presidiéndolos, el nombre del financiero Hermann J. Abs, presidente de una asociación de amigos del Museo que, junto a la ciudad de Colonia, financiaron los 340.000 dólares USA necesarios para adquirir la obra, que pasó a ser propiedad del museo el 18 de Abril de 1968. Abs, de parte del Kuratorium, presentó la obra al museo en conmemoración del primer aniversario de la muerte de Konrad Adenauer¹²⁰.

Esta instalación trataba de revelar la historia de esta obra de Manet en función de sus diversos propietarios a lo largo del tiempo, centrándose en su posición social y económica. Proveía meticulosos perfiles de los antecedentes familiares, carreras profesionales y de las circunstancias sociales y económicas del artista y de los primeros propietarios de la obra. La instalación de Haacke describía y evidenciaba el proceso que lleva a una obra de arte al museo, mostrando cómo incluso la tradición establecida por aquélla tiene sus agentes, cuyo interés, destinos y

conflictos desaparecen detrás del proceso. Una propuesta que Haacke volvió a plantear en la instalación titulada *Seurat's "Les Poseuses"(small version) 1988-1975*, en este caso consistente en otros 14 paneles informativos que acompañaban a una reproducción en color de *Les Poseuses* de Seurat.

La instalación *Manet-PROJEKT'74* fue rechazada a ser expuesta en la exposición *Kunst bleibt Kunst* organizada por la Collogne Kunsthalle en 1974. La causa del rechazo parece estar centrada en el interés de Haacke en la carrera de Hermann J. Abs, uno de los más importantes benefactores del museo¹²¹. La información aportada por Haacke sobre esta persona hacía notar su posición como oficial del Reichbank durante el periodo nazi así como su carrera financiera durante el período de reconstrucción siguiente a la guerra. Las razones oficiales dadas por el director del Wallraf-Richartz Museum, Horst Keller, estaban basadas en que la obra de Haacke daba a entender que Abs había sido propietario de la obra, cuando no había sido así, poniendo además en cuestión los ideales de Abs en llevar a cabo la adquisición de la obra. Keller afirmaba que permitir esta situación afectaría la futura capacidad del museo para atraer el apoyo del sector privado. El tercer argumento estaba basado en el hecho que la obra de Haacke ponía en cuestión el propósito y la función del museo mismo, que debía estar totalmente dedicado "a dar cuerpo y diseminar los valores intelectuales y espirituales"¹²². Carl Andre, Robert Fillou, y Sol Lewitt se retiraron de *Projekt'74* en protesta contra lo que parecía una censura de la obra de Haacke. Cuando la propuesta fue rechazada por el Museo, Buren trató de incorporar un facsímil de la obra de Haacke en su propio proyecto de exposición. Daniel Buren consiguió unas pequeñas copias de los paneles informativos y los añadió a una de sus obras con el comentario "Art remains Politics". Sin embargo, la administración del museo ordenó eliminar la ofensiva colaboración Buren-Haacke. Una muestra más sobre la relación cultura-influencia política y económica. La dirección del museo mandó cubrirlas con papel de empapelar, algo que Buren tuvo que aceptar, ya que la obra propuesta por él no podía ser modificada en último momento sin solicitar el consentimiento del museo¹²³. Haacke expuso la instalación rechazada en la Paul Menz Gallery en Colonia, sustituyendo la obra de Manet por una fotografía en color del original.

La crítica al museo como ámbito de ideologías e intereses ha sido también intensamente desarrollada desde la vía de análisis de los factores mediáticos y metodológicos que determinan la exposición y recepción de una obra en él y que también encuentra en las instalaciones de Michael Asher sus antecedentes más inmediatos. Especialmente ejemplares a este respecto son las realizadas en 1979 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago y el Art Institute of Chicago. Ambas estaban centradas de modo específico en cuestionar los procesos de recepción que implica la presentación museística, tratando de evidenciar las contradicciones entre el arte y su contexto institucional, precisamente a través de una metodología de exteriorización del proceso de institucionalización que desarrolla el museo. En ellas, la investigación de Asher va a centrarse en los procesos de recepción de las obras de arte que contiene el museo. Lo mismo sucederá en obras como la realizada para la exposición *74th American Exhibition* en el Art Institute de Chicago en 1982, y que trataba sobre la función vital del museo como institución para exponer arte. En ésta implicó a dos grupos de espectadores a permanecer un tiempo designado (media hora cada día) en frente de dos cuadros diferentes de las galerías de la colección permanente: *Nude in a Bathtub* (1910) de Marcel Duchamp y *Portrait of Kahnweiler* (1910) de Pablo Picasso. Asher seleccionó estos dos cuadros debido al diferente grado con el que han sido reproducidos en libros, posters o postales. Explicó las razones de su elección en unos folletos que también comunicaban a los espectadores la localización de las piezas. En el reverso de los folletos incluyó un listado de 50 libros en los que la obra de Picasso había sido ilustrada y nueve en el que podía encontrarse la de Duchamp. Incluía, de esta manera, una referencia muy explícita a la capacidad del museo de

controlar la recepción de las obras que contiene mediante la monopolización de la venta y distribución de reproducciones (sustitutos) de determinadas obras. Una reflexión que, evidentemente, se centraba en el espacio de intersección entre la función del museo de exponer y la del espectador de recibir, unida a un intento de intensificar la experiencia del original¹²⁴. No es extraño, por ello, que la más reciente producción de Asher trate la institución como un conjunto de relaciones sociales (una noción que es sólo explícita en sus primeros trabajos) más que como una entidad vinculada a un espacio concreto.

La referencia a otros elementos mediáticos de la exposición museística es el argumento principal en la obra de Judith Barry y Mark Dion, que han centrado muchos de sus trabajos en los elementos que sirven para enmarcar, explicar y presentar la obra al espectador, como los elementos de señalización en la obra de Dion o las guías museísticas en el caso de Barry¹²⁵. En efecto, la relación entre los objetos de arte y el espectador a través de la estructura de la exposición ha sido la línea de trabajo esencial de Barry desde finales de la década de los setenta, examinando críticamente las funciones adscritas a los espacios arquitectónicos en relación a las experiencias individuales de ellos¹²⁶. El trabajo de Barry profundiza en el concepto de espectador, en su relación pasiva respecto a las pautas que marca el espacio arquitectónico, comparándolo con la relación del espectador con la obra cinematográfica¹²⁷. Dado el carácter específico de su propuesta, podemos afirmar que su apropiación se centra casi de modo exclusivo en la apropiación del espacio expositivo más que de la obra de arte contenida por él¹²⁸. La estrategia apropiacionista de Barry, en exposiciones como *Damaged Goods: Desire and the economy of the object* (en el New Museum of Contemporary Art, en 1986) por ejemplo, se planteaba a través del diseño de la misma exposición. Su objetivo principal era proponer un lenguaje altamente dirigido de exposición similar al de los centros comerciales, subrayando la relación de complicidad artista-museo-lugar de mercado. Evidentemente, la crítica de Barry se centraba en lo que Hal Foster ya había denominado como "art/commodity dialectic"¹²⁹. También Jean-Luc Vilmouth, en la exposición *Histoires de Musee* en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989 desarrolló una propuesta que incidiría en los elementos de estructura y distribución del espacio expositivo. Su intervención consistía en la construcción de un pabellón especial para una sola pintura, el retrato cubista de Metzinger (1926) del museo de Suzanne Phocas, tratando de enfatizar el papel del museo en condicionar la recepción del espectador mediante la magnitud del espacio expositivo en el que se presenta un obra.

La propuesta de análisis de los elementos expositivos y de mediación que acontecen en todo museo ha venido acompañada, generalmente, de una reflexión paralela sobre los criterios y las metodologías aplicadas a los procesos de selección y clasificación de los objetos en exposición en el museo. Una vía de investigación que ha contado con numerosas reflexiones. Ya en 1970, en el Rhode Island School of Design Museum, Andy Warhol comisarió una exposición a base de los fondos de la colección permanente del museo, empleando tan sólo criterios personales para determinar que sería visto y cómo. Warhol eligió simplemente lo que le gustaba de los fondos del Museo, tratando así de imitar irónicamente la subjetividad de criterios de todo conservador¹³⁰. No obstante, la cita más obvia al proceso de coleccionar y a la banalización de los rituales del coleccionismo aparece en las proposiciones expositivas y museísticas de Boltanski y Claudio Costa de principios de los setenta. Boltanski en 1973 propuso a 62 museos exponer en una sala todos los objetos que rodean a una persona durante su vida, y que después de su muerte permanecen como evocadores de su existencia. Todos estos objetos debían ser expuestos en urnas cuidadosamente etiquetados¹³¹. En 1975 Claudio Costa decidió convertir en museo de antropología una abandonada granja en un montaña de Liguria mostrando al público simplemente las propiedades de una familia de campesinos que había emigrado. Años después, los artistas

Simon Grennan y Christopher Sperandio en *En casa con la colección* (1992) trataban de denunciar la dependencia de los criterios de selección usados por los conservadores del gusto y el juicio personal¹³².

De hecho, el descubrimiento de lo que subyace bajo la aparente objetividad y espíritu científico de la exposición museística es una de las vías más fructíferas de las líneas apropiacionistas e intervencionistas de los últimos años¹³³. Éstas tratarán de hacer visible la función oculta del museo de convertir la cultura en una segunda naturaleza y la dominación legitimada que se desarrolla a través de ella¹³⁴.

El análisis de lo científico de las metodologías relacionadas con la exposición de objetos también es el tema central de las intervenciones de Anne y Patrick Poirier relacionadas con la arqueología (*Ostia Antica* por ejemplo)¹³⁵, las de Lothar Baumgarten¹³⁶ o, en el propio ámbito institucional, de la exposición *Worlds Apart* (1991-94) que tuvo lugar en el Peabody Museum of Archeology and Ethnology de la Universidad de Harvard, que analizaba el empleo de dioramas y modelos en las exposiciones del Peabody Museum desde principios del s.XX. Una reflexión, en definitiva, de cómo las técnicas museísticas y las percepciones de los antropólogos guiaban las representaciones de los nativos del Nuevo Mundo¹³⁷. Por otra parte, Orshi Drozdik, ha creado colecciones de objetos que recuerdan a aquéllas que se encuentran en los primeros museos de ciencias –constituidas por inventos diversos, experimentos y modelos. Su trabajo se ha centrado generalmente en la inadecuación del lenguaje científico y la investigación para describir fenómenos físicos. Obras como *Natural History-Botanic*, *Tubuli -Naming Nature* (1989) y *Adventure in Technos Dystopium* (1986-89) son buenos ejemplos de su propuesta, en las que, además, se incluye una referencia al concepto de autenticidad simulada de las piezas expuestas¹³⁸. El grupo de artistas conocido como Paul-Armand Gette también podría ser integrado dentro de este conjunto de acción. Sus obras combinan procedimientos sistemáticos y disciplinados con conceptos caóticos de organización y exposición. Es especialmente interesante comprobar en su propuesta cómo plantean una desviación de los modelos científicos y normalizados de organización del museo hacia prácticas más relacionadas con los medios del coleccionista. Siguiendo una vía similar, Bertrand Lavier presentó en Berna la obra *The Painting of the Martin from 1604-1984*, que establecía el apellido Martin como el más común en la cultura occidental a través de un análisis de la pintura occidental. Las pinturas presentes procedían de diversas naciones y de diferentes épocas. El espectador podía reflexionar sobre los varios géneros representados, pintura de historia, bodegón, paisaje, abstracción o arte conceptual.

No obstante, donde esta vía de investigación tiene su más sólido ámbito de desarrollo es en el *Museum of Jurassic Technology* en Los Angeles, donde David Wilson utiliza falsificaciones como forma de comunicar un tipo de verdad experiencial que escapa a las aproximaciones analíticas, planteando un modo de reflexión que contrasta con la metafísica de universalización y centralización del conocimiento que suele ser característica del Museo. Muy relacionado con esta propuesta estaría el método de trabajo del artista Fred Wilson, que consiste, fundamentalmente, en evidenciar la falsedad de los principios objetivos que conforman la exposición museística, conduciendo al visitante hacia los aspectos menos familiares de lo que allí se expone para hacer obvia la distorsión ideológica que ha dirigido la práctica museística desde sus orígenes. La creación de falsos históricos, como los presentados en la exposición *Cocido Crudo* de Madrid (1994) tratan de redefinir, mediante la apariencia cuasicientífica de la exposición, el mismo concepto del conocimiento, la aceptación de lo que vemos como verdadero. De esta manera, sus instalaciones más conocidas tratarían de subvertir la noción postmoderna de un “metamuseo”¹³⁹. En cierto sentido, la crítica de Fred Wilson a la apariencia de sobreorganización que implica el

criterio científico y sobre la que más tarde volveremos, incorpora el recuerdo a los aspectos cambiantes a los que éste también ha sido sometido y a todas aquellas implicaciones sociales y políticas que de éstos se han derivado¹⁴⁰.

En realidad, todas las actividades implicadas en el museo han pretendido siempre la aplicación de criterios científicos. El problema que suscita su fiabilidad implica el cuestionamiento de la objetividad no ideológica del discurso científico. Sin embargo, en este punto, la máxima “no existe oposición entre ciencia e ideología”¹⁴¹, se hace especialmente problemática, ya que implica que en toda ideología intervendrían conocimientos que han sido científicos, precientíficos, no-científicos y anti-científicos¹⁴². Ello no haría sino afirmar que no todos los conocimientos utilizados por las ideologías son erróneos y que los que hoy son científicos también podrían llegar a caducar¹⁴³. Incluso, es posible, que las ciencias exactas lleguen incluso a “transformarse repentinamente en ideologías”¹⁴⁴. Evidentemente, una comprensión adecuada de los fenómenos culturales incorpora la interpretación de los significados, ya que no pueden “observarse” como si se tratara de un fenómeno físico o químico¹⁴⁵. No obstante, el objetivo fundamental de las prácticas apropiacionistas no será tanto averiguar cuál es el poder que pesa desde el exterior sobre la ciencia, sino qué efectos de poder circulan entre los enunciados científicos, cuál es su régimen interior, cómo y por qué en ciertos momentos se modifica de forma global.¹⁴⁶ Por ello, más que plantear el desenmascaramiento de la falsedad subyacente en el discurso histórico y científico, se tratará de dislocar los sistemas y las configuraciones que permiten dar lugar a sus diversas formas. Las instalaciones de Fred Wilson, por ejemplo, además de obligarnos a meditar y reflexionar críticamente sobre las relaciones y analogías que, en principio se aceptan como obvias e incuestionables, nos remite al propio museo como condición de posibilidad de éstas, como el conjunto de mecanismos que permiten su producción.

Durante la década de los ochenta, no obstante, fueron varias las propuestas de la institución Museo en abrir y flexibilizar su tarea y, con ello, en poner en cuestión su función institucional e ideológica. Una de las iniciativas más interesantes fue la apertura de la labor comisarial a otras personas implicadas en el mundo del arte no como conservadores o comisarios. Por ejemplo, en la primavera de 1974 algunos museos de Colonia invitaron a artistas para sugerir proyectos que podrían ser realizados y mostrados en uno u otro de los museos participantes bajo el nombre de *Projekt '74'* y en el que Hans Haacke, como vimos anteriormente, presentó su *Manet-Projekt' 74*. Entre otros fines, el evento estaba diseñado para conmemorar el 150 aniversario de la fundación de la principal institución de arte de Colonia, el Wallraf-Richartz Museum. La serie de *The Artist's Eye*¹⁴⁷ de la National Gallery de Londres es otro ejemplo de estas nuevas iniciativas. Esta serie invitaba anualmente a un artista británico a seleccionar obras de la colección del Museo y a colgarlas junto a su propia obra¹⁴⁸. Los artistas implicados trataban de demostrar su íntima relación con las obras elegidas. Algunos de los artistas invitados, como Anthony Caro (Junio/Julio 1977) plantearon una defensa acérrima del formalismo, sin hacer referencia al museo como espacio para un debate crítico, como también sucedió con R. B. Kitaj, invitado a concebir la instalación de 1980 y en la que se evidenciaba una cierta nostalgia por la función representativa de las artes¹⁴⁹ y, evidentemente, sin ninguna pretensión de crítica del espacio institucional. Otros artistas, por el contrario, sí que atendieron a una crítica, a veces irónica, del espacio expositivo, como sucedió con la de Richard Hamilton (Julio-Agosto 1978) que hizo patente, además, la penetrante influencia de la reproducción mecánica en su exposición. A través de ella, procuraba suscitar la toma de conciencia del espectador de cómo los procesos de reproducción masiva han afectado a nuestra respuesta hacia la imaginería visual. Obras de El Bosco, Turner, Poussin, Chardin, etc. fueron emplazadas en el mismo espacio en donde estaba colocada una serie de piezas de mobiliario junto a un aparato de televisión. La sala reproducía una estancia de una acomodada vivienda

actual, con una alfombra de calidad en el suelo, sillas de Charles Eames y Marcel Breuer, un espejo en la pared, una tabla de planchar y dieciocho obras maestras de la colección del museo. La decoración incluía una reproducción del cuadro *Girasoles* de Van Gogh situada en medio de las demás obras. Entre ellas el *Matrimonio Arnolfini* de Van Eyck¹⁵⁰. Como reconocimiento del papel jugado por la práctica de la copia en su desarrollo como estudiante de arte, Hamilton desarrolló una del *Matrimonio Arnolfini* para el poster de la exposición.

Por otra parte, la serie *Artist's Choice* del Museum of Modern Art de Nueva York hizo posible que Scott Burton organizara una exposición sobre Brancusi, que Ellsworth Kelly comisariara una exposición sobre el debate "Fragmentation and the single form" y que Chuck Close organizara una sobre retratos¹⁵¹. El Louvre, siguiendo esta línea aperturista, convirtió a Derrida en comisario de una de sus exposiciones en 1991¹⁵². También el Museum of Fine Arts de Boston preparó en 1991 una serie de exposiciones titulada *Connections* que consistía en ofrecer a determinados artistas la posibilidad de organizar exposiciones utilizando objetos de las colecciones del museo en combinación con su propio trabajo. La primera de estas exposiciones fue comisariada por Martin Puryear y la segunda por Louise Lawler que, como vimos, estuvo centrada en la reflexión sobre los hábitos de exposición y de recepción de arte en los museos. Su propuesta contrastó con las de los demás artistas participantes en esta serie, que aceptaron la exposición en el Museo como forma establecida¹⁵³.

Bajo otras intenciones y premisas, The Museum of Contemporary Art de Ghent en 1993 presentó *Rendez-vous*, una serie de miniexposiciones comisariadas que utilizaban una colección de objetos personales donados por la ciudadanía local¹⁵⁴. Ese mismo año Mike Kelley creó para Sonsbeek'93 *Uncanny*, una instalación que incluía artefactos históricos, juguetes, fotografías y objetos artísticos y que, a través de una cuidadosa disposición, eran equiparados en importancia. La instalación insistía en una metáfora irónica de la fetichización de los conservadores¹⁵⁵. Entre las aportaciones más recientes a esta vía de investigación también habría que citar las obras de Barbara Bloom, continuadora de la generación de Los Angeles de los años setenta, fundamentalmente representada por Michel Asher, Martha Rosler y John Knight. En las instalaciones de Bloom se desarrolla una reflexión crítica sobre el concepto de fetichización y mitificación de lo expuesto en un marco institucional y, por derivación, sobre la mitificación del autor¹⁵⁶, así como los imperativos psicológicos que se implican en la actividad del coleccionismo, delineando en su lectura el contexto expositivo de un museo o una galería comercial. Instalaciones como *The Gaze* (1985), *Esprit de l'Escalier* (1988), *The Seven Deadly Sins* (1988) o *The Reign of Narcissim* (1989) son buena muestra de ello¹⁵⁷.

Otra de las prácticas de cuestionamiento del museo como espacio ideológico¹⁵⁸ que permanecen en más estrecha relación con la práctica apropiacionista es la de la "reinstalación". En principio, esta vía sólo se ha podido desarrollar en la medida que la concepción de la obra de arte (y con ella la política museológica) ha ido cambiando y abriéndose a otros elementos que hasta entonces no se consideraban de primera importancia, como los factores de contextualización social, cultural o política de las obras. También los nuevos principios museológicos¹⁵⁹ han tratado de proceder a una desmitificación de la misma institución museo, atendiendo a la reflexión sobre las relaciones entre poder, contexto, recepción y significado, aceptando que no es posible separar la exposición del museo y su método del sentido de la institución. Por ello, la práctica de reinstalación de los fondos y salas ha sido una de las mayores preocupaciones de los museos durante la década de los ochenta y noventa¹⁶⁰. Una metodología que, en el ámbito de la práctica artística, ha adquirido un especial interés e intensidad, demostrando una relevante eficacia en sus posibilidades críticas y de reflexión sobre los principios que organizan y determinan las funciones

del museo. Una vía de investigación en la que volveremos a encontrar a Michel Asher como su principal precursor, como lo demuestran sus intervenciones en la “73 rd American Exhibition”, en el Art Institute of Chicago en 1979¹⁶¹. Ésta consistió en el traslado temporal de la estatua en bronce de Georges Washington, colocada en la fachada del Museo, a una de las salas dedicadas a la pintura de finales del s. XVIII, época a la que correspondía la escultura del presidente, una copia en bronce de un original de Houdon. En principio, este cambio implicaba una transformación de funciones en la escultura que se veía ahora privada de su identidad como monumento y convertida de nuevo, simplemente, en escultura (tratando de especificar esta relación, la obra fue colocada en la sala a la altura de la vista del espectador). Al mismo tiempo, la relación entre ésta y su entorno se veía radicalmente desviada, siendo la que establecía ahora (fuertemente patinada y erosionada por los agentes atmosféricos) con los cuadros, una muy distinta a su relación originaria con la fachada del edificio. La intervención de Asher convertía, así, en arte contemporáneo una sala de pintura antigua, a través de una reflexión de la relación arte y realidad: “realidad-en-el-contexto-del-arte como opuesto a la realidad que se convierte en arte-en-el-contexto-de-la-realidad”¹⁶². Asher actuaba, de esta manera, mediante una estrategia de desplazamiento¹⁶³, en la línea de la más pura desconstrucción derridiana, dando la vuelta a los términos de una jerarquía u oposición filosófica¹⁶⁴.

También para Foucault las metáforas espaciales eran las más capacitadas para expresar las relaciones entre poder y conocimiento. Una vez que el conocimiento puede ser analizado en términos de región, dominio, desplazamiento, transposición, uno ya es capaz de capturar el proceso en virtud del cual el conocimiento funciona como forma de poder y disemina sus efectos. Una práctica que, por otra parte, en la obra de Broodthaers asumía caracteres intensamente simbólicos. Para una nueva *Section XIXeme Siecle*, por ejemplo, Broodthaers transporta objetos de arte a lo largo del Sena desde el Louvre y la Jeu de Paume (y apropiados de las provincias francesas) para ser reagrupados en el Musee d’Orsay en Paris¹⁶⁵.

El concepto de desplazamiento y del lugar es también el argumento principal de la obra realizada por Buren en Agosto de 1998 en el Museum of Modern Art de Nueva York. Ésta consistía en el traslado de cuatro obras de Giorgio de Chirico pertenecientes a la colección permanente del museo, de la sala número 8, en la que se encuentran expuestas habitualmente, a otra sala, copia exacta de aquélla, donde se colocaron en el mismo orden en el que estaban dispuestas en su ubicación anterior. Las paredes vacías de la sala 8 del Museo fueron cubiertas totalmente por unas bandas de color verticales, excepto los espacios que ocupaban originariamente las obras de De Chirico. Unas etiquetas informativas indicaban qué pinturas habían sido trasladadas y a dónde, así como el tiempo que iban a estar en su nueva ubicación. Una reinstalación, por tanto, que incidía en el carácter permanente de estas obras como imprescindibles representantes de la colección del museo, así como en su carácter móvil como objetos. Ser desplazadas y reinstaladas, dentro de su propio contexto o en otros históricamente diferentes, como el propio Buren afirma, se acepta como parte de su destino como pinturas. Esta intervención provoca una crisis en la siempre aparente neutralidad del espacio expositivo, evidenciando la compleja relación entre los objetos y el lugar, entre el arte y la institución expositiva.

Con el paso del tiempo, la metodología de la reinstalación ha ido ocupando un importantísimo papel en la constitución de nuevas estrategias de apropiación, ampliando el horizonte de sus formas e intenciones, diversificándolas en extremo, demostrando los potenciales críticos que en ella operan. Un proyecto que, al igual que el de Asher, se planteaba como modificación de lo acostumbrado y como una dislocación de los hábitos de percepción del entorno

habitual fue el propuesto por Garry Neill Kennedy en la exposición *Pluralities* en la Galería Nacional de Canadá (1980), concebida como una intervención en las salas de la colección permanente. Neill pretendía modificar la colocación de los cuadros de una de las salas dedicadas a la pintura de paisaje ajustando sus líneas de horizonte a la línea de visión del espectador. La obra, sin embargo, no llegó a ser realizada, al requerir un espacio adicional al determinado para la exposición. Otra de las series de trabajos más relevantes en el desarrollo de esta estrategia de apropiación es la de Sophie Calle presente en la exposición *Dislocating the Modern*¹⁶⁶ organizada por el Museum of Modern Art de New York en 1992, titulada *Ghost*¹⁶⁷. Una obra que convertía al museo entero en una extensión de ella misma, mediante el traslado temporal fuera de la exposición permanente de algunas de las más conocidas obras del museo. Entre ellas, una obra de Seurat, una de Magritte y un De Chirico. Posteriormente, solicitó a diversos miembros de la plantilla del museo (incluidos miembros de mantenimiento y limpieza) que describieran los cuadros que habían sido trasladados mediante textos o dibujos, algunos de los cuales Calle, tras diferentes y sutiles modificaciones, empleó para cubrir los huecos en la pared que habían quedado vacíos. Una obra que, evidentemente, implicaba una aguda referencia al concepto de memoria y a las operaciones del recuerdo en la creación del discurso histórico¹⁶⁸.

Desde el ámbito institucional una de las iniciativas más importantes en el reconocimiento de esta nueva vía de investigación fue la exposición *Histories de Musee* organizada por el Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989, que invitó a veintidós artistas contemporáneos franceses a hacer series de intervenciones en las diferentes colecciones del museo. Entre ellos, Sophie Calle, Sarkis Jean-Luc Vilmouth, Annette Messager, H. Gerad Collin-Thiebaut y Jean-Michel Alberola. La intención era la de crear nuevas obras de arte que incorporaran, de algún modo, obras de la colección, o acentuaran el espacio mismo del museo. Los artistas tenían total libertad para trabajar donde quisieran. La exposición acabó caracterizándose por una inevitable y “exhaladora” fusión de tradición francesa y revolucionaria iconoclastia, tal y como acertadamente la definió Brook Adams¹⁶⁹. La forma de enfatizar una obra mediante su ausencia que Calle desarrollará en la exposición *Dislocating the Modern* del Museum of Modern Art de New York en 1992 fue aquí ensayada: la obra de Bonnard *Desnudo en el Baño* (1937) fue sustituido por los dibujos y entrevistas sobre la pintura que hicieron algunos guardas, comisarios y visitantes del museo. En esta exposición el artista turco Sarkis instaló, en una de las salas de arte de fin de siglo europeo del museo, una escultura africana junto a un gran número de películas, que acompañó con una pieza musical de Stravinsky. Los principios constructivos de la historia del arte contemporáneo, basados en la teoría de las influencias y de las apropiaciones culturales, quedaba aquí críticamente revelada. Siguiendo una línea similar, aunque con diferentes intenciones, el Parrish Art Museum de Southampton (EEUU) organizó en 1992 la exposición *A Museum looks at itself: Mapping Past and Present at the Parrish Art Museum, 1897-1992* en la que la conservadora Donna de Salvo trabajó con los artistas Fred Wilson y Judith Barry en una propuesta que trataba de pasar revista a algunos de los conceptos centrales de lo que es la crítica al Museo tradicional: conciencia de clase y prejuicios racistas, nociones de autenticidad artístico-histórica, gusto y, en definitiva, todos aquellos valores e instancias políticas dictadas por el poder y que han guiado durante toda la historia las prácticas de coleccionismo del museo¹⁷⁰. Un año después, el Museo de Artes Aplicadas de Viena (MAK) invitó a diez artistas contemporáneos a que reinstalaran su colección permanente. Este proyecto trataba de conseguir que artistas y conservadores trabajaran conjuntamente para generar nuevas perspectivas dentro del museo¹⁷¹.

A pesar del enorme campo de acción de estas prácticas artísticas, todas ellas plantean una reflexión sobre los objetivos y funciones tradicionalmente atribuidas al museo, así como el cuestionamiento de cómo una institución nacida con el colonialismo perdura en la era

postcolonial¹⁷². Una reflexión que, obviamente, incorpora el concepto de audiencia, como entidad condicionada por un previo sistema de adquisición, presentación e interpretación de las obras apoyado por términos como arte y artefacto, estilo y período, *high and low*, dominante y marginal¹⁷³. No obstante, será el propio concepto de historia el que se acabará convirtiendo en el verdadero eje de actuación de estas prácticas artísticas, sobre todo en su vertiente más sensible a la política de lo multicultural, o a la atención a aquellos que por su raza, género o condición social fueron de un modo u otro silenciados en el discurso histórico dominante. Se configura en torno a él una de las vías más críticas y fértiles del pensamiento estético postmoderno. Por ello, la relación del individuo con la historia se presenta como tema central. Se propone una visión de la historia que la rechaza como mera consecución de acontecimientos, como algo unificado y construido por las convenciones institucionales, resaltando el abismo de lo olvidado, la censura de la memoria. Se hace necesario, por tanto, evidenciar hasta qué punto la historia es una construcción creada por la estructura del poder que seleccionó sólo ciertos datos (convenientes para ella) para ser recordados. De acuerdo con esta propuesta las obras maestras más apreciadas y valoradas en los museos estarían sujetas a una evaluación histórica específica que habría llegado a ser parte del sistema de nuestra tradición y cultura.

La invisibilidad de “el otro” que suele acompañar a la práctica museística tradicional era, precisamente, el tema central de la instalación de Alfredo Jaar que preparó para la exposición *The Expanded readymade* de la Bienal de Sidney de 1990. Esta instalación se situó fuera del espacio principal dedicado a la exposición, invadiendo una galería dedicada al arte australiano del s.XIX. Esta sala, básicamente llena de paisajes académicos y con escenas de género, fue intervenida por una serie de cajas luminosas con fotografías de un campesino de color. Una insistencia en llamar la atención sobre los excluidos en el discurso histórico que tiene, sin embargo, su obra más representativa en la instalación de Fred Wilson en la Maryland Historic Society titulada *Mining the Museum* (1993).

La Maryland Historic Society había sido concebida como un ‘Club’ y se crea después de la revolución americana, fundada por historiadores aficionados y naturalistas de familias distinguidas. La Maryland Historic Society partía así con una clara tendencia a plantear una muy concreta visión de la historia que trató cuidadosamente de perpetuar a lo largo del tiempo. En ella no aparecen, por ejemplo, alusión alguna a los tumultos por los derechos civiles que arrasaron Baltimore entre 1968-69 siendo la única referencia a la experiencia de convivencia afro-americana una vitrina dedicada al músico de jazz Eubie Blake.

En su intervención, Wilson explorará la historia específica de la institución¹⁷⁴. El proyecto de colaboración, de un año de duración, sería presentado a la American Association of Museums Conference¹⁷⁵. Como paso a una nueva etapa de renovación y apertura, la Maryland se comprometió a no rechazar a Wilson el acceso a ninguna parte de la colección y a permitirle que adoptara la función que exigiera, ya fuese la de conservador, archivista o director. La intervención de Fred Wilson trataría de examinar el aparato ideológico del museo explorando cómo ha ignorado la historia de la gente de color. La apropiación del espacio museístico buscaría eliminar las bases ideológicas que sustentan su propio discurso, analizando el rol del mismo museo en la eliminación de esa parte de la historia. La invitación al espectador a participar en su proceso de escritura y representación interrogándose por su propia ubicación dentro de ella, se presentaba como un principio metodológico esencial. De hecho, la lectura de las instalaciones presentes en esta “reinstalación” no puede ocultar un fuerte trasfondo autobiográfico¹⁷⁶. De esta intención se derivaba que la instalación de Wilson hiciese constantes referencias al sentido universalista del discurso museístico, tan presente en instalaciones parciales de la exposición, como la titulada

Truth Trophy and Pedestals. En ella, y a través de la presencia de un gran globo terráqueo con la inscripción "Truth" (en realidad se trataba de un trofeo otorgado a la Advertising Men's League de Nueva York, una organización cuyo compromiso por la precisión y objetividad no había sido prácticamente nunca cuestionada) se ironizaba con la idea de verdad universal que representa el museo¹⁷⁷. El hecho de que Wilson rodeara este trofeo con una serie de pedestales (tres vacíos de color negro a la derecha pero con los nombres de tres habitantes de Maryland -Harriet Tubman, Benjamin Banneker y Frederick Douglass y otros tres de mármol blanco a la derecha sustentando los bustos de Napoleón Bonaparte, Henry Clay y Andrew Jackson) suscitaba la memoria de personas silenciadas, olvidadas en el más extremo anonimato, así como una reflexión sobre la autoría de la historia. También se hacía manifiesto el rechazo a que el intelectual, el crítico o el artista reclamen la posesión de un acceso privilegiado a la verdad o incluso al conocimiento, como apuntaba Dick Hebdige en su comentario de la instalación¹⁷⁸. En este sentido, Wilson coincidiría con Foucault al plantearse las nuevas limitaciones del intelectual a la hora de "tomar la palabra"¹⁷⁹.

La intención de evidenciar en todo momento la ocultación de la gente de color en las obras de arte presentes en la Maryland se desarrollaba precisamente mediante juegos de "hipervisibilización", o de desvío de la atención del espectador hacia los más mínimos detalles de las obras. Los procedimientos para hacerlo iban desde el oscurecimiento parcial de un cuadro mediante cristal oscuro (como sucede en la obra *Engravings of Baltimore*, oscureciendo las vistas de la ciudad excepto en un pequeño círculo cortado que revela las imágenes de unos personajes afro-americanos), la intensificación lumínica de algunos elementos representados (como sucede en el retrato de Henry Darnall II (1702-1783) por Justus Enhelhorst Kuhn, c.1710) a la modificación de las cartelas explicativas, como sucedía en una de las obras en la que utilizó un cuadro de trabajadores en una plantación, y en el que las identidades de los esclavos representados fueron añadidas a la cartela informativa¹⁸⁰.

Otra de las intenciones fundamentales de la reinstalación de los fondos de la Maryland era ilustrar cómo la "estetización" del museo encubre la historia colonial, manteniendo las actitudes imperialistas mediante el uso de eufemismos y desviaciones lingüísticas¹⁸¹. De hecho, en otras instalaciones de Wilson, como la titulada *The Other Museum* (1990-91) en el Washington Project for the Arts la referencia a los eufemismos empleados en los museos se hacía muy explícita. Algunas de las máscaras africanas que allí aparecían tenían cubiertos los huecos para los ojos con banderas francesas y británicas, otras llevaban la etiqueta identificadora con la frase "Robada de la Tribu Zonge" evidenciando, de esta manera, su verdadero origen. En efecto, los eufemismos, las desviaciones lingüísticas para suavizar ciertos conceptos, constituyen prácticas de "estetización" que permiten "anestesiarse" los efectos de las visiones negativas de la historia colonial, permitiendo que los museos actúen como continuadores de los principios colonialistas. No en vano, la "estetización" de los objetos y de los espacios de exposición que aparecía en la originaria instalación de los fondos de la Maryland no servía sino para reprimir el dolor y la complejidad de las relaciones sociales a las que se aludía en cada momento. Por ello, Fred Wilson trata de traer información histórica a la experiencia estética para revelar la realidad de cómo los museos obtienen o interpretan los objetos que muestran¹⁸². Un ámbito de referencia que también ha sido central en la trayectoria de la artista Andrea Fraser, siendo quizá la obra desarrollada para la exposición *Damaged Goods: Desire and the economy of the object* (1986) en el New Museum of Contemporary Art uno de los mejores ejemplos de esta intención compartida con Wilson. Ésta consistía en la realización de recorridos guiados no sólo de lo que puede ser visto en el Museo, sino también de sus sistemas de seguridad, tratando de promover preguntas en el espectador sobre la conexión entre la acción simultánea que lleva a cabo el museo de proteger artefactos culturales y la correlativa destrucción de las culturas de las que provienen. También su instalación

sonora para el Pabellón de Austria en la Bienal de Venecia de 1993 hacía referencia a cómo las agendas nacionalistas están expresadas a través de la elección, por parte del museo, de objetos como representativos de una cultura en particular. La obra se basaba en conversaciones de los visitantes sobre otros pabellones, no sobre los objetos de arte contenidos en ellos sino sobre su escondida agenda nacionalista¹⁸³. El hecho de que el Museo organice conocimientos y establezca relaciones de poder y dominación a través de eufemismos, cambios de contexto y desplazamientos de significados e intenciones, justifica que el artista haga uso también de identidades falsas o desplazadas (vigilante, guía, etc.) perdiendo su propia identidad en función de poder situarse en igualdad de condiciones frente a la institución, formando parte de ella.

Hay también presente en *Mining the Museum* toda una vía de exploración sobre cómo los objetos significan. Para Wilson la tendencia enfermiza de los museos por almacenar objetos, privilegiando su colección, catalogación y clasificación sirve más para analizar los sistemas de funcionamiento de los conservadores y de los que dirigen la política del museo que de los principios y sistemas de valores de las comunidades nativas de los que estos objetos proceden. Ello conduce a que su reinstalación desate una parodia de determinados planteamientos expositivos, sobre todo en lo referido a las influencias entre arte occidental y el arte de otras culturas¹⁸⁴.

Esta crítica es llevada a su extremo, implicando todos los medios y las vías mediante las que el museo modela nuestra comprensión de los artefactos culturales¹⁸⁵. De especial interés a este respecto es también el proyecto que Wilson llevó a cabo en una de las salas de arte contemporáneo europeo (1910-1950) del Seattle Art Museum en su obra *The Museum: Mixed Metaphors*. Esta intervención consistía en pintar dos de las paredes de la sala del mismo color verde oscuro empleado permanentemente en las salas del Museo que exponen las obras y objetos de arte ritual africano. Wilson construyó también una plataforma similar a la empleada en esa sala y en la de arte precolonial americano y adoptó los mismos criterios para la exposición de estas obras de arte europeo que los aplicados por el museo en aquéllas. Estos criterios se caracterizan fundamentalmente por una fuerte tendencia a la saturación en el número de piezas expuestas, lo que sometía a las obras de arte contemporáneo europeo a un diálogo entre sí al que el espectador no está habituado, por ser justo el contrario al convencionalmente aplicado en os museos de arte contemporáneo: amplios espacios, paredes de colores claros, agrupación de las obras por periodos limitados y regulares, etc.

Como prácticas de intervención museística relacionadas con la subversión del discurso histórico en términos de género deberíamos también recordar algunas de las intervenciones de la artista Zoe Leonard¹⁸⁶ de principios de los noventa. Dentro de esta línea de investigación del género en la reflexión histórica también podríamos situar la sutil intervención titulada *Raise Time* realizada por Nancy Spero en el Sackler Museum, de Cambridge, Massachusetts en 1995, y en la que su autora había serigrafiado un gran número de figuras y cuerpos femeninos sobre las paredes y techo de una de las salas del museo en un intento de subvertir, a través de la vitalidad de estas imágenes, el orden dominante del museo y la rígida fachada y jerarquía de la tradición cultural.

Maneras y formas distintas, pues, de ocupación del espacio del museo, de apropiarse de todo cuanto allí se expone, de cuanto allí se produce como historia. Relocalizándola en sus márgenes, en sus marcos, en sus espacios de exposición, la práctica artística replantea las posibilidades que la institución proporciona para, interviniéndola, trastocar su tradicional fijación en determinados conceptos, en determinadas formas de comprender el tiempo y la administración del

significado histórico. “Reinstalar” la colección del museo supone, no sólo denunciar los intereses de los agentes que administran la historia a través de la denuncia de los olvidos y de las desviaciones eufemísticas presentes en él, sino también de introducir la cuestionabilidad de los determinados órdenes establecidos entre los objetos que alberga. Órdenes que, desde luego, no podrían ser inhabilitados desde la crítica externa a la institución, o desde su rechazo. Estrategias, pues, como ya comentamos, homeopáticas, que permiten a la crítica servirse de las mismas estructuras a las que combate, hacer suyos los sistemas y articulaciones mediante los que éstas se ponen en marcha, desplazando significados, creando discursos, diseminando sus efectos. Presentar al museo, contenerlo, significa invertir los roles de actuación tradicionales de la práctica artística y de sus sistemas de mediación, dismantelar las relaciones de significado, los órdenes que constituyen la autoridad.

¹ Ver Hans Georg Gadamer "The Origin of the work of Art" en *Poetry, Language, Thought*, NY, 1971. Para la definición del término "clásico" ver su obra *Truth and Method* (1975), Cross road, New York, 1982. Incluso a Gadamer se le reprocha su compromiso con la idea canónica de la tradición (que en Alemania suele coincidir con la época de Goethe). Esta crítica aparece, incluso, en la propuesta de Jauss, su discípulo en Heildeberg.

² Ver E. R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, p.23.

³ Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Pantheon Books, 1982.

⁴ Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.

⁵ A este respecto es interesante la exposición de diapositivas que Paolozzi realizó en el ICA de Londres en 1952 y la titulada *This is tomorrow* en la Whitechapel Gallery de Londres en 1956. Ver Wulf Herzognerath "Daniel spoerri and the artist's museums", en *Museums by Artists*, editado por AA Bronson y Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, Canadá, 1983, p. 188.

⁶ El coleccionismo como "autoexpresión" es una idea que tiene ya una largahistoria. El psicoanálisis ha establecido determinadas hipótesis en torno a las formas de fetichismo que suele acompañar. La psicología del coleccionismo no obstante, prácticamente no ha sido desarrollada. La obra que más ha tratado el tema es la de Aldoph Donath *Psychologie des Kunstsammelns*, publicada en Berlin en 1920.

⁷ Escribiendo sobre la teoría y la práctica de "coleccionar arte y cultura" en relación a la traducción del ensayo de Benjamin "Unpacking my library", Clifford cita a Susan Stewart sobre las mediaciones públicas (sistemáticas) y privadas (secretas) que hay entre las actividades de coleccionar y fetichizar: "La barrera entre colección y fetiche es mediada por la clasificación y disposición". En *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*, Russell Ferguson y Martha Gever (eds.), MIT Press, 1992, p. 144.

⁸ Hanah Arendt "Préface à Walter Benjamin", *Illuminations*, New York 1969, p.45. Para Benjamin el verdadero coleccionista sería capaz de llevar a cabo la tarea del materialismo histórico, volviendo sin uso los objetos que forman una colección, desvelando así el secreto significado histórico de las cosas que acumula. Ver "Edward Fuchs, Collector and Historian" (1937) en *One -way Street and Other writings*, London, New Left Books, 1979, pp.355-356.

⁹ Martin Heidegger, "What are poets for?" (1950) en *Poetry, Language, Thought*, trad. Hofstadter, Albert, Harper & Row, 1971.

¹⁰ El texto del catálogo era de Heinz Mack.

¹¹ Según definición de Walter Grasskamp, "Artists and other collectors", *Museums by Artists*, editado por AA Bronson y Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 132.

¹² Según Michael Conforti "Al principio, los museos americanos poseían pocas obras de arte originales, organizando exposiciones con propósitos estrictamente educativos. Mientras que las reproducciones eran usadas para instruir a los estudiantes de arte (...) pronto llegó a convertirse en un tipo de instalación multimedia de arquitectura, escultura y artes decorativas que evocaba los estilos de las diferentes épocas y culturas que la sociedad emulaba en cada momento. A los visitantes les encantaban estas instalaciones (...) Tales ambientes romantizados fueron aceptados como el sustituto de los tesoros inaccesibles de Europa.", En "Hoving's Legacy Reconsidered" (Special Section: Museum Blockbusters), *Art in America*, Junio de 1986, p. 19.

¹³ En el Kunstverein, Cologne, en 1979. El primero se expuso en el Centre Georges Pompidou en París en 1971.

¹⁴ Ver Wulf Herzognerath "Daniel Spoerri and the artist's museums", en *Museums by Artists*, cit. p. 188.

¹⁵ Las tendencias vinculadas al *performance* y *happening* también participaron en estas prácticas de apropiacionismo de la esfera de lo artístico llegando a irónicas propuestas como la de Jacques Lennep quien presentó al público un coleccionista, tratando con ello de radicalizar las propuestas de los *nuevos realistas* cuyas estrategias del coleccionismo eran todavía gestos dirigidos contra la sobrestimación de la subjetividad artística. La acción de Lennep va más lejos al reemplazar al artista coleccionista con el coleccionista real.

¹⁶ Ver Mieke Bal "The Discourse of the Museum", en *Thinking about exhibitions*, Rotledge, Londres 1996.

¹⁷ El inicio de la modernidad estética guarda una estrecha relación con el nacimiento del concepto "Museo". El mismo Baudelaire estuvo durante largo tiempo trabajando en un proyecto sobre "museos perdidos y museos que hay que fundar" entre 1861 y 1863.

¹⁸ Según Adorno "La palabra alemana *museal* tiene un desagradable trasfondo. Describe objetos con los que el observador no tiene ya una relación vital y que están en el proceso de morir. Deben su preservación más a lo histórico que a la necesidad del presente. *Museo* y *mausoleum* están conectados más que por una asociación fonética. Los museos son los sepulcros de las obras de arte". T. W. Adorno, "Valery Proust museum" en *Prisms*, London, Neville Spearman, 1967.

¹⁹ Benjamin Buloch desarrolla la propuesta de Bürger en "Parody and appropriation in Francis Picabia, Pop and Sigmar Polke" *Artforum* 20, n 7, Marzo 1982, pp. 28-34 y en "Allegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art" *Artforum* 21, Septiembre de 1982, pp 43-56.

²⁰ Rosalind Krauss, "Photography's Discursive Spaces", en *The originality of the Avant-Garde and Other modernist Myths*, MIT press, Cambridge, Mass. 1984, p. 133.

²¹ Ver Craig Owens, "Analysis logical and ideological", en *Beyond Recognition: Representation, Power and Culture*, University of California Press, 1992.

²² Douglas Crimp, *On the Museum's ruins*, cit. p. 58.

²³ Roland Barthes, *Mythologies* (1957), ed. Du seuil, Col. "Points", París 1970.

²⁴ Roland Barthes, "La mitología hoy", en el *Susurro del lenguaje*, cit. p. 83.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. p. 84.

²⁷ Para Barthes "la denuncia, la desmitificación (o demitificación) se ha convertido en sí misma en discurso, corpus de frases, enunciado catequístico; frente a ello, la ciencia del significante no puede hacer otra cosa que desplazarse y detenerse, (provisionalmente) más lejos: no en la disociación (analítica) del signo, sino en su propia vacilación: no son los mitos lo que hay que desenmascarar (de ello se encarga

la endoxa) sino el signo en sí lo que hay que hacer tambalear: no revelar el sentido (latente) de un enunciado, un trazo, un relato, sino abrir fisuras en la misma representación del sentido.” Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ La constitución de la identidad dentro de un “assemblage” de auto-citas había sido también uno de los proyectos imaginarios de Benjamin.

³⁰ El 27 de septiembre de 1968 Broodthaers inaugura el *Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe siècle* que tiene lugar en su casa, en la calle de la Pépinière de Bruselas. Este Museo ha sido el tema de una tesis de Etienne Tilman titulada “*Musée d'Art Moderne Département des Aigles, Section XIXe siècle de Marcel Broodthaers*”, Université Libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, Bruselas, 1983-84.

³¹ Unas cincuenta tarjetas postales que reproducían pinturas y dibujos (Wiertz, David, Ingres, Courbet, Corot, Meissonier, Puvis de Chavanne, Winterhalter, etc. estaban pegadas a la pared con trocitos de papel adhesivo. Las postales, según Broodthaers, son el recordatorio barato del museo, de la sobrevaluación del arte que lo convierte en objeto de consumo lujoso (“¿Vale una postal de un cuadro de Ingres un par de millones?”). Marcel Broodthaers, citado en Benjamin H.D. Buchloh, “Formation and Historicity Changing Concepts in American and European art since 1945” en *Europe in the Seventies: Aspects of recent art Chicago*: Art Institute of Chicago, 1977, p. 98.

³² Un intento de “arqueologizar” el presente poniendo juntos una selección de objetos y imágenes para dar la impresión de que son preservadas para la posteridad como representaciones de la cultura. El *Mouse Museum* de Oldenburg, por ejemplo, presentado en la Documenta 5 supuso un paso de enorme importancia en esta tarea del artista respecto al presente, y en la formulación del problema de la representatividad que implica el Museo. Oldenburg en su *Mouse Museum* en el Whitney Museum of American Art en 1978 había incluido objetos manufacturados de la cultura de consumo, pero también bocetos tridimensionales de esculturas, y falsos objetos naturales, como plantas y comida artificial. Más información sobre El *Mouse Museum* en *Museums by Artists*, editado por AA Bronson y Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 259. Ver también la información sobre esta obra contenida en el catálogo de la exposición *The museum as muse*, en el Museum of Modern Art de Nueva York, 1999, pp. 70-76.

³³ Efectivamente, tanto M. Merleau-Ponty como el propio Sartre se unieron a la crítica de Malreaux de las instituciones culturales. Ver M. Merleau-Ponty “Indirect Language and the Voices of Silence”, en *Signs*, Northwestern University Press, Evanston, 1964, pp. 59-64.

³⁴ En la exposición “Film als Objekt-objekt als Film”, Mönchengladbach Museum, 21 de octubre-7 de noviembre de 1971 se incluía una proyección de diapositivas sobre una caja de madera (de transporte de obras de arte) que reproducen tarjetas postales de pinturas del siglo XIX, entre las que estaban *Mlle. Rivière* (1805) de Ingres y un retrato de Napoleón.

³⁵ Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista de Ludo Beckers, 13 de Diciembre de 1969.

³⁶ El 27 de septiembre de 1969 se clausura la Section XIXe siècle y el mismo día se inaugura en Amberes la Section XVIIIe siècle. Piet van Daalen, conservador del Zeeuws Museum de Middelburg, pronuncia el discurso inaugural. Esta nueva instalación estaba planteada de la misma manera que el anterior, a base de cajas de embalaje, tarjetas postales de obras de arte y proyección de diapositivas.

³⁷ Birgit Pelzer, “Los indicios del intercambio”, cit. p. 29.

³⁸ La *Section XVIIe siècle* fue inaugurada en Amberes en 1969. Estaba formada por cajas de embalaje de obras de arte, inscripciones y unas veinte tarjetas postales de pinturas del s.XVII de Peter Paul Rubens en la pared, contra la que estaba apoyada una escalera.

³⁹ Marcel Broodthaers, conservador ficticio, y el director adjunto de la Kunsthalle, Jürgen Harten, pronuncian los discursos de inauguración.

⁴⁰ Broodthaers colocó estos ocho cuadros de acuerdo a su tamaño y forma, sugiriendo un momento museológico del s.XVIII en los que las galerías de pintura constituían un tipo de decoración. De hecho, las series de instalaciones de Broodthaers creadas entre 1973 y 1974 después de la disolución de su Museo ficticio fueron denominadas “*Décors*”.

⁴¹ Ver los extractos de la conversación de Marcel Broodthaers, Jürgen Harten y Katharina Schmidt, en mayo de 1972. Traducción española en el catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers en el MNCARS, Madrid 1992, p. 222.

⁴² Según Wim Van Mulders la instalación de una serie de terracotas, réplicas de figuras antiguas, relieves y vasos en el vestíbulo de un Hotel, por ejemplo, suscitaba “la cuestión de una posible clasificación de los objetos expuestos”, una disposición que se encuentra con “la exigencia pragmática del visitante de espacio y circulación. En “People's adaptability before the environment changed by themselves”, Catálogo de la 43ª Biennale di Venezia, Comunita Fianminga del Belgio, p. 18.

⁴³ Ver el artículo “Guillaume Bijl at Jack Shainman and Ealan Wingate”, *Art in America*, Abril 1991.

⁴⁴ Las goteras producían un sonido constante. Brooks Adams afirma a este respecto que “I was lulled into memories of the meditative rainfall and river imagery in Andrei Tarkovsky's Soviet films”. En “Ilya Kabakov at Ronald Feldman”, *Art in America*, Diciembre de 1992, p. 10.

⁴⁵ Ilya Kabakov “Diálogo entre I. Kabakov y J. Bakstein sobre la instalación Incidente en el Museo o Música acuática (4 de septiembre de 1992), en *Els Límits del Museu*, (cat. exposición), Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1995, pág. 238.

⁴⁶ De hecho, el subtítulo de la instalación, *L'Aigle de l'oligocène à nos jours* se prestaba a la confusión y permitía que se pensara que era el título de una exposición temática de la Kunsthalle que invitaba al espectador a formarse su propio juicio artístico. El hecho de que, además, se pretendiera un análisis de las costumbres ideológico-estéticas era algo que escapaba a la atención general. Esta instalación fue el tema de la tesis de Dirk Snauwaert titulada *Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures. Der Adler vom Oligozän bis heute: Ean Analyse*, Rijksuniversiteit, Gent, 1985.

⁴⁷ Para Broodthaers “La referencia al mundo de la publicidad es especialmente importante, en cuanto que actúa como acción mágica ejercida por artistas anónimos (gracias al símbolo de la autoridad), al servicio de la difusión de los productos de la industria”. “Museum für moderne Kunst Abteilung die Adler”, *Heute Kunst*, Milán, nº1. abril 1973, pp. 20-30.

⁴⁸ Las preocupaciones de Broodthaers se acercan por entonces a las de Roland Barthes, que acaba de reeditar *Le Degré zéro de l'écriture*: “los estudios más recientes de R. Barthes han demostrado el mecanismo parasitario del pensamiento crítico tradicional. Hace ya un tiempo que la Nueva Crítica ha nacido”. Ver *Journal des Arts Plastiques*, nº28, 1966.

- ⁴⁹ Michel Foucault, (1973) *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Anagrama, Barcelona, 1993 p. 43.
- ⁵⁰ *Ibid.* p. 37.
- ⁵¹ Birgit Pelzer, "Los indicios del intercambio", cit. p. 32.
- ⁵² *Ibid.*
- ⁵³ Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista con Georges Adé, banda sonora de la película realizada durante la exposición, 1 de Octubre, 1972. Traducción al castellano en el cat. exp. *Marcel Broodthaers* en el MNCARS, Madrid, 1991, p. 214.
- ⁵⁴ Los sistemas "disfuncionales" de análisis del museo son también discutidos en Rainer Bourgemeister "The Eagle from Oligocene to the Present", *October* 42, Otoño, 1987, p. 141.
- ⁵⁵ Marcel Broodthaers, extracto de la entrevista con Georges Adé, cit. p. 214.
- ⁵⁶ "El águila desde el Oligoceno hasta nuestros días" en el Cat. exp. *Marcel Broodthaers* en el MNCARS, cit. p. 298.
- ⁵⁷ "1. Poner en entredicho toda la ideología que pueda formarse en torno a un símbolo (es falso). 2. Estudiar objetivamente esos símbolos (las águilas) y particularmente su uso en la representación artística (las águilas son útiles). 3. Utilizar los descubrimientos del arte conceptual para ilustrar objetos y cuadros antiguos. Conclusión: el águila es un ave." Citado por Birgit Pelzer en "Los indicios del intercambio", cit. p. 30.
- ⁵⁸ Entrevista con Georges Adé, cit. p. 214.
- ⁵⁹ Marcel Broodthaers, Traducción del texto *Section des figures. Der Adler vom Oligozän bis heute*, Düsseldorf, Städtische, Kunsthalle, 16 de mayo-9 de julio, 1972, vol. II, pp. 18-19.
- ⁶⁰ Walter Grasskamp, "Artists and other collectors". *Museums by Artists*, cit. p. 144.
- ⁶¹ Ver la traducción francesa del texto de Marcel Broodthaers "Projekt für den Kaufvertrag", "Der Nullpunkt", Heute Kunst, Milán, nº1, abril 1973, pp. 20-30. Traducción al castellano en el catálogo de la exposición de Marcel Broodthaers en el MNCARS, Madrid, 1991 p. 231.
- ⁶² Birgit Pelzer, "Los indicios del intercambio", cit. p. 33.
- ⁶³ Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1991.
- ⁶⁴ Kosuth luego modificó esta posición reclamando, en línea con el último Wittgenstein, que una característica definitoria del arte es que puede mostrar lo que las palabras no pueden decir.
- ⁶⁵ J. Kosuth., "Within the Context: Modernism and Critical Practice" en *Joseph Kosuth: Writings 1967-88*, Coupure, Ghent 1977, p. 194.
- ⁶⁶ Según Kosuth "No está situado allí como un cuerpo extraño para declarar su independencia, si no al contrario, para demostrar su dependencia. A partir de ahora esos ámbitos públicos -apropiados de una vez por todas- vienen a convertirse ellos mismos en los objetos de las investigaciones sobre el arte". En la recopilación de textos de Kosuth, *Joseph Kosuth, Art after Philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1991. p. 23.
- ⁶⁷ La Serie *Text /Context* de 1978/79 es especialmente característica de la nueva orientación de Kosuth. Esta serie consiste en una serie de textos de gran tamaño colocados en algunas vallas publicitarias de diversas ciudades. Estas obras tratan de suscitar la conciencia del espectador sobre su prefijado modo de percepción respecto a ciertos contextos de significación pre-dados. El hecho de que estas obras tienen que ser leídas produce "una creciente actividad por parte del espectador y de esta manera el reconocimiento de que él mismo es (o debiera ser) un elemento esencial y dinámico dentro del proceso de formación de la conciencia y la opinión". Gabriele Guercio, "Introduction", *Joseph Kosuth, Art after Philosophy and after: collected writings, 1966-1990*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1991. p. 25.
- ⁶⁸ "Situational aesthetics", *Studio International*, 178, Octubre de 1968, p. 119.
- ⁶⁹ Ver Joseph Kosuth "Notes on Cathexis" (texto de 1981) en *Museums by Artists*, editado por AA Bronson y Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, 1983, p. 221.
- ⁷⁰ Joseph Kosuth, "Notes on Cathexis", cit. p. 31.
- ⁷¹ El número de artistas que a lo largo de nuestro siglo han desarrollado su obra como estrategia de coleccionismo es amplia. *El museo de las obsesiones* de Szeemann es fiel a la sentencia "When attitudes Become Form - Live in your Head". El museo como proceso mental se basa en el libro de A. Yates *The Art of Memory* en el que la historia del olvidado arte de la memoria se reconstruye desde sus principios antes de la invención del papel y antes de la imprenta. El museo como proceso mental no tiene, sin embargo, sólo su medio en la memoria: Para Szeemann toda la parafernalia de mobiliario, herramientas, ropas, bolsas y maletas, libros, fotografías, etc. que acarreamos con nosotros a lo largo de nuestra vida (porque parece que las necesitamos) parecen colecciones banales sin la persona para la que estos objetos poseen un cierto grado de utilidad. Estas manifestaciones que no son estudiadas por la sociología ni por la arqueología inciden para Szeemann sobre el rol biográfico de la propiedad.
- ⁷² "Art describes reality, but, unlike language, artworks -it can also be argued- simultaneously describe how they describe it", Joseph Kosuth, *Art after Philosophy...* cit. p. 247.
- ⁷³ Para Kosuth "este aspecto de la filosofía, como 'un proceso para ser mostrado' se resiste a la reificación de la afirmación filosófica directa", *Ibid.*
- ⁷⁴ Tal y como proponía Charles Harrinson en "The moment of depiction", en *Art & Language in Practice*, Vol. 2. Pág. 197:
- ⁷⁵ Para el análisis del término "desfetichizar" ver Lucio Colletti *From Rousseau to Lenin*, New York 1972, p. 89. Recordemos que la tarea de la economía política como ciencia consiste para Marx esencialmente en la desfetichización del mundo de las mercancías, en la progresiva comprensión de que lo que representa a sí mismo es en realidad no una propiedad de esas cosas en sí mismas, sino un trabajo humano reificado. Si el fetichismo de la mercancía consiste en subordinar lo privado, lo concreto, y los aspectos sociales del trabajo humano a su aspecto abstracto, el fetichismo de "Art-Commodity" procede por subordinación de los aspectos sociales y abstractos de la labor artística a sus aspectos concretos y privados. Así, insistir en el aspecto colectivo de la labor artística es dar la vuelta a esta tendencia.

⁷⁶ Marcel Broodthaers, según una entrevista de Irmeline Lebeer, "Catalogue-Catalogus", Bruselas, Palais de Beaux Arts, 27 de septiembre-3 de noviembre de 1974. p. 64-68.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ La NEA es una agencia federal iniciada durante la presidencia de J. F. Kennedy. Su precedente más inmediato eran los programas iniciados por Franklin D. Roosevelt, como la Works Progress Administration (WPA). La NEA nace como entidad independiente del poder político, y regida por un sistema colegiado de artistas.

⁷⁹ Sobre los motivos por los que escoger el museo como espacio para la crítica: ver "Sites of Criticism, a Symposium", *Acme Journal* 1, n°2 (1992), p.27.

⁸⁰ Entre los casos más polémicos habría que citar los intentos de "caza legal" del Reverendo Donald Wildmon de David Wojnarowicz y los rechazos y equivocaciones de la National Endowment for the Arts sobre los "performances" de Karen Finley y de Holly Hughes.

⁸¹ Su artículo del *New York Times* aparecido el 2 de julio y titulado "Is Art Above the Laws of Decency?" era especialmente obvio en este sentido, una crítica que se extendía también a autores de contenidos no explícitamente políticos como Richard Serra y Robert Mapplethorpe.

⁸² George Bush propuso una enmienda constitucional que convertía en delito la afrenta a la bandera, como sucedía precisamente en una instalación de un artista de color participante en una exposición colectiva en el Art Institute de Chicago a principios de 1991. También la obra del fotógrafo puertorriqueño Andrés Serrano *Piss Christ* consistente en un crucifijo dentro de un contenedor lleno de orina y que había sido subvencionada por la National Endowment for the Arts, suscitó una fuerte polémica.

⁸³ Su enmienda a la NEA/NEH decía: "None of the funds authorized to be appropriated for the National Endowment for the arts or the National Endowment for the Humanities may be considered obscene, including but not limited to, depictions of sadomasochism, homoeroticism, sexual exploitation of children, or individual engaged in sex acts and which, when taken as a whole, do not have serious literary, artistic, political or scientific value". Congressional Record-House, 101 st Congress, public law 101-121, October 23, 1989, p. H6407.

⁸⁴ No obstante, se llevó a cabo la acción simbólica de la Cámara Baja del Congreso de suprimir 45.000 dólares (la cantidad dada para las exposiciones de Serrano y Mapplethorpe) de los 171 millones de presupuesto anual para la NEA. Helms propuso, además, que se castigara a las dos instituciones culpables a no recibir subvenciones durante cinco años. Los mejores análisis de esta situación están en Carol Vance "The war on Culture" *Art in America* 77, n°9, (Sept 1989) pp 39-43; "Misunderstanding Obscenity", *Art in America* 78, n°5 (Mayo 1990), pp 49-55; Jayne Merrick "Art on Trial" *Art in america* 178, n.12 (Diciembre de 1990, p. 47) y en prensa Maureen Dowd, "Jesse Helms Takes No-Lose Position on art", *New York Times*, Julio 28, 1989, p. 6.

⁸⁵ Para Andy Grundberg parece existir, en las obras de Weston de los años veinte y treinta (desnudos, retratos y bodegones), una fuerza sexual primaria y universal. La actitud hacia la mujer de Weston es ambigua, rayando ocasionalmente el desprecio en sus escritos: "All she (women) wants is sex, and all her gestures are directed by sex" en *The Day books of Edward Weston*, Aperture, 1961. Citado en Andy Grundberg "Edward Weston Rethought" *Art in America*, Julio - Agosto de 1975, p. 29. En estos diarios Weston rechaza las interpretaciones psicoanalíticas.

⁸⁶ Ver Douglas Crimp "The Boys in my Bedroom" *Art in america* 78, n°2 Feb 1990 pp 47-49. Para una necesaria distinción entre "homo-erotismo" y homosexualidad en la tradición occidental y sobre los debates contemporáneos sobre el "canon" ver *Epistemology of the Closet* de Eve Kosofsky Sedgwick, University of California Press, Berkeley y Los Angeles, 1990, pp. 48-59.

⁸⁷ Ibid. Según Crimp, "Assaults on authorship have led to the practice of anonymous and collective production. Assaults on originality have given rise to dictums like 'if it works, use it' o 'If it's not yours, steal it'. Assaults on the institutional confinement of art have resulted in efforts to reach affected and marginalized communities more directly" Douglas Crimp, "The Boys in my Bedroom", *Art in america*, 78, n°2 Feb 1990 pp 47-49. El grupo "Boys with Arms Akimbo" (colectivo anónimo de San Francisco) se formó para combatir y luchar contra la enmienda de Helms. Sus obras y acciones, basados en prácticas de apropiación, serían uno de los más recientes ejemplos de cómo la postmoderna estrategia de apropiación ha sido radicalmente transformada de una intervención en el discurso del mundo del arte, a una intervención en el terreno del activismo político.

⁸⁸ Joseph Kosuth, texto de introducción a la instalación.

⁸⁹ La serie de proyectos en el Gran Vestíbulo del Brooklyn Museum empezó en 1984. El proyecto de Kosuth era el número 24. *The play of the unmentionable* fue nominado como la más importante exposición de 1991 por la Frederick B. Weissman Art Foundation, que concedió tanto al artista como al comisario especiales premios; fue también la ganadora del Municipal Arts Society's Certificate of Merit.

⁹⁰ Kosuth también contó con la ayuda como colaborador del artista Max Moerman, un estudiante de postgrado de estudios religiosos de la Universidad de Stanford.

⁹¹ Las obras cambiadas de sitio para participar en esta exposición fueron sustituidas por una nota colocada en su lugar habitual anunciando su participación en esta instalación

⁹² Charlotta Kotik "Introduction" Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, Thames and Hudson, London 1992.

⁹³ Como vimos en el capítulo I, esta exposición pretendía ser una condena oficial del arte moderno, incluyendo más de 605 pinturas, esculturas y obras gráficas encautadas de los Museos alemanes, entre ellos notables obras de los Dadaístas, Expresionistas y La Bauhaus.

⁹⁴ En la exposición había incluidos numerosos artistas no alemanes pero que habían trabajado en Alemania durante largos periodos de tiempo o que habían expuesto regularmente en Alemania, como Kandinsky, Klee, y El Lissitzky; artistas de Der Blaue Reiter (Marc, Jawlensky), Die Brücke (Schmidt-Rottluff, Kirchner, Nolde) y Dada (Schwitters, Haussman y Ernst) dominaban la instalación, seguidos por los asociados con la Bauhaus y Neue Sachlichkeit. A pesar de la acusación de que el arte moderno era una conspiración judía, menos de 10 artistas (de 112) en la muestra eran en realidad judíos (entre ellos Ludwig Meidner y Marc Chagall.)

⁹⁵ La exposición en el LACMA no era el primer intento de tratar con este tópico. En Alemania se organizó una en 1962 que acogía la obra de algunos de los artistas perseguidos. La exposición "*Entartete Kunst Bildersturm vor 25 Jahren*" se celebró en Munich (Oct. 25-

Dic. 16, 1962). La documentación que forma la parte central del catálogo de la exposición de Los Angeles fue previamente publicado en 1987 en el catálogo *Nationalsozialismus und "Entartete Kunst"* que acompañó una exposición en Munich en el 50 aniversario de aquella exposición. Mario Andreas von Lutichau era el responsable de la instalación de *Entartete Kunst* presentada en aquel catálogo y en la presente exposición en EEUU. También en 1987 diversas instituciones en varias ciudades alemanas -Düsseldorf, Stuttgart y Halle, entre otras-, organizaron exposiciones que examinaban los efectos locales y regionales del anti-modernismo Nazi.

⁹⁶ Ver Charlotta Kotik, "Introduction" en *Kosuth, The Play of the Unmentionable*, Thames and Hudson, London 1992.

⁹⁷ David Freedberg afirma que "El objetivo de Kosuth era sugerir las vías en las que el significado era producido a través del juego de lo que no fue o no pudo ser dicho (...) Si la exposición de Wittgenstein era sobre lo indecible, la instalación en Brooklyn es sobre una categoría más remota, lo inmencionable. Si el arte es capaz de mostrar, incluso describir, lo que no puede ser dicho, es incluso más capaz de mostrar lo que no puede ser mencionado (debido a giros institucionalizados) o lo que no podemos traer nosotros mismos a colación (debido a la represión)", *Ibid.* p.31.

⁹⁸ David Freedberg, Joseph Kosuth and *The Play of the Unmentionable*, cit. *Ibid.* p.39

⁹⁹ Charlotta Kotik, "Introduction", cit.

¹⁰⁰ Según Freedberg "¿Se supone que de alguna manera sentimos que el conocimiento histórico -esencialmente conocimiento social- quita méritos al status trascendental del arte? ¿O no tiene nada que ver con el arte en absoluto? (...) ¿Cómo el juicio de que una cosa sea pomográfica o no es afectada por el conocimiento de que sea arte? Cómo es la autonomía del juicio afectada por la determinación de la obra como arte?" David Freedberg "Joseph Kosuth and The Play of the Unmentionable", en *The Play of the Unmentionable*, cit. p. 31.

¹⁰¹ F

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ "Esta colección estaba llena de obras- obras de arte y otros tipos de objetos- que tenían una connotación en su contexto original y una completamente distinta hoy, y me di cuenta que este hecho podía ser usado para proveer un comentario sobre cómo la respuesta de la gente es determinada por el marco social, político o cultural, en el que tienden a verlo" Joseph Kosuth, "The Play of the Unmentionable", cit.

¹⁰⁴ Alain Darbel y Pierre Bourdieu, *The Love of art*, Stanford University Press, California 1992, pp.11-12.

¹⁰⁵ A este respecto ver "Paying Homage to Irreverence" de Roberta Smith, New York Times, July 16, 1993, p.c.1.).

¹⁰⁶ Daniel Buren, "Function of the Museum", Octubre de 1970,) publicado por primera vez para el Museum of Modern Art, Oxford, Marzo-Abril de 1973. Reimpreso en *Theories of contemporary art*, Richard Hertz (ed.), pp. 219. Para Buren el marco museológico es una forma de "camuflaje cuidadoso, que enmascara la relación del signo visual con la "realidad del mundo". *Ibid.* Ver también Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trad. Geoll Bennington y Ian McLead, Chicago, The University of Chicago Press, 1987.

¹⁰⁷ "Lo que es contenido debería proporcionar, muy sutilmente, una pantalla para el contenedor" Daniel Buren "Critical Limits" en *Five Texts*, New York, 1973.

¹⁰⁸ El artista no debe ser el poseedor de la obra en el viejo sentido. La obra anónima no está sujeta a los efectos de apropiación vinculados por su firma.

¹⁰⁹ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Hopkins University Press, Baltimore 1976, p. 24. Ver también Jack Burham sobre *Framing and being framed*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1977.

¹¹⁰ Este argumento es planteado repetidamente por Jacques Derrida en sus escritos sobre artes visuales. Ver "Parergon" and "Restitutions de la vérité en peinture" en *La vérité em peinture*, Paris, Flammarion 1978. Sobre la imposibilidad en Derrida de diferenciar texto de contexto ver Derrida "Signature, Event, Context" en *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.

¹¹¹ Fredric Jameson: Teoría de la postmodernidad (1991) Trotta, Madrid, 1996 p. 331.

¹¹² Robert Smithson ya afirmó en 1972 que la investigación del aparato institucional de mediación artística llegaría a ser objeto del arte "El artista, en su soledad, espera a que alguien confiera valor a su trabajo, una fuente externa. El artista no tiene control sobre su valor. El artista es un extraño de su propia producción". Ver "Conversation with Robert Smithson on April 22, 1972," de Bruce Kurtz, en *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt, New York, University Press. 1979, p. 200. Para la consulta a una nutrida selección de textos de artistas sobre el concepto de Museo, ver el catálogo de la exposición *The Museum as Muse*, Museum of Modern Art de Nueva York, 1999. pp 200-240.

¹¹³ Encargada para la Exposición Internacional de Arte de Dresde en 1926 en su primera versión y comisionada por Alexander Dorner, el director del Museo de Hannover para la instalación de la colección del s.XX en la Niedersaechsiche Landesgalerie de Hannover en 1928 en su segunda versión.

¹¹⁴ Ver Benjamin Buchloh, "The Museum Fictions of Marcel Broodthaers", en *Museums By Artists*, p. 51. Ver también El Lissitzky, *Demonstrationräume*, Sophie Lissitzky-Kueppers, Dresden, 1967, pp 362 y ss.

¹¹⁵ Otras obras posteriores de Michel Asher también sirven de ejemplo en la reflexión y análisis de las implicaciones innatas del espacio expositivo. En 1973 unificó cromáticamente toda la galería Toselli de Milán, poniendo el espacio de la galería en exposición como objeto de estudio y objeto de trabajo. En 1974 en la Galería Claire Copley de Los Angeles eliminó la distribución espacial que su propietario había realizado y que consistía en la partición de la galería en espacio expositivo y espacio de oficina quedando de esta manera al descubierto tanto el propietario como su mesa de trabajo (ver "Photography-Language-Context: Prelude" de Anne Rorimer, en *A Forest of Signs. Art in the crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989). Asher trató de representar en esta instalación los aspectos visibles del proceso de abstracción (por "abstracción" Asher se refiere a la conversión de los valores de uso de la obra en valor de intercambio): "The only way for a work to be fully received is through its initial abstraction for exchange value" en Michael Asher, *Writings 1973-1983 on works 1969-1979*, cit.

¹¹⁶ Sobre el carácter no neutral de la galería de arte ver: Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Mónica, California, Lapis Press, 1976. Sobre un debate teórico sociológico del museo ver Manfred Eisenbeis, "Eléments pour une sociologie des musées, en *Museum*, nº 2, 1972, pp. 110 a 117 y "Échange des vues d'un groupe d'experts", en *Museum*, nº1, 1972, pp. 5 a 32.

¹¹⁷ Comisariada por John Hannardt, conservador de cine y video del Whitney Museum y por el profesor de la Universidad de Princeton Thomas Keenan.

¹¹⁸ Craig Owens, "From Work to frame", en *Beyond Recognition*, cit.

¹¹⁹ Ver "Hans Haacke: Unfinished Business", The New Museum of Contemporary Art, 1986.

¹²⁰ El marco de esta obra tiene una placa referida a que el Kuratorium dedicase esta donación a Adenauer, arquitecto de la reconstrucción posterior a la guerra.

¹²¹ Para más información de éste ver Carl R. Baldwin, "Haacke: *Refusé* in Cologne", *Art in America*, Noviembre-Diciembre de 1974. p. 36.

¹²² Para un ejemplo de un argumento tradicionalista sobre las funciones del arte y en contra de la obra de Haacke ver Donald Kuspit, "Regressive reproduction and Throwaway Conscience", *Artscribe*, Enero - Feb. 1987, pp. 26 - 31.

¹²³ Fue documentada en el catálogo de la exposición de Haacke en la Frankfurt Art Society de 1976, y ha sido publicada en *Framing and Being Framed*, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1975.

¹²⁴ Una propuesta similar sería la de H. Gerad Collin-Thiebaut, especialmente patente en la instalación presente en *Histoires de Musee*, en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989, que consistía en una máquina automática de sellos, folletos y reproducciones de su propia obra, así como de fotos de personalidades y obras maestras de las colecciones del museo.

¹²⁵ En la intervención en la Parrish Collection se limitaba a colocar en diferentes lugares de la exposición, y sobre unas pequeñas estanterías, una serie de pequeños libros de letra extremadamente pequeña. Éstos estaban acompañados de una lupa para permitir su lectura. El librito empleado se titulaba *A Somewhat Suggestive Guide and Recent Reminiscences of my return After a Long Absence to the Art Museum of Southampton* supuestamente escrito por Thomas Eammes Heartcrest y constituía una parodia de los libros guía de la época victoriana, así como de las pseudociencias de la frenología y fisonomía cuyos "principios retorcidos de clase y género, de evaluar los rasgos faciales y las formas de la cabeza" y que ella encuentra reflejados en muchas de las obras seleccionadas para la Parrish Collection" (ver Kenneth E. Silver, "Past Imperfect" en *Art in America*, enero de 1993, p. 47). Como parte de la *Carnegie International* de 1991 creó un "mnemonic museum", utilizando un antiguo sistema de recuerdo activado por el espectador (ver Lynne Cooke y Mark Francis, *Carnegie International* 1991, vol. 1, Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1991, p. 14.) La investigación de Dion, de inquietudes fundamentalmente relacionadas con el ecologismo, se centra en las formas en que esos temas se representan dentro del contexto de la cultura popular y la educación. Su estudio sobre la señalización del zoo municipal de Belize City partía del "convencimiento de que ésta podría servir como uno de los medios primarios de transmisión, a un público general, de conceptos relativos a la interacción hombre/naturaleza". La instalación realizada en Madrid con motivo de la exposición "Cocido Crudo" (MNCARS, Madrid, 1994) y constituida por fondos del museo de Ciencias Naturales de Madrid, consistía en una reflexión sobre la interrelación cultural y su plasmación en el Museo.

¹²⁶ Ver Judith Barry, *Dissentings spaces*, en "Thinking about exhibitions", cit. p. 307-313.

¹²⁷ En su video *Casual Shopper* (1980-81) una pareja da un paseo por unos grandes almacenes. Como perpetuos compradores los protagonistas se mueven en un mundo eterno y sin historia. Ver Ann Goldstein *A Forest of Signs*, *Art in the crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989. p. 23.

¹²⁸ La obra de Judith Barry ha combinado el video, el cine, presentaciones mediante diapositivas, instalaciones, "performances" y textos.

¹²⁹ Ver Judith Barry, "Pleasure/Leisure and the Ideology of Corporate Convention Space" en Lorn Falk and Barbara Fisher, eds. *The Event Horizon* Banff, Canada, Banff Centre and The Walter Philips Gallery and Toronto, Coach House Press, 1987, pp.253-64.

¹³⁰ Esta exposición incluía todo tipo de objetos: botas, zapatillas, zapatos, zuecos, jarrones, sombrillas, sillas y otras piezas que no habían sido expuestas durante décadas. La inclusión en el catálogo de la exposición de toda la información posible sobre cada uno de los objetos de la exposición era una referencia a la pretendida objetividad del museo. Ver Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: Artists look at museums, Museums look at Themselves*, Catálogo de la Instalación de Fred Wilson en la Maryland Historical Society, Ed Lisa G. Corrin, The Contemporary, Baltimore en cooperación con The New Press, New York, 1994. p. 5.

¹³¹ El proyecto de Boltanski fue desarrollado por cuatro Museos. "The Kunsthalle en Baden-Baden compró todas las propiedades de una anciana; The Museum of Modern art en Oxford mostró fotografías de todos los objetos encontrados en el local de una mujer joven, y el Jerusalem Museum coleccionó 850 objetos pertenecientes a un estudiante que se había marchado al extranjero durante un año. Ver el catálogo de la Westfalian Art Society, *Christian Boltanski: Inventere des Objects. Inventory of Objects Belonging to a Young Woman of Charlestone* (1991) y La Réserve du Carnegie International 1896-1991 (1991) The Carnegie Museum of Art, Pittsburg, Oct. 1991-Feb. 1992. La instalación "El hombre de Barcelona" fue realizada para la exposición "Els limits del Museu", en la Fundación Tapies de Barcelona (1995).

¹³² Los tres proyectos usaban la colección permanente del Lakeview Museum of Art in Peoria, Illinois. Los artistas pidieron a los miembros de la plantilla del museo que eligieran su objeto favorito de la colección y decidieran un sitio para él en su propia casa. En Febrero de 1992, los objetos fueron llevados a los lugares elegidos y fueron fotografiados para ser expuestos en el museo temporalmente. Además de esta propuesta, los artistas concibieron "The Lakeview Questionnaire", pidiendo a la plantilla que respondiera a unas preguntas personales sobre su trabajo, gustos, hábitos y emociones. Gráficos y esquemas de sus respuestas fueron colgados en las galerías. Ver el catálogo de la exposición *At Home with the collection*, Simon Grennan and Christopher Sperandio (Peoria, Lakeview Museum of the arts and Sciences, 1991).

¹³³ Dan Cameron afirma que "Dentro de esta reordenación y reorientación de la corriente de la historia recibida, se puede establecer un nexo importante entre el arte de finales de los años ochenta y el de los noventa. Los artistas que han empezado a despuntar en la era que podríamos llamar Post-Magiciens han hecho del enfoque crítico de la historia uno de los instrumentos más importantes en su empeño de equilibrar innovación y conciencia." Texto presentación de la exposición *Cocido Crudo*, MNCARS, Madrid, 1994.

¹³⁴ La obra de Burden titulada *Exposing the Foundation of the Museum* (1986) en el edificio Temporary Contemporary del MOCA de Los Angeles (es especialmente interesante en la referencia a las presuposiciones ideológicas que sustentan la institución cultural).

¹³⁵ *Ostia Antica* era una reconstrucción en miniatura de espacios deshabitados de la antigüedad que bien podrían ser metáforas espaciales del Inconsciente. Estas obras denotan una fuerte nostalgia por el pasado. Ver "Ruins and Rebellion", *Art in America*, Abril 1984, p. 149.

¹³⁶ La instalación consistía en una intervención en vitrinas de especímenes disecados.

¹³⁷ Recordemos que la ideología sería "un nivel de significación que puede estar presente en cualquier tipo de mensaje, aún en el discurso científico" o "un sistema de reglas semánticas para generar mensajes" Ver a este respecto, "Ideología y comunicación de masas: la semantización de la violencia", Verón y otros, en *Lenguaje y comunicación social*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969, pp. 141-142.

¹³⁸ Ver Gary Indiana, "Orshi Drozdik's 'Adventure in Technos Dystopium'" en *Orshi Drozdik, "Adventure in Technos Dystopium"* Ernst Museum, Budapest, 1990.

¹³⁹ Respecto a este concepto es especialmente interesante su exposición en el Museum of Jurassic Technology, Los Ángeles, California. Ver Ralph Rugoff, "Inside The White Climic", *Parkett* 32, 1992. pp. 150-53 y del mismo autor "Planned Obliscence" *L.A. Weekly*, June 21, 1991, pp. 39-40.

¹⁴⁰ El sistema museográfico tradicional, como ya apuntaba Benjamin, nada enseñaba al proletariado sobre su situación como clase. Por ello, el museo como institución educativa no era un peligro para la clase dominante. Buscaba sólo "estimular, ofrecer variedad, suscitar interés". El resultado de todo ello era lo que Benjamin denomina "historia cultural", el intento de crear la ilusión de un conocimiento universal y al que Benjamin contraponen el sistema del materialismo histórico, tal y como lo definió Engels en 1892. Ver Walter Benjamin, "Edward Fuchs, Collector and art historian" (1937) en *One-way Street and Other writings*, London, New left books, 1979, pp. 355 - 356.

¹⁴¹ Juan Acha, *Arte y sociedad: Latinoamérica, el sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, México 1979.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.* Ver también a este respecto J. Habermas, *Ciencia y Técnica como ideología* y Stanley Aronowitz, *Science as Power, Discourse and Ideology in Modern Society*, Univ. Of Minnesota Press, 1988.

¹⁴⁵ De Paz recuerda el ensayo de K. Mannheim "La interpretación del concepto de Weltanschauung", en *Sociología de la consciencia* (versión italiana con introducción de Paul Kecskemeti, Bari, 1974) en el que contradice las tesis de que todo producto cultural es irracional y no puede ser sometido a análisis, y la doctrina según la que todo análisis científico tiene que adoptar el modelo de las ciencias naturales. La propuesta de Mannheim es la de una actitud científica que no coincide con la de las ciencias naturales, sino que es "de carácter hermenéutico, en el sentido de una teoría materialista de la interpretación capaz de comprender y enfocar las múltiples relaciones intrínsecas y extrínsecas que caracterizan el objeto a estudiar". Alfredo De Paz, *La Crítica Social del Arte*, Gustavo Gili, Barcelona 1979.

¹⁴⁶ Como antecedente de esta propuesta, ver Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial madrid 1981, p. 132.

¹⁴⁷ Ver Richard Cork, "Report from London", *Art in America* Febrero 1981, p. 43.

¹⁴⁸ La serie se inició en 1977 bajo la dirección de Alistair Smith. Michael Levey, el director, afirmó que esta serie de exposiciones eran un tácito recordatorio que los cuadros son el producto de pinturas individuales y que el arte del pasado y del presente no es y nunca se deberían presentar como opuestos el uno al otro.

¹⁴⁹ La exposición se planteaba como una referencia a su pasión por una línea figurativa. El montaje, en una sala pequeña, no tenía en cuenta las convenciones modernas de exposición: "En mi cabeza tenía la idea de que podría recordar el dormitorio de Gertrude Stein, con una colocación desde el suelo hasta el techo". Kitaj hizo especial hincapié en las interconexiones entre obras de temas religioso y secular. Ver Richard Gork, "Report from London", cit. p. 43.

¹⁵⁰ Para Richard Hamilto "posee todo lo que yo más he admirado en arte, una maestría técnica increíble, puesta al servicio de un secreto misterioso". *Ibid.*

¹⁵¹ Ver Ken Johnson, "Chuck Close at MOMA", *Art in America*, Mayo, 1991, p. 167. La instalación que Chuck Close produjo para la serie "Artist's choice" del Museum of Modern Art consistía, casi enteramente, de retratos.

¹⁵² Ver Meyer Raphael Rubinstein, "Sight unseen" en *Art in America*, Abril de 1991. pp. 47-53.

¹⁵³ La exposición de Scott Burton, centrada en Brancusi, al igual que la de Close, no hacía sino referirse a la propia obra del artista-comisario. En ninguno de los casos el museo como institución era sometido a revisión.

¹⁵⁴ Los residentes de Ghent llevaron sus objetos al museo y relataron las historias de los objetos. El Museo ofreció los objetos a los artistas Ilya Kabakov, Henk Visch, Jimmie Durham y Huang Yong Ping a quienes se les pidió trabajaran sobre ellas y descubrieran nuevas relaciones entre los objetos.

¹⁵⁵ Ver Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: Artists look at museums, Museums look at Themselves*, Catálogo de la Instalación de Fred Wilson en la Maryland Historical Society, Ed Lisa G. Corrin, The Contemporary, Baltimore, en cooperación con The New Press, New York, 1994. p. 5.

¹⁵⁶ Ver Ann Goldstein, en *A Forest of Signs, Art in the crisis of Representation*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1989.

¹⁵⁷ La instalación *The Gaze* es una reflexión sobre la mirada del espectador. Una sala de exposición con las obras expuestas en la pared cubiertas por unas cortinas semitransparentes y con el espacio de exposición limitado por las barreras de separación características de los museos trataban de evidenciar el lugar del espectador como *voyeur*. Las instalaciones *Esprit de l'Escalier* (1988) o *The Seven Deadly Sins* (1988) (Jay Gorney Modern Art, New York) tenían un carácter de instalación teatral y una referencia directa al bodegón. Consistían en la exposición de muestras de muebles seleccionados sobre las bases de sus referencias estilísticas o históricas. La instalación *The Reign of Narcissim* (1989) ilustraba la complicidad del artista y el museo en perpetuar los mitos de la autoría a través de la parodia vía simulacro de un museo típico dedicado a un famoso escritor (la instalación incluía muebles y miniaturas que parecían pertenecer a un gran autor, camafeos, bustos, molduras arquitectónicas, espejos, sillas, porcelanas, etc. todas ellas con la imagen del artista, su silueta, y su firma. Ver "Pleasure/Leisure and the Ideology of Corporate Convention Space" in Lorn Falk and Barbara Fisher,

eds. *The Event Horizon* (Banff Centre, The Walter Philips Gallery y Coach House Press, Toronto, 1987), pp. 253-64 y Van Het Detail, "Jan Simons. Barbara Bloom Ovef Haar Werk" en *Talking back to the media*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1985, p.43.

¹⁵⁸ Sobre el rol ideológico del museo ver Carol Duncan y Allan Wallach, "Ritual and Ideology at the Museum" en *Proceedings of the Caucus for Marxism and Art*, Los Angeles, enero 1978. Para un tratamiento del tema más en profundidad ver de los mismos autores "Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives* 1, n 4, Invierno, 1978, 28-51.

¹⁵⁹ Ver Peter Vergo *The New Museology*, Reaktion, Londres, 1989, pp.3-4.

¹⁶⁰ El conservador Charles F. Stuckey, por ejemplo, completó en 1992 la reinstalación de la colección del Art Institute de Chicago (1900-1950) empleando una disposición estrictamente cronológica. Ver Brook Adams, "Modern Art 1900-1950: The Collection Reinstalled", *Art in America*, April 1992.

¹⁶¹ También intervino en las fachadas de Museo de Arte Contemporáneo de Chicago el año anterior removiendo un trozo de la fachada de aluminio y colocándola en el interior como si se tratara de una escultura minimalista. Ver Benjamin Buchloch, "Michael Asher and the Conclusion of Modernist sculpture" en *Performance: Text(e)s & Documents*, ed. Chantal Pontbriand (Montreal 1981) y Benjamin Buchloch (Ed.), *Michael Asher, Writings 1973-1983 on works 1969-1979*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

¹⁶² Anne Rorimer "Prelude" en *Museums by Artists*, editado por AA Bronson y Peggy Gale, Art Metropole, Toronto, Canada, 1983.

¹⁶³ Desplazamiento, obviamente, no en su sentido freudiano (la transferencia de energía psíquica de una idea a otra en el proceso de formación del sueño). Asher se refiere a su proceso como "material withdrawal (...) marking by disclosure", más que construyendo relaciones "figura-fondo".

¹⁶⁴ Ver Mark Krupnick, "Introduction" *Displacement: Derrida and after*, Bloomington, Indiana University Press, 1983.

¹⁶⁵ Ver Patricia Mainardi, "Postmodern History at the Musée d'Orsay", *October*, n 41, verano de 1987, pp.31-52.

¹⁶⁶ Una exposición que fue comisariada por Robert Storr.

¹⁶⁷ El título de la instalación resultante, *Ghost*, procede de la palabra francesa empleada en las etiquetas oficiales que se colocan en los huecos dejados por los cuadros que han sido temporalmente trasladados.

¹⁶⁸ Para más información ver Holland Cotter "Dislocating the Modern", *Art in America*, Enero 1992, p. 100.

¹⁶⁹ Ver Brook Adams, "The Museum as Studio", *Art in America*, Septiembre de 1989.

¹⁷⁰ Se le ha dado el término de "museumism" a este tipo de práctica. Ver Lisa Corrin, *Mining the Museum*, p. 7, Southamthton New York. Ver también Kenneth E. Silver, "Past Imperfect" en *Art in America*, Enero de 1993, p. 43.

¹⁷¹ Su director era entonces Peter Noever. Ver MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna and Munich, Prestel - Verlag, 1993, p.19.

¹⁷² Ver Mieke Bal "Telling, Showing, Showing Off", *Critical Inquiry* 18, n°3, Primavera 1992, p 558.

¹⁷³ A este respecto ver Carol Duncan y Alan Wallach. "The Universal Survey Museum" *Art History* 3, n°4, Diciembre de 1980, pp. 448-69.

¹⁷⁴ La idea de esta exposición surge en 1991 cuando el mismo director de la Sociedad expuso su deseo de actualizarla, para que expresara las inquietudes e intereses del público actual, haciendo la sugerencia de que *The Contemporary* y la *Maryland Historic Society* pudieran trabajar juntos alguna vez. Poco más tarde se ofrecía a Fred Wilson la posibilidad de hacer una instalación en alguno de los museos de Baltimore (The Contemporary Museum había intentado siempre romper la definición de museo en cada proyecto que acometía, optando por un programa sin una colección o espacio permanente que se le pudiera llamar "museo").

¹⁷⁵ Fred Wilson fue invitado por Cathy Howe a través de una ayuda de la NEA.

¹⁷⁶ Un vídeo a la entrada declaraba que la instalación representaba su visión de la Maryland Historical Society. Wilson afirma que "Nunca sé a dónde me va a llevar el proceso pero generalmente me conduce a de nuevo a mi mismo, a mis propias experiencias" Citado por Donald Garfield en "Making the Museum Mine: An Interview with Fred Wilson" *Museum News*, Mayo / Junio de 1993, p. 49.

¹⁷⁷ Para D. Crimp el museo construye una historia cultural tratando sus objetos independientemente tanto de las condiciones materiales de su propia época como de las del presente. Benjamin proponía la recolección de los objetos de acuerdo con la percepción política del momento. Frente a la imagen eterna del pasado del historicismo el materialismo histórico plantearía un compromiso específico y único con él. Ver Walter Benjamin, *Coleccionismo e historia...* cit.

¹⁷⁸ Dick Hebdige, "A Report on the Western Front", in *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, Ed. Francis Frascina y Jonathan Harris, New York, Harper Collins, 1992, p. 340.

¹⁷⁹ Según Foucault "Durante largo tiempo, el intelectual llamado de izquierdas tomó la palabra y se le reconoció el derecho a hablar en tanto que maestro de verdad y justicia. Se le escuchaba, o pretendía hacerse escuchar, como representante de lo universal. Ser intelectual era ser un poco la conciencia de todos (...) igual que el proletariado, por la necesidad de su posición histórica, era portador de lo universal (pero portador inmediato, no reflexionado, poco consciente de sí mismo, el intelectual sería la figura clara e individual de una universal de la que el proletariado sería la forma gris y colectiva (...) los intelectuales se habrían acostumbrado a trabajar, no en lo universal, lo ejemplar, lo justo y verdadero para nosotros, sino en sectores determinados, en puntos precisos en los que les sitúan sus condiciones de trabajo". Michel Foucault, *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza Editorial, Madrid 1981, p.138.

¹⁸⁰ Otro ejemplo es un retrato de una conocida familia blanca del artista afro-americano Joshua Jonshon cuya cartela informativa estaba escrita en francés: "Où est mon voyage?" refiriéndose a la carencia de información sobre este pintor de raza negra que pintó retratos en Baltimore entre 1795

¹⁸¹ Un ejemplo especialmente claro es el cuadro de Ernst Fisher al que Wilson coloca dos etiquetas, *Country life* y *Frederick Serving fruit*. La referencia que establece Wilson está referida, obviamente, al sistema de títulos y nombres que es capaz de eliminar todas aquellas presencias o identidades que no deben ser tenidas en cuenta. Evidentemente, dependiendo de la etiqueta que elijamos apreciaremos en mayor o menor medida la presencia en el cuadro de un criado negro.

¹⁸² Según Wilson los museos evitan el tema de las diferencias culturales por dos razones. Una es el dinero, es costoso remodelar las instalaciones etnográficas y antropológicas construidas un siglo atrás. El segundo factor -especialmente, para Museos de arte occidentales, es que reflejan un sistema jerárquico en el museo que no es sino el de la misma sociedad occidental en general. De hecho, para Wilson, la cultura occidental se está moviendo más lentamente que otros sectores de la sociedad en confrontar esos problemas.

¹⁸³ Lisa G. Corrin, *Mining the Museum: Artists look at museums, Museums look at Themselves*, Catálogo de la Instalación de Fred Wilson en la Mariland Historical Society, Ed Lisa G. Corrin, The Contemporary, Baltimore en cooperación con The New Press, New York, 1994. p. 4.

¹⁸⁴ La obra de Wilson *Primitivism: High and Low* (1991) en Metro Pictures Gallery parodiaba dos exposiciones polémicas, que tuvieron lugar en el Museum of Modern Art: *Primitivism in 20th Century Art* (1989) y *High and Low* (1990). En esta instalación un grupo de esqueletos de nativos era etiquetado como "Someone's Mother", "Someone's Sister" refiriéndose a la pérdida de humanidad al exponerlos como meros objetos. En la instalación *Picasso/Who rule?* las figuras en una reproducción de *Les Femmes d'Alger* usaban máscaras tribales. Los espectadores mirando a través de sus ojos se encontraban con los ojos de dos senegaleses a los que Wilson en un video hacía preguntas como: "Si mi arte Contemporáneo es tu arte tradicional, ¿es mi arte tu cliché? "Si tu arte contemporáneo es mi arte tradicional, ¿es tu arte mi cliché?".

¹⁸⁵ Las referencias a los procesos de control y manipulación de la recepción de las obras fue fundamentalmente desarrollada por Wilson en obras anteriores, como sus *Rooms with a view: The Struggle Between Culture, Content, and Context in Art*, una exposición creada para el Bronx Council of The Arts en 1987-88. Cada uno de los diferentes espacios que constituían la instalación se refería a distintos tipos de museo: etnográfico, "salón" victoriano, y al espacio minimalista de una galería contemporánea. Dependiendo de la ubicación de la obra en cada uno de los espacios ésta aparecía "fría y calculada, o autoritaria y valiosa, o exótica y extraña". Ver "A conversation with Fred Wilson", cit. p. 31. Los cambios de escala que desarrolla Wilson en la instalación de la Maryland en obras como *Dollhouse* inciden en la parodia de lo importante y lo superfluo (para un análisis metafórico de la disrupción en la escala ver Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, N.C., Duke University Press, 1993).

¹⁸⁶ Especialmente relevante a este respecto es la instalación creada para la *Documenta IX* (1992), consistente en la reinstalación de la colección de la Neue Galerie de Kassel colgando fotografías de vaginas perforadas por un anillo entre los retratos realizados por artistas del siglo XVIII y XIX de mujeres aristocráticas y claramente idealizadas. A nivel de estrategia esta instalación guardaría ciertas similitudes con la propuesta de instalación de Jean-Michel Alberola en la exposición "Histories de Musée" (en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1989) en la que colocó una serie de guaches sobre campos de concentración entre dos cuadros de la pintora Natalia Goncharova.