



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Museo tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves

Autores (en el caso de tesis y directores):

Sofía Sagle

Talía Bermejo, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales



Museo tomado: Inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo *Bellos Jueves*



Universidad de Buenos Aires

Facultad Ciencias Sociales

Museo tomado: Inscripciones y relatos de
contemporaneidad en el Museo Nacional de
Bellas Artes a partir del ciclo *Bellos Jueves*

Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

Sofía Sagle

DNI: 31512034

sofisagle@gmail.com

Tutora: Dra. Talía Bermejo

Año 2017

Sagle, Sofía

Museo tomado : inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves / Sofía Sagle. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1712-2

1. Museo. 2. Curaduría. 3. Arte Contemporáneo. I. Título.

CDD 069

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

Agradecimientos

A Sofía Luppino, amiga, compañera y mentora. Por todo lo compartido.

A Antonela Ferrari Milano por el apoyo y aliento justo. Por enseñarme lo importante.

A Natalia Romero por estar en el inicio de este proceso y mostrarme que se podía.

A Jalinski por su temple sabio y amoroso.

A mis amigxs y compañerxs, por ser parte de los aprendizajes más valiosos en mi paso por esta Facultad.

A mi familia por su paciencia y confianza.

A Santiago Villanueva por su generosidad. Por la amabilidad de nuestro encuentro. A mi tutora, Talía Bermejo, por ser una guía indispensable en este desarrollo. A los integrantes del equipo de investigación “*Arte y consumo cultural (XX-XXI)*” (IIAC-UNTREF) por los aportes significativos a este recorrido. A la carrera de la Licenciatura en Curaduría de las artes (UNA), la cual transité sólo parcialmente pero me acercó a nuevas búsquedas e inquietudes.

A toda la comunidad de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) por formar parte de este camino. A esta Carrera por ser una parte constitutiva de mi historia.

Índice -----	4
Introducción -----	5
Presentación del tema -----	5
Estado de la cuestión -----	7
Objetivos e hipótesis del estudio -----	13
Abordaje metodológico -----	15
Organización general de la tesina -----	16
 Capítulo 1: El museo y el sistema de arte moderno -----	18
1.1 Aspectos en torno al momento fundacional de la institución museo -----	18
1.2 Aspectos en torno al sistema del arte, sus definiciones y conflictos -----	21
1.2.1 El sistema de artes moderno -----	22
1.2.2 Eje del conflicto: debate modernidad/posmodernidad -----	25
1.2.3 Problemáticas del modernismo y posmodernismo -----	30
 Capítulo 2: Acerca de la Curaduría. Aspectos en torno a la práctica curatorial.	
Definiciones y funciones del curador -----	35
2.1 Facetas y analogías -----	35
2.2 Relatos curatoriales -----	39
2.3 El curador como productor -----	40
2.4 Alcances del rol del curador en el ámbito local -----	42
 Capítulo 3: Caracterización del ciclo: descripción y análisis -----	47
3.1 <i>Bellos Jueves</i> -----	47
3.2 Los jueves -----	51
3.3 Naturaleza del proyecto curatorial -----	57
3.4 Las obras -----	60
3.5 <i>Bellos Jueves</i> y su público -----	71
 Consideraciones finales -----	79
Referencias bibliográficas -----	84
Anexo – Entrevistas -----	90
Anexo – Encuestas MNBA 2014 -----	105

Introducción

Presentación del tema

El siguiente trabajo se propone indagar en torno a los relatos e inscripciones vinculados a la condición de contemporaneidad¹ que se despliegan cuando una institución museística, al identificar restricciones en su apertura al público, plantea una serie de actividades como respuesta. Durante el 2014 y el 2015, se desarrolló el ciclo *Bellos Jueves* (BJ) en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), iniciativa que puso a dialogar el acervo de la colección permanente del museo con intervenciones artísticas contemporáneas con la intención de convocar nuevos públicos y proponer otros modos de habitar el museo. La incorporación de prácticas artísticas contemporáneas se percibe, como síntomas de una condición de lo “nuevo” o cuánto menos aspectos que indican modificaciones en las prácticas de exhibición y recepción del arte al interior de un museo decimonónico². Bajo este periodo, se establece un conjunto de prácticas que tensionan los sentidos construidos al interior de la institución y a su vez, generan interrogantes sobre la contemporaneidad en el campo artístico.

Según voces institucionales del museo³, BJ surge para dar respuesta a una situación específica: una cierta franja etaria –de 20 a 35 años aproximadamente- no estaba visitando el museo⁴. El museo entiende que la ausencia de público joven está

¹ El término *contemporáneo* se ha generalizado, incluso en algunos casos ha llevado a reemplazar aquello que se entendía por *moderno*. Entendemos que el régimen moderno ha entrado en crisis y que la pulsión de lo inmediato (el presente) nos aproxima a un nuevo momento de difícil definición y de aparente contradicción (en relación al significado de la palabra) que entra en tensión con el paradigma que lo antecede. Con *relatos e inscripciones* nos referimos a aquellas narrativas y dimensiones vinculadas a la condición de contemporaneidad que dan cuenta de algunos síntomas de cambio en la forma de entender el arte (Giunta, A: 2014).

² Pionera y canónica, el Museo Nacional de Bellas Artes se fundó en 1895 en el marco de un proceso de institucionalización de las artes emprendido por intelectuales de la Generación del Ochenta cuyo objetivos y deseos para la nación incluía modernizar, educar, formar el gusto por el arte a partir de la creación de escuelas de arte y museos. El modelo que su fundador Eduardo Schiaffino puso en marcha fue similar a los museos de arte que en Europa se remontan a los años previos a la Revolución Francesa con la apertura de las colecciones monárquicas. Este modelo puso en funcionamiento instituciones propias del desarrollo del campo artístico en el siglo XIX tales como las exposiciones, los premios (salones) y el museo propiamente dicho como “eslabón consagratorio del artista y la vía de legitimación de una narración sobre el arte de la nación” (Herrera, María José: 2009).

³ Entre esas voces, se considera la del curador del ciclo, Santiago Villanueva.

⁴ Datos obtenidos por un estudio de público que el mismo museo se encargó de relevar por medio de encuestas a los visitantes. El estudio tuvo como objetivo general delinear el perfil del visitante adulto que asiste al MNBA. La toma de datos se hizo entre febrero y abril del 2014 y los resultados fueron publicados en Octubre del 2014, es decir con el ciclo ya iniciado. A partir del testimonio del curador, las

ligado a la escasa participación de jóvenes artistas en su programación⁵. Es así que se propone convocar/invitar a artistas contemporáneos a pensar posibles cruces conceptuales, espaciales y estéticos entre sus producciones artísticas y las obras permanentes del museo. El último jueves de cada mes, durante dos años consecutivos, en un horario no convencional, el MNBA ofreció sus salas como “espacio de experimentación” (Villanueva, 2015) para proponer novedosas formas de acercamiento a las obras, una (re) lectura de su colección, otros recorridos y vivencias en su visita.

BJ tuvo como objetivo entrecruzar el patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes con proyectos de artistas y músicos contemporáneos. En ese aspecto, BJ encontró su leitmotiv en la premisa “toda producción contemporánea altera y modifica las obras del pasado”⁶ (MNBA, 02/09/2014). La exhibición de trabajos, de carácter efímero, tan sólo duraba algunas horas⁷ proponiendo una serie de ensayos en relación a la museografía de la colección permanente y su vínculo con prácticas artísticas más actuales. Pero, en ese ejercicio, reconoció también una reorganización y relectura de un fragmento del patrimonio exhibido en nuevo(s) relato(s) acompañado, a través del cruce, por una obra actual. Las interconexiones entre la colección permanente y las intervenciones contemporáneas⁸ surgen a partir de la participación de una comunidad de jóvenes artistas –en su mayoría menores de 30 años- y de prácticas de selección, re-selección y confección de nuevos relatos que ejerce la práctica curatorial al interior de la institución. En esta línea, esta investigación se pregunta por ese excedente de sentido que el ciclo propuso rebasando los límites conocidos del museo⁹.

Estado de la cuestión

encuestas terminaron de confirmar lo que en su momento no era más que una sospecha, la franja minoritaria en el público adulto era aquel que representaba a los jóvenes adultos (entre 18 y 30 años). “El 38% de los visitantes corresponde a la franja etaria entre los 18 y 30 años, es decir que los jóvenes representan la primera minoría” cita el estudio. (MNBA, 2014). Estos estudios se incluyen en el Anexo.

⁵ Extraído de la entrevista a Santiago Villanueva, realizada el 2 de agosto de 2015.

⁶ Se anuncia así según el texto institucional que describe el ciclo en la página web del museo. <http://www.mnba.gob.ar/museo/novedades/14/09/02/bellos-jueves-4>, acceso 28 de junio de 2016.

⁷ Se montaba en la mañana del jueves y se desmontaba en la del viernes, una sola vez al mes.

⁸ Nos referimos a obras que se desmarcan de los lenguajes tradicionales y que incorporan otros medios u otros sentidos, pero que circulan en los espacios dedicados a expresiones se vinculan a las artes visuales.

⁹ El museo, a lo largo de su historia, ha cumplido distintas funciones, de ser un sitio que busca aportar placer a uno que aporta conocimiento, ha sido moderador del gusto, el lugar del resguardo de los objetos de la civilización y el espacio donde se definía el poder del monarca o del Estado.

Para el desarrollo de este trabajo se han abordado distintas investigaciones y diversas perspectivas en torno a las políticas institucionales que los espacios museísticos de carácter público desarrollaron durante el siglo XX. Cabe señalar que, a lo largo de todo este siglo, se generó una extensa bibliografía desde distintos campos del saber - como la historia del arte, la museología, la pedagogía, la sociología, la semiótica, entre otros-, definiendo un campo de pensamiento y reflexión de carácter interdisciplinario.

En el marco de la historiografía de los *Museum Studies* cabe destacar el aporte de Tony Bennett en este vasto campo. Según el autor, el origen de los museos está asociado a un carácter modernizador de las naciones (Bennett, 1995). En países como Francia e Gran Bretaña se convirtió en una de las instituciones fundamentales del estado-nación moderno. Narrar la historia de las naciones, vinculada a una más extensa historia del desarrollo de la civilización occidental, implicó la emergencia de formas de clasificación y exhibición de los descubrimientos arqueológicos y los distintos sucesos históricos (Bennett, 1995). Al museo público -como generador y agente de consolidación de la idea de nación- no sólo le fue encomendada la preservación de la memoria oficial, sino que también le correspondió historizar el pasado y exhibir los tesoros de una nación (Duncan, 1991). En tanto “artefacto cultural” manifiesta objetivos tanto políticos como ideológicos, donde arquitectura, objetos y programas se articulan para tal conjunción (Duncan, 1991).

Desde su conformación, la institución museística ha atravesado distintos paradigmas que impactaron en sus formas de gestión y en los diversos enfoques que determinaron su definición, función y alcance. A mediados del siglo XX, en el intento de soterrar su imagen decimonónica, la institución museo inició un proceso de profunda transformación hasta convertirse en un medio de comunicación de masas (Huysen, 2002). A las funciones tradicionales de acopio, investigación y conservación de objetos se le añadieron nuevos servicios orientados a satisfacer a públicos más amplios. La misma institución, nucleada bajo la organización ICOM¹⁰, se encargó de definir y agrupar las 5 funciones -coleccionar, preservar, investigar, interpretar, comunicar- que

¹⁰ International Council of Museums (ICOM) es una organización internacional, dedicada a la promoción y al desarrollo de los museos y de la profesión museal. Mantiene lazos formales con la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Argentina es miembro desde 1958.

un museo debe llevar a cabo desde una conceptualización vinculada al rol social del mismo. Entre los años 1950 y 1960, la institución asistió a una nueva renovación del campo, cuyo interés se centró en el desarrollo de la comunidad por sobre la finalidad educativa, volviéndola partícipe y protagonista de este nuevo paradigma. Esta apertura y carácter inclusivo responde a una búsqueda de sentido más totalizadora que se pregunta hacia dónde se dirigen los museos y cuáles son las modalidades que éste debe adquirir si realmente quiere seguir constituyendo un lugar fundamental para la sociedad¹¹.

En nuestro caso en particular, los museos de arte han evolucionado con mayor lentitud hacia un carácter de institución pública abierta que los museos de ciencia e historia. Las connotaciones eruditas, la noción de gusto, las restricciones de entrada, su marcado origen asociado a la élite contribuyeron a limitar la participación del público (Bourdieu, 2006). De todas formas, vale aclarar que cuando el sistema del arte hizo su ingreso a tales “modernizaciones”, lo hizo de manera acelerada y con tendencias globalizantes pronunciadas. Es importante señalar aquí algunas perspectivas teóricas respecto a la transformación global del museo durante el tránsito de la modernidad a la posmodernidad.

Para Andreas Huyssen (2002), el museo como “(...) lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura” (Huyssen, 2002:42) fue sustituida por la idea del museo-medio de comunicación de masas, “piedra angular de la industria de la cultura” (Huyssen, 2002:50). Desde la perspectiva de Andreas Huyssen, poco queda de aquel museo nacido bajo su forma moderna, como lugar de la conservación elitista, como bastión de la tradición y la alta cultura. Incluso luego de haber recibido “los pronósticos de destrucción” anunciados en los años `60 por las neovanguardias, el museo se ha convertido en lugar de *mise en scène* espectacular y medio masivo (Huyssen, 2006). Tal es así que, llegada la década de 1980, el escenario cultural se mostró cada vez más heterogéneo y sensible al consumo. Junto a la proliferación de museos en diversas ciudades del mundo -fenómeno que Huyssen denomina “museomanía implacable” (Huyssen, 2002:42)- las nuevas prácticas museísticas y de

¹¹ En Buenos Aires, en septiembre del 2015, la Fundación TyPA - Teoría y Práctica de las Artes (Argentina) y AAM American Alliance of Museums (Estados Unidos) organizaron *El Museo Reimaginado, Encuentro de profesionales de museos de América*. El encuentro reunió a más de 600 profesionales de museos de todo el continente. Recuperado de: <http://elmuseoreimaginado.com/>

exhibición se correspondieron con un cambio en las expectativas del público, más interesado en vivir experiencias vinculadas al espectáculo, de la feria y el entretenimiento de masas. En este sentido, el autor afirma que el museo, en la llamada postmodernidad, no sólo “ha sido restituido a una posición de autoridad cultural tradicional (...) sino que está sufriendo actualmente un proceso que puede indicar el fin de la tradicional dialéctica museo/modernidad” (Huyssen, 2006: p. 9-10).

Desde aportes teóricos locales, Eliseo Verón (1999) considera que, durante los años de posguerra, el museo constituyó una de las explosiones mediáticas fundamentales en el ámbito de cultura, destinado a la formación del consumo cultural por parte del gran público, apoyándose en el aspecto inclusivo de la función educativa y en la oferta de servicios (también conocida como oferta museal). En esta línea, un valioso antecedente es desarrollado por María Alejandra Sánchez Intelo (2010) quien estudia la planificación de las ofertas de servicios desde la administración y gestión organizacional.

Por otro lado, fue necesario revisar investigaciones en torno al conocimiento y sentido que construyen las exposiciones. El modo en que el arte es comprendido, hablado y discutido está ampliamente relacionado con aquellos sentidos que la exhibición revela como medio, es decir entender la exhibición como una representación compleja de los valores institucionales, sociales y personales simultáneamente (Ferguson, B., 1996). La transformación del museo trajo indudablemente modificaciones en la política de exposición como así también en la contemplación, cuyas prácticas se corresponden a cambiantes expectativas del público. Desde fines de los años cincuenta, los museos pusieron su énfasis en la *función expositiva* considerando a las exposiciones como uno de los formatos que pueden asumir las narrativas culturales, en tanto forma de comunicación y un modo de administrar significados (Grenberg, R., Ferguson, B. y Nairne, S., 1996). La exposición se ha convertido en un medio para conocer y legitimar también, el arte. En esa línea, las pesquisas y los aportes desarrollados por el grupo de estudios sobre museos y exposiciones en la historiografía local, dirigido por Maria José Herrera resultó indispensable para dar comienzo a estas páginas. Siguiendo a Herrera (2009), particularmente en la década de los 90, los museos experimentaron una mayor concentración en los aspectos expositivos y de

comunicación, superponiendo dinámicas entre museos, galerías y centros culturales acordes a los cambios en las expectativas de recepción. De ser instituciones tradicionalmente consagradas al resguardo del patrimonio, a su conservación, al estudio y difusión por medio de la investigación y educación, las instituciones se vieron obligadas a buscar de formas más atractivas y eficaces de exposición que respondiesen a la espectacularización y la cultura como entretenimiento que trajo el fin de siglo (Herrera, M. J. 2009).

A fin de ajustarse mejor a las nuevas realidades de la sociedad contemporánea y en función de las modificaciones que se vienen enumerando, la gestión de los museos ha capitalizado los *estudios de público*¹² para incidir en sus políticas institucionales. En los últimos años se ha producido un cambio cualitativo en la evaluación de la recepción de los visitantes. El “cuenta-ganado”, como dispositivo de medición, se ha vuelto insuficiente como parámetro válido en torno al éxito o fracaso de una institución abierta al público (Castilla, A., 2013:13). La evolución de la concurrencia, los perfiles y la diversificación de los públicos y los motivos que los lleva hacer la visita han reactualizado los enfoques y los conocimientos dentro de este campo de estudio¹³. El conjunto de trabajos, al interior de este campo, que se ocupa de la experiencia del visitante y del vínculo posible entre la exposición y sus visitantes en tanto dispositivo de medición son los llamados *estudios en recepción* en el sentido que Jean-Claude Passeron (1991) le ha dado al término. En estos estudios la dimensión identitaria aparece bajo el principio de “museología participativa” donde el visitante es contemplado como sujeto de interés y donde los objetos patrimoniales se encuentran al servicio del público en tanto bienes culturales que pueden desarrollar su capacidad de asombro, su posibilidad de experimentación y desarrollo de habilidades. Las instituciones museísticas han ido aceptando su compromiso educador - de forma gradual y algunos todavía con bastantes reticencias- facilitando medios y creando departamentos especializados desde donde se planifican actividades orientadas al público que faciliten

¹² El interés en el medio local motiva la traducción de “La Place des publics. De l’usage des études et recherches par les musées” de J. Eidelman, M. Roustan y B. Goldstein. En 2013, la editorial Ariel en conjunto con la Fundación TyPA editó el libro bajo el nombre “El museo y sus públicos: el visitante tiene la palabra”, compilando una serie de investigaciones que trazan un panorama de los estudios de públicos realizados dentro de los museos europeos (franceses especialmente) durante la última década y analizan su impacto en la política cultural de las instituciones.

¹³ En Europa, el Departamento de Públicos de la Dirección de Museos de Francia (DMF), desde finales de la década de 1980, se esfuerza por producir y difundir el conocimiento sobre los públicos.

la comprensión de los objetos y/o bienes culturales. Sin embargo, convertirse en visitante no supone solo “ir al museo” sino “regresar”. Según las investigaciones llevadas por Sylvie Octobre (2013), los jóvenes -los visitantes de nuestro estudio y el público históricamente más esquivo- conocen los museos más de lo que los aprecian y aquello que puede llamarse como “disgusto”, entendido como el rechazo de los que sí visitaron uno, se acentúa a medida que la edad de los jóvenes avanza. Según esta autora, la precocidad y la repetición de las visitas enmarcadas dejan poco espacio a la decisión personal del niño que, en cuanto se emancipa al crecer, reivindica su autonomía abandonando ciertas prácticas que juzga “adultas”, es decir pasa de una situación “de apetencia” por los museos a fines de la escuela primaria a una situación “de saturación” en segundo año de la escuela secundaria (Octubre, S., 2013:166). En el ámbito de la política de las organizaciones culturales, es central comprender las identidades de los visitantes, a través de sus costumbres, expectativas, perfiles, para entender qué lugar se asigna a las instituciones culturales en su esfera y más ampliamente, en la del entretenimiento, pero también para imaginar cómo las organizaciones culturales pueden influir, por sí mismas, en la imagen que las poblaciones se hacen de ellas (Octubre, S., 2013). La comprensión de estas dimensiones permite a su vez indagar, por un lado, los discursos sobre la “crisis” de las instituciones ante los avances del mercado y por otro, los discursos sobre la “crisis” de la juventud, las transmisiones familiares y los valores (Octubre, S., 2013:167).

En relación a este público específico, la investigadora Collette Dufresne-Tassé (2007) reflexiona sobre la problemática relación entre los jóvenes y los museos. La autora se ha dedicado a identificar experiencias de museos dirigidas a jóvenes que han resultado exitosas. Según su análisis, los factores de acierto se basan en el poder de atracción de la oferta (posibilidad de informarse de manera placentera y posibilidad de socialización), la particularidad de la experiencia (libertad asistida, distancia con lo cotidiano, universo integrado y coherente, comprensión de un universo determinado, etc.) y, a través de la experiencia plasmar algo de los intereses o las necesidades de los jóvenes, las cuales están vinculadas, principalmente, a salir de su cotidianidad, en particular el universo en que los medios de comunicación los delimita y circunscribe (encierra), se trata de un universo donde incluso lo exótico aparece sin atractivo, con

ideas superficiales presentadas tan rápidamente que no tienen ninguna coherencia (Dufresne-Tassé, 2007).

Ahora bien, todas estas reflexiones se inscriben bajo una condición específica del arte, la de “ser contemporáneo”. Según Terry Smith (2012), en las postrimerías de la modernidad, este modo de *ser* es la única alternativa del arte. Pero “ser contemporáneo” para este autor significa mucho más que arte de su momento y de su tiempo. En la actualidad, el arte se produce, tal vez como nunca antes, en el marco de una sensación ampliamente compartida donde la difusión y la contingencia son lo único que existe, y quizás “lo único que haya de aquí a la eternidad” (Smith, 2012:16). La contemporaneidad exige respuestas que difieren de manera significativa de aquellas que inspiraron los muchos y variados modernismos de los siglos XIX y XX. Smith explica que estas problemáticas en parte, derivan de la noción dominante según la cual los grandes y productivos relatos que ofrecía la modernidad ya son historia, entre ellos el arte como espejo, ocio o disenso autorizado. Según este autor, una consecuencia inmediata de ello es que el arte contemporáneo se ha vuelto –en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos– meticulosamente cuestionador por naturaleza y extremadamente vasto en sus modos de indagar, así como también en el alcance de sus búsquedas (Smith, 2012). Ante la ausencia de garantías históricas, el arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no puede ofrecer más que respuestas provisionarias. En la actualidad, sus formas más comunes son ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas (Smith, 2012). El autor explora también el triunfo de la exhibición sobre la colección como estrategia principal adoptada por instituciones que se ven obligadas a convertirse en sitios de interés dentro de la industria cultural globalizada. En ese sentido, Smith hace referencia a museos establecidos durante la modernidad cuyo compromiso con el arte moderno - que va volviéndose, como diría el autor, “rápidamente histórico”- los apura a revisar sus relatos sobre la colección y a realizar esfuerzos para convertirse en centros obligados para un arte que no necesariamente tiene premisas modernistas (Smith, 2012:25).

Objetivos e hipótesis del estudio:

Los acontecimientos y prácticas artísticas que incorporó el ciclo al museo - organizados bajo temporalidades, concepciones y determinaciones que plantean una relación espectral posible con la obra arte- resultaron completamente distintas al sistema de funcionamiento de las bellas artes que soporta el museo. En las últimas tres décadas, grandes modificaciones en las formas de producción y circulación del arte (discusión que se ampliará en los capítulos venideros) han propiciado nuevas formas de exhibición y mercantilización, atravesadas por lógicas y estrategias del mundo económico-financiero globalizado¹⁴. En virtud de las problemáticas señaladas, los museos establecidos en la modernidad, esos que mencionaba Smith (2012), han ido incorporado un sistema de muestras periódicas como parte de las estrategias de captación de públicos y de inclusión en los circuitos del turismo cultural, el ocio, la recreación y el espectáculo y, también eligieron rotar y repensar periódicamente sus propias colecciones con la oportunidad de “lanzar” cada nueva exhibición de manera espectacular y atractiva (Huyssen, 2006). En ese sentido, las exposiciones son un instrumento privilegiado, no solo para relevar la administración e interpretación de los sentidos del arte sino también para abordar los debates de época. El cruce del patrimonio, su relectura y las prácticas artísticas contemporáneas -con sus otras formas de exhibición- establecen configuraciones que comprenden al museo, en tanto institución, como espacio de disputa y significación de aquello que llamamos cultura.

A partir de las problemáticas presentadas, se plantean algunos objetivos que serán necesarios delimitar. El **objetivo general** de este trabajo consiste en abordar las ideas y concepciones sobre las cuales se funda el museo moderno, que corresponden con formas específicas de entender el arte. Para alcanzar dicho propósito, será ineludible atender los siguientes **objetivos específicos**:

- Especificar el rol y figura del curador.
- Describir el surgimiento y desarrollo del ciclo.
- Especificar las tendencias y estrategias que adopta el Museo Nacional de Bellas Artes para convocar otros públicos.

¹⁴ El ensayista Robert Fleck se pregunta por las distinciones del arte de principios del siglo XIX del arte del siglo XX y del siglo XXI en su libro “El sistema del arte en el siglo XXI” (2014) publicado por la editorial Mardulce.

- Relevar los usos del patrimonio que puso en funcionamiento el ciclo.
- Reflexionar sobre las posibles contribuciones y resultados que dejó esta experiencia.

La pregunta por lo contemporáneo resulta insoslayable para poder abordar esta investigación y requiere indagar por las relaciones particulares que se establecen con el propio tiempo. Giorgio Agamben (2012) define a la contemporaneidad como esa relación con el tiempo que adhiere a éste a través de un desfase y un anacronismo - “(ser) contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no solo sus luces, sino su oscuridad”- (2012:21). Lo que está en cuestión en la contemporaneidad no es el tiempo cronológico, sino aquello que urge dentro de este y lo transforma. Según Agamben se trata de una *urgencia intempestiva*, el anacronismo que nos permite aferrar nuestro tiempo en la forma de “un demasiado temprano” que es, también un “demasiado tarde” (2011: 20). Por su parte, Smith (2012) dirá que la contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo, cuya representación ya no puede describirse a través de términos como “modernidad” y “posmodernidad”, no sólo porque está determinada por fricciones entre antinomias tan intensas que resisten cualquier generalización universal, sino porque resiste incluso cualquier generalización acerca de dicha resistencia (2012: 20). En el caso del arte, la contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación artística, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás.

Nuestra investigación parte de la siguiente hipótesis: la exhibición, en tanto producción discursiva, busca producir efectos de sentido¹⁵. De acuerdo con esta afirmación, *Bellos Jueves* presentó un campo de problemas que logró funcionar como un muestrario de los relatos y narrativas en torno a las condiciones de contemporaneidad al interior del campo artístico-cultural de la Ciudad de Buenos Aires. En ese sentido, el ciclo exhibió una serie de prácticas al interior de la institución museo producido por el cruce de varios agentes culturales (autoridades- curadores- artistas -

¹⁵El tratamiento del espacio expositivo en términos discursivos, como un texto en el que se pueden leer los valores y sentidos que caracterizan la cultura de una sociedad. El autor vasco Santos Zunzunegui (2003) propone un acercamiento de corte semiótico, buscando comprender el “funcionamiento significativo del objeto museo”, aplicable en nuestro caso al espacio expositivo.

público). *Bellos Jueves* significó un régimen de pequeñas concesiones mensuales para aprender a hablar el lenguaje de la época (con sus derivas y contradicciones al interior del campo artístico-cultural) y dar a conocer las transformaciones en la producción y recepción del arte. El presente de la institución -uno atravesado por otras temporalidades- se propuso “estar con su propio tiempo” y en el devenir, buscó percibirlo. Reconocer las transformaciones operadas en las instancias de producción, circulación y recepción de arte al interior del museo (durante el transcurso del ciclo) significa no sólo examinar las necesidades de una comunidad artística- en este caso, Buenos Aires- sino reconocer los esfuerzos y respuestas de la institución “a la recesión de lo moderno y al auge de lo contemporáneo en el arte” (Smith: 2012, 24).

Abordaje metodológico:

En el presente trabajo de investigación, se plantea una metodología teórico-empírica con el fin de analizar el ciclo en cuestión al interior del Museo Nacional de Bellas Artes, institución que se interrogó cómo gestionar otras formas de habitar el museo para así convocar otros públicos. Se llevó adelante una indagación teórica sobre los orígenes del museo, las distintas concepciones del arte, la práctica curatorial, el paradigma moderno, el posmoderno y lo contemporáneo, presentes en un vasto conjunto de textos que va desde los estudios culturales, los estudios curatoriales¹⁶, los estudios de museos, la sociología de la cultura hasta la teoría e historia del arte¹⁷. Esto permitió ampliar la base de conocimiento sobre el tema, contextualizarlo y profundizar la reflexión sobre nuestro objeto.

A partir de herramientas del **análisis de contenido**, se organizó el caso como un campo estructurado¹⁸, describiendo los elementos que componen el fenómeno. De este

¹⁶ Según Diana Wechsler, los estudios curatoriales emergen de la convergencia de distintas disciplinas (desde la historia del arte, la sociología cultural, los estudios visuales, la historia de las ideas, la teoría del arte, la historiografía) con el propósito de pensar un tipo singular de narración, aquella vinculada a los relatos curatoriales, donde la atención de los investigadores empieza a centrarse en las exposiciones, las colecciones, los museos, y las distintas configuraciones conceptuales y narrativas que fueron y se van presentando ayer y hoy.

¹⁷ Por tratarse de un corpus de obras artísticas, se recurrió a nociones específicas de historia del campo artístico.

¹⁸ Entendido en términos del sociólogo Pierre Bourdieu: Campo como una red de relaciones objetivas entre posiciones definidas por su situación actual y potencial en la estructura social. Espacio constituido con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias, en donde los individuos son

modo, se pretende analizar sus antecedentes históricos, contextualizar su emergencia, describir las propuestas ocurridas al interior del ciclo y realizar una aproximación analítica de lo que dejó. Para ello, nos serviremos de una variedad de discursos en torno al ciclo que incluye entrevistas, datos estadísticos, catálogo del ciclo, registro de las intervenciones, artículos periodísticos, antecedentes, etc. que contribuyen a la conformación de ese universo de significaciones en el que se inscribe este fenómeno que, a primera vista, propone el diálogo de las obras de la colección permanente con lenguajes y prácticas artísticas contemporáneas.

Organización general de la tesina

Para abordar los objetivos y cuestiones señaladas, se organizó el trabajo en tres capítulos descriptos brevemente a continuación.

En el **capítulo 1**, mediante un breve desarrollo histórico, se hará referencia a la historia de los museos y aquellos aspectos de la modernidad en la cual la institución se funda. También se identificarán aspectos que contribuyeron a la constitución de un sistema del arte y la definición moderna de autonomía artística para abordar el estatuto de los fenómenos artísticos y sus diversos lenguajes, su inestabilidad e historicidad: ¿cómo leer un objeto artístico al interior de una institución que contiene las manifestaciones de un sistema de arte basado en categorías de belleza, en lo sublime, aurático o buen gusto?

En el **capítulo 2**, nos ocuparemos de las prácticas/relatos curatoriales. La práctica curatorial y todo su sistema de funcionamiento se encuentra en el epicentro de la persecución del sentido del arte (Link, 2012) y, por lo tanto, sugiere una figura que guíe, acompañe y defina las prácticas artísticas. A su vez, la relativa y reciente profesionalización del campo vuelve necesario indagar sobre esta disciplina y las funciones que tiene a cargo en tanto intermediario cultural. Se intentará explicar la curaduría como esa negociación entre los artistas y las estructuras de poder institucionales.

participes de ellas y contribuyen a que se cumplan. Ver más al respecto en Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

El **capítulo 3** iniciará con una descripción del ciclo, su inscripción en la programación del museo, los motivos en los cuales surge, qué antecedentes tiene como imaginario y cómo concibe al público. El abordaje está signado por el análisis de las prácticas de intervención artísticas que compusieron el ciclo durante el año 2014 y las que se realizaron durante el 2015, con la intención de leerlas en un prisma a partir de los aportes teóricos abordados en los anteriores capítulos.

Capítulo 1

El museo y el sistema de arte moderno

La condición de que un objeto o acontecimiento posee, o se le adjudique, valor de exposición y/o de conservación al interior de una institución museística responde a valores y categorías que organizan aquello que se establece como arte. Los marcos conceptuales que operan como condicionamientos en la producción del sentido de sus discursos¹⁹, no son estables ni para siempre, responden a determinados momentos históricos. Resulta difícil comprender los fenómenos artísticos del siglo XX y XXI al interior de un museo moderno sino se tiene en cuenta la ruptura con el paradigma que le dio origen.

1.1 Aspectos en torno al momento fundacional de la institución museo

A mediados del siglo XIX, Tony Bennett (1995) explica, siguiendo a Foucault, que la relación gobierno-ciudadano tomaba el modelo de la de padre-hijo. El bienestar moral y cultural de la población era una de las preocupaciones del estado que fue convertido en un vehículo para el ejercicio de nuevas formas de poder, volviéndose útil para gobernar. En ese sentido, la formación de los museos, no puede comprenderse sin tener en cuenta desarrollos más generales donde el gobierno establece una nueva relación con la cultura (Bennett, 1995).

Francisca Hernández Hernández (1992), señala que el nacimiento de los museos se produjo a partir de dos hechos fundamentales: el coleccionismo y la Ilustración. La práctica del coleccionismo se remonta a la antigua cultura griega y romana, alcanzando su auge con las monarquías absolutas. En sus primeras fases, la diversidad y la mezcla fueron las características de esas primeras colecciones, integradas por piezas no sólo artísticas sino también objetos de la historia natural y objetos raros en general, que eran ordenados en base a criterios arbitrarios impuestos por el gusto de sus dueños. Reunidos en gabinetes de curiosidades, cámaras de tesoros, cámaras de maravillas, cámaras artísticas, antiquariums, lapidarios, bibliotecas, jardines botánicos, de pintura y de esculturas, así como también jardines zoológicos (Ares, 2008:48), hasta entonces,

¹⁹ Siguiendo la teoría desarrollada por Verón (1987 [2004]), entendemos que los paquetes discursivos son conjuntos de textos/discursos (no sólo escritos, dado que pueden contener distintas materias significantes como imágenes e incluso sonido) que operan como punto de pasaje de la circulación social del sentido: ellos son atravesados por sentido que circula en la sociedad y que encarna de ellos de determinada manera (considerando “determinada manera” en forma estricta: ellos son estructurados efectivamente por discursos anteriores que operan como condiciones de producción y que los determinan).

poseían un carácter exclusivo y, únicamente en ocasiones especiales o por expreso deseo de sus dueños, eran abiertas a un público selecto y minoritario, es decir, allegados al príncipe, eruditos, intelectuales, científicos y conocedores del arte pertenecientes a la clase alta (León, A., 1988:51).

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX las colecciones sufren una lenta transición del carácter privado al público. Durante los años que siguieron a la Revolución Francesa, el incipiente gobierno francés nacionalizó la colección real para convertirla en el primer museo público, el Louvre²⁰, que se estableció bajo el amparo del sistema estatal. Liberada del monarca y útil para gobernar, las condiciones que regulaban el uso social de la cultura, dentro de la esfera pública burguesa, requerían ser transformadas. A partir del acceso al patrimonio cultural, los museos se convierten en una de las instituciones fundamentales de los Estados modernos. Según Carol Duncan (2007), en el momento en que el Estado puso en marcha los mecanismos ideológicos para consolidar una identidad nacional, dirigir un museo significó dirigir la representación de una nación en lo que atañe a sus verdades y altos valores. La utilización de la arquitectura clásica o sacra sirvió para instalar esta idea de ritual, así los museos fueron considerados sitios de peregrinación, tal como sucedía con las catedrales en tiempos pasados (Duncan, 2007). Como señala Aurora León (1988), la imagen de los museos continuaba revistiendo cierto carácter sagrado -a la manera de los grandes templos o mausoleos-, enalteciendo los objetos expuestos como valores supremos de la identidad cultural del pueblo, que provocaban en las personas una actitud de reverencia y solemnidad.

Según Duncan (2007), la transformación que en Europa sufrieron las galerías regias hasta llegar a convertirse en museos públicos sirvió, en realidad, a las necesidades ideológicas de la burguesía, ofreciendo un nuevo ritual cívico mediante la

²⁰ Es necesario señalar que, previo a la apertura del Louvre, en el año 1683 ya se había inaugurado el Ashmolean Museum, perteneciente a la Universidad de Oxford. Creado a partir de colecciones privadas de diversa índole, había nacido con la doble función de educar y conservar. Dicho acontecimiento prueba que, además de los dos factores mencionados anteriormente, existía dentro del ambiente cultural de la época la necesidad de crear este tipo de instituciones (Hernández Hernández, 1992). Por otra parte, el Museo Fridericiano de Kassel, fundado hacia 1769, en plena Ilustración, es el museo más antiguo del continente europeo y, si bien fue utilizado primero como gabinete de curiosidades, se proyectó desde sus comienzos con acceso al público. Actualmente, es el edificio central de la Documenta, evento internacional reconocido como de mayor relevancia para el arte contemporáneo (Ares, 2008:48).

difusión del patrimonio (Duncan, 2007:13). Según la autora, el museo -en tanto institución que preserva la memoria oficial- persiguió a lo largo de su historia objetivos ligados a la educación y a la producción de conocimiento (Eilean Hooper- Greenhill, 1992), no sólo en su interés por ilustrar a la ciudadanía, sino también por permitir el proceso de legitimación de los valores políticos de las naciones en formación. Es así que el museo moderno, se encargó de exponer ante la mirada pública lo que consideraba la herencia histórica-artística de la Nación.

En tanto nuevo espacio de representación, la visita a un museo se correspondió - en términos políticos-, con la tarea de formación de ciudadanía. Los individuos comenzaron a ser enfrentados ante una historia común. En ese sentido, aquello que se exhibe -como también cómo se lo exhibe- está en relación directa con la identidad de la comunidad. Según Bennett (1995) la organización de los objetos se llevó a cabo bajo un principio historiador y fue parte de una transición general de la episteme clásica a la episteme moderna (Bennett, 1995). La pretensión de modernidad fue dando forma a una serie de políticas y prácticas en los museos públicos, acorde a las nuevas necesidades y demandas de la sociedad. El autor señala que la distribución del espacio, la teatralidad y espectacularidad de las antiguas ferias itinerantes y, posteriormente, los parques de diversiones, han servido de modelos para que los museos modernos tomaran de esos ámbitos ciertos aspectos vinculados al desplazamiento de las personas y a las dinámicas de comportamiento, aunque desde una perspectiva más científica, racional y didáctica (Bennett, 1995). Al respecto, Bennett menciona las “caminatas organizadas” -posibles antecedentes de las visitas guiadas-, que permitían establecer cómo eran los comportamientos esperables dentro del museo como también señalar las prohibiciones. Por su parte, Duncan habla de que la difusión del patrimonio contribuyó decisivamente a la expansión cultural de los museos, y también a la “ritualización” de un determinado orden social dentro de sus propias salas (Duncan, 2007). Ello resultó de gran importancia, dado que ciertas reglas de convivencia para la visita a un museo aún no se encontraban plenamente arraigadas en el imaginario popular. En consecuencia, la administración del espacio buscó formar comportamientos y miradas a través del recorrido. Bennett (1995) menciona también “pasarelas elevadas” para describir la importancia de la manipulación arquitectónica en términos de espacio y vista, posibilitando la autorregulación moral, ya que cada miembro de la comunidad observa y

al mismo tiempo es observado por los demás. De esta forma, todos los espacios públicos son observados y no queda lugar para los disturbios. Esta idea de autorregulación no se limitó a la arquitectura, ya que también se aplicó a festivales. Da cuenta de esto la creación del anfiteatro como lugar en el que todos se juntan y pueden verse al mismo tiempo²¹ (Bennett, 1995). Sin embargo, el visitante de la feria y el del museo eran distintos a pesar de ser el mismo, ya que lo que variaba era el comportamiento. No obstante, la brecha entre uno y otro había disminuido porque ambos utilizaban las mismas técnicas para regular a sus participantes.

De la mano de este desarrollo en torno al espacio de exhibición, comienza a construirse la noción moderna de “público” de museo que implicó la incorporación de normas de conducta y disciplina propios del naciente espacio museístico. El siguiente apartado abordará aspectos que contribuyeron a la constitución de un sistema del arte, el cual estableció los valores y las propiedades que hacen qué un objeto -en este caso, obra de arte- posee valor de exposición y/o valor de conservación, con el objetivo de comprender las problemáticas en torno al estatuto de los fenómenos artísticos.

1.2 Aspectos en torno al sistema del arte, sus definiciones y conflictos

La idea moderna de arte como ámbito autónomo, desarticulado de otras funciones sociales como la religiosa, la cívica o la ética, así como diferenciado de otras prácticas “menores” como la artesanía, y de otras grandes esferas como la Ciencia se configura recién en el siglo XVIII²². A partir de este siglo, se produce una distinción

²¹ Originalmente, los festivales eran algo espontáneo, pero luego pasaron a ser algo organizado para excluir los comportamientos que no estaban bien vistos (Bennett, 1995).

²² Según Larry Shiner (2004), durante más de mil años en la cultura occidental, la noción arte refería a cualquier actividad humana realizada con habilidad y gracia. Hasta el siglo XVIII, la palabra que con frecuencia se traduce como “arte” era *techné*, la cual, al igual que la *ars* romana incluía muchas actividades que hoy denominaríamos como “oficios” (Shiner, 2004: 46). *Techné/ars* abarcaba diversos saberes y haceres: carpintería, fabricación de zapatos, poesía, medicina, escultura e hípica (2004). Es decir, estos conceptos se encontraban más asociados a la capacidad o destreza humana de hacer/ejecutar que a una clase de objetos. Según Shiner, durante el mundo antiguo -también se mantuvo en el periodo medieval- la única clasificación de las artes que tenía algún parecido con la concepción moderna, provenía de la división greco-romana entre las artes liberales (intelectuales, de la élite cultivada, que incluían las artes verbales y las matemáticas) y las artes serviles o vulgares -o mecánicas para el medioevo- (aquellas que requerían de trabajo físico o intervenía el pago, es decir, relacionadas al mundo de la necesidad y lo utilitario). En aquel contexto, no había una distinción clara entre arte/artista y artesanía/artesano, sino simplemente destrezas humanas para producir objetos (las *Techné* griega y *Ars* romana) e individuos abocados a ello de variado rango y condición (Shiner, 2004).

decisiva en el concepto tradicional de arte, se descompone en una nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música) en oposición a la artesanía y las artes populares (Shiner, 2004). A esa división se le sumó otra igual de decisiva durante el mismo siglo: el placer en las artes se dividió en un placer refinado, especial propio de las bellas artes de otros placeres ordinarios que suscita lo útil o de entretenimiento²³. Lo refinado o contemplativo recibió el nombre de “estético” (Shiner, 2004: 24).

No se trató de la sustitución de una definición de arte por otra, tuvo que sustituirse todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones por otro. Según Shiner, en el mundo antiguo todo arte poseía una función²⁴ y la belleza era conforme a un propósito, los artistas eran proveedores de una mercancía al igual que los zapateros y el concepto “arte por el arte” era desconocido, no había un verdadero mercado de arte ni tampoco coleccionistas (Shiner, 2004: 65).

1.2.1 El sistema de artes moderno

Durante el Renacimiento (aproximadamente entre 1350 y 1600) se asiste a una larga y gradual transición hacia el moderno sistema de las artes. En ese período, se irán articulando las prácticas artísticas acompañadas de nuevas ideas y actitudes. Antes de que pudiese establecerse la categoría moderna de arte fue preciso, tal como explica Shiner, que confluyesen tres elementos: un conjunto limitado de artes²⁵, designar un término comúnmente aceptado para identificar con facilidad el conjunto *-beaux-arts*, que se impuso sobre frases como “artes elegantes”, “nobles” o “elevadas”, y principios o criterios que gozaran de acuerdo general para distinguir ese conjunto de los demás,

²³ Shiner (2004) explica cómo la visión más amplia y antigua del arte era compatible con el goce en un contexto funcional (la apariencia no estaba separada del contenido y función) y la nueva concepción de arte, en tanto creación, demandada una actitud contemplativa y por lo mismo, el contemplador debería separarse del contexto.

²⁴ En el antiguo sistema del arte, la idea de arte referida a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión iba de la mano de instituciones que unificaban lo que nosotros separamos como artes, artesanías y ciencias. Por ejemplo, la mayor parte de la música servía para acompañar la liturgia religiosa, las ceremonias políticas o las fiestas sociales. La mayoría de los artistas /artesanos trabajaban por encargo cuyos contratos muchas veces definía contenido, forma y materiales y preveían un lugar y propósito específico para la pieza acabada. Es decir, el trabajo artístico era a menudo una tarea cooperativa en la que intervenían muchas personas tanto si se trataba de pintar frescos, poner en escena producciones teatrales o tomar libremente prestadas melodías o armonías de otros compositores (Shiner, 2004: 60).

²⁵ Al primer grupo se le adjudicó la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura y la música, a lo que podría sumarse una o más artes, tales como la danza, la retórica o la jardinería (Shiner, 2004: 126).

este tercer requisito²⁶ fue asumido por el principio primario de imitación, pero no cualquiera, sino el de la imitación de la naturaleza bella podía aplicarse a las *beaux arts*. Sin embargo, ni siquiera el principio de imitación de la naturaleza bella se convirtió en el principio primario para justificar el nuevo conjunto y el nuevo término (Shiner, 2004: 127). Por lo general, operaban una combinación de cuatro principios. Dos de ellos -genio e imaginación- se referían a la producción de obras de arte; los otros dos -el placer versus la utilidad y el gusto- se referían al objeto y al modo de recepción de las *beaux arts*. La combinación del placer versus utilidad con genio e imaginación fue empleada para distinguir las *beaux arts* de las artes mecánicas o las artesanías o los oficios. La combinación de placer versus utilidad con gusto servía para distinguir las *beaux arts* de las ciencias y de otras artes liberales, como la gramática y la lógica. De vez en cuando, estos dos propósitos se representaban como funciones paralelas e igualmente válidas; aunque con más frecuencia el placer era visto como subordinado a la instrucción o utilidad. Pero, en el siglo XVIII, la idea de placer comenzó a verse como algo sistemáticamente opuesto a la utilidad, en tanto criterio para distinguir un grupo de las artes liberales del resto. No se trató de cualquier tipo de placer, a lo largo del siglo la idea de un “placer refinado” o del “gusto” acabaría transformándose en la moderna idea de lo estético. Cuando el nuevo sistema de las bellas artes quedó constituido en el siglo XVIII, el adjetivo “bellas” dejó de ser utilizado (cayó en desuso), dejando al término “arte” en una condición ambigua cuando el contexto no permitía establecer con claridad si se trataba del antiguo sentido de “un arte” o del sentido moderno de “bellas artes” (Shiner, 2004: 131).

Además de la confluencia de estos principios, Shiner (2004) indica que para esta época también se constituyó el concepto moderno del artista²⁷. A través de la actividad de mecenazgo comienza entonces el desarrollo y extensión, que luego se hará autónomo, del mercado del arte y la definición del estatuto de artista. Hacia fines del

²⁶ Un principio capaz de justificar que las artes visuales, verbales y musicales aparecieran unificadas bajo un mismo encabezamiento, diferenciadas de las demás artes liberales, de las ciencias, y de las artesanías y oficios (Shiner, 2004:126)

²⁷ El autor señala tres indicios en este caso: en primer lugar, el surgimiento de la “biografía de artista” como género literario que trataba al arquitecto, escultor o pintor, de acuerdo con el modelo de poeta, como una figura heroica y celebra los logros individuales que excedían las tradicionales habilidades del oficio; el segundo relacionado con el ascenso del “artista cortesano” y el tercero está vinculado con el desarrollo del autorretrato como género pictórico en el que se observaba un reclamo por parte de aquellos artistas de una condición social elevada (2004: 118-119).

siglo XVIII, instituciones culturales como los museos, las bibliotecas públicas, la crítica literaria como género y los conciertos seculares se habían extendido por toda Europa, de la mano de la emergencia de un público y un mercado articulados en función de las siguientes características:

- La demarcación del arte como disciplina específica (unificación de las artes visuales, verbales y musicales, en diferenciación respecto de las prácticas menores como las artesanales y de otras esferas como el conocimiento científico) y la obra de arte entendida como autónoma (autosuficiente, existe por ella misma desarticulada de su anterior función política o religiosa, entre otras).
- La creación individual destierra la colaboración inventiva bajo el ideal del artista como genio creativo.
- La experiencia de la estética, una nueva sensibilidad relacionada a la contemplación de *lo bello*, divorciado de “la experiencia histórica” (Vattimo, G., 1994: 109).

A esa conciencia estética, así entendida, se le corresponde el museo como institución pública, lugar donde se selecciona la cualidad estética entendida de modo abstracto e históricamente desarraigado (Vattimo, G., 1994:109). Los museos, las academias y los salones se consolidaron como instituciones mediadoras en este contexto de cambio social y surgimiento de la nueva noción de arte. A su vez, la separación de las obras con respecto a un contexto funcional conduce al ideal de una atención silenciosa y reverencial, esa “ritualización” de un orden social antedicho por Duncan (2007).

Por entonces, el moderno sistema de las bellas artes queda configurado, luego un período de convergencias de cambios sociales, intelectuales e institucionales. Su fundación se imbricó en un proceso de secularización, de ascenso de la economía de mercado, crecimiento y elevación sociopolítica de las clases medias, de extensión de la alfabetización y de redefinición y preservación de las diferencias de género.

1.2.2 Eje del conflicto: debate modernidad/posmodernidad

La modernidad es el escenario donde se desarrollan y estabilizan todas estas ideas en torno a la noción de arte y a su sistema de funcionamiento, como así también las instituciones que lo contienen. Se revisarán algunas de sus ideas centrales y aquellas que las discuten con la intención de esclarecer algunos hitos fundamentales que modificaron aquello que se entendía por arte.

La idea de Modernidad

No obstante, la categoría “modernidad” se presta a confusiones, será menester especificar qué se entiende por ella. La problemática de esta categoría encuentra varios ecos en la utilización del vocablo “moderno”. En *Itinerarios de la Modernidad*, Nicolás Casullo plantea que la modernidad es una condición de la historia que comienza a darse de manera consciente entre los pensadores en Europa, básicamente entre los siglos XVII y XVIII. Su significado más amplio, y también el más abstracto, “es el de la Modernidad como una particular condición de la historia” (Casullo, 1999 [2004]:10). El autor explica que el vocablo se venía usando desde el siglo V de la era cristiana para referirse a un “modo”, un tiempo de lo inmediato, una modalidad de lo reciente. Pero es en aquellos siglos donde adquiere una particular relevancia y va definiendo cierta especificidad en torno al mundo, el cual comenzará a polemizar entre “lo antiguo” y “lo moderno”. Es decir, el hombre asiste por distintas vías, descubrimientos científicos, avances tecnológicos, revoluciones industriales -como la que se da en el siglo XVIII- a hacer consciente una acelerada, remarcable e insorteable “modernización de la historia” (Casullo, 1999 [2004]: 11). Se gesta la conciencia de una nueva época, de un presente que se mira a sí mismo como diferente y superador de lo antiguo. Esta modernización se manifiesta como necesidad de una nueva comprensión del mundo²⁸. La modernidad, entonces, tiene como elemento esencial un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza. Ahora bien, lo que produce esa modernización cultural acelerada de la historia es la caída, el quiebre, “la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida por lo teológico, por lo religioso” (1999 [2004]: 11). Los relatos fundantes, aquellos que amalgaman religión e historia en una única narración -la explicación religiosa del mundo- se va resquebrajando. Este proceso

²⁸ Casullo explica que la comprensión del mundo se hará en función de la representación que nos hacemos de él (1999 [2004]: 11).

conflictivo -el de cierre de una historia y aparición de otra, fin de un mundo y aparición de otro, es un largo camino que provocará que artistas, filósofos, ensayistas, pensadores tengan que fijar infinitas posiciones en cuanto de dónde venimos y hacia dónde vamos. El proyecto de la Ilustración articulará los grandes relatos de la razón, del progreso, de la igualdad, de la democracia, exponiendo el agotamiento de una vieja representación del mundo regida por lo teológico y lo metafísico (y sus consecuencias, identificadas como mitos, supersticiones, leyendas)²⁹. Durante el siglo XVIII, “el Siglo de las Luces”, se va a terminar de sistematizar, de plantear, de albergar el principal pensamiento que hace a esos grandes relatos, como también los grandes paradigmas modernos, que aún siguen operando. Se sistematizan los ideales universales de igualdad y libertad, erige al sujeto como protagonista de la historia, como autogestor de su destino. También es durante ese siglo donde cada una de las variables - el arte, la ciencia, la política, la economía, el pensar en sí- comienza a escindirse y agruparse en entidades/esferas autónomas e independientes. Saberes que no van a responder a dogmas sino en función de lo que vayan logrando en términos de producción teórica y conocimiento propio.

En la primera mitad del siglo XIX, indica Calinescu (2002), se produce una separación entre dos modernidades. Por un lado, la “modernidad burguesa” como momento en la historia de la civilización occidental en la que prima el universo simbólico de la razón y el progreso, la confianza en la ciencia y la tecnología, una concepción de tiempo cuantificable y abstracto, y el ideal de libertad individual orientado al pragmatismo y el éxito. Por el otro, la “modernidad cultural”, es decir, la modernidad como concepto estético que habría de producir vanguardias y rechazaba a la modernidad burguesa (Calinescu, 2002: 95-97). La modernidad cultural está ligada directamente a la efervescencia de las utopías como signo de intolerancia ante las imperfecciones del mundo tal como es y de la creencia en un futuro promisorio en el que la libertad, la justicia y la belleza sean accesibles al hombre como ser social. La modernidad, entonces, encierra en sí misma una paradoja: es, sintéticamente, una crítica

²⁹ El Romanticismo será el primer impulso crítico a esa nueva cosmovisión regida por la racionalidad científico-técnica. A la frialdad del cálculo matemático, de la medición, de la cuantificación del mundo, opondrá otra vía del conocimiento: la sensible, la intuitiva, la pasional, la poético-filosófica. “El pensamiento romántico (...) si bien celebra la libertad, esa nueva autonomía del hombre, de pensar por sí mismo, ejercerá por un lado una crítica profunda a los sueños totalitarios de la razón científica, y trabajará en ideas de sentimiento, de patria, de amor, de nacionalidad, que combinado con la Ilustración, conformarán las dos grandes almas de lo moderno” (Casullo, 1999 [2004]).

de la repetición, por ello mismo “cuando la modernidad llega a oponer conceptos sin los cuales no hubiera sido concebible -razón, progreso, ciencia- está simplemente persiguiendo su más profunda vocación, su sentido constitutivo de creación a través de la ruptura y la crisis” (Calinescu, 2002: 97). Según Habermas, la modernidad es ese entramado de racionalización a partir del cual introduce una variable interpretativa -un horizonte- que nos permite situarnos en el mundo (1989). Aunque también la modernidad es ese discurso de la crítica (crítica a las viejas representaciones, al conocimiento dado), un pensamiento que avanza pese a que infinidad de variables reflexivas estén o no de acuerdo con ese avanzar. Ahí deviene una condición compleja de la modernidad, su imposibilidad de ser pensada como finalizada, porque toda crítica que la cuestione estaría siendo modernidad por excelencia. Sin embargo portar con esta contradicción en su propio seno³⁰, aquella que la hace tender a la necesidad de autotransformación constante, definen ciertos rasgos paradójicos que caracterizan el pasaje de lo moderno a lo posmoderno.

La transición

Este pasaje está signado por múltiples y profundas mutaciones. En primer lugar, el salto cualitativo y cuantitativo de conocimiento que se esperaba de la ciencia, la moral y la estética en su desarrollo autónomo se da efectivamente, aumentando la eficiencia de cada esfera, pero a costa de la desarticulación entre ellas y de la consecuente división de la realidad social en ámbitos manejados por especialistas y sin comunicación entre sí. El cuerpo social comienza así a percibir una cierta desarticulación de su tejido comunitario en individuos aislados. Cada esfera del conocimiento plantea sus propias reglas de pertinencia, con consecuentes filtros, inhibiciones, censuras a los comportamientos y enunciados no-admisibles. El saber se

³⁰ Hegel introducirá en la historia de la filosofía una idea que caracterizará el pensamiento moderno: la “dialéctica”. Ésta consiste en una concepción de la historia basada en un movimiento progresivo, en el que cada etapa representa un momento de enajenación de la idea absoluta en su autodespliegue y la solución de las contradicciones inherentes al momento anterior. De esta forma, para Hegel cada momento histórico llevaba en sí mismo el germen de lo irracional y del consecuente cambio hacia algo necesario, racional, real para la etapa siguiente. Si bien este movimiento dialéctico del desarrollo histórico (un presente siempre contradictorio, porque es en sí mismo un nacimiento de lo nuevo pero que en su propio seno carga con su caducidad) era postulado como fases transitorias, Hegel postulaba asimismo un fin de la historia: el momento en el que la humanidad cobraba consciencia de esta idea absoluta (Hegel en Engels, 1886).

vuelve específicamente científico-técnico, caracterizado por algunos autores (Foster, Baudrillard, Jameson, entre otros) y comienza a caer en la burocratización. En su afán de universalidad, comienza a eliminar la posibilidad de pluralidad, de diferencias, de caminos alternativos; se vuelve homogeneizadora. Las prácticas y formas institucionales nacidas bajo el ideal de libertad, se tornan así dogmatizadoras y manejadas por el criterio de utilidad y productividad.

Por otro lado, la consciencia temporal de la modernidad irá quedando consolidada una oposición abstracta entre tradición y presente: “lo nuevo” comenzará a ser visto como constantemente superado y vuelto obsoleto por la novedad. Finalmente, la novedad se convertirá en “clásica” cuando alcance su total desarrollo como auténticamente moderna. El valor de lo novedoso irá cediendo paso a lo efímero, a lo instantáneo, a lo fugaz, a lo transitorio. Aquel sujeto consciente de sí mismo, libre, autónomo, gestor de su destino, pierde heroicidad y sentido de pertenencia. Comienza un período de efervescencia del individualismo, las identidades se vuelven inestables, contingentes, redefinibles en función de las coyunturas específicas en las cuales participen. Los grandes relatos legitimadores de la historia, base de las utopías y de la fe en el progreso indefinido de la humanidad comienzan a caer en el descreimiento. Finalmente, los límites de los diversos campos se vuelven difusos, produciéndose usurpaciones de fronteras, y expandiéndose un estilo de época marcado por la fragmentación, la cita, el pastiche, la mixtura. Lo impredecible se impone, en tanto todas las direcciones parecen igualmente posibles.

La posmodernidad

Dos grandes autores son representativos del debate acerca del posmodernismo. Se citan en función de la riqueza de su planteo y su extensa repercusión. El primero de ellos, citado más arriba, Jürgen Habermas (1980) identifica la posmodernidad con aquel neo-conservadorismo que sostiene que la modernidad ha fracasado, al igual que sus impulsos utópicos. Denuncia que la desilusión ante los fracasos de la modernidad es utilizada como pretexto para legitimar posiciones conservadoras. Desde la segunda posguerra en adelante, pareciera que “este último momento racionalizador” ha quedado incapacitado de dar respuestas a aquellas preguntas: por qué y para qué la historia, hacia

dónde vamos, cuál es el punto de llegada, por qué ese punto, cómo hacer la historia (Habermas, 1980). Ante ello, el autor propone retomar el programa moderno en su espíritu crítico vaciado de ideología conservadora, a través de la búsqueda de un consenso racional que ponga límites a los imperativos del sistema económico y administrativo dominante, para completar el proyecto emancipatorio de la ilustración. En contraposición, Lyotard (1979 [1987]), ve como irreversible la caída de los grandes relatos –que en la antigüedad fueron narraciones míticas orientadas al pasado, y en la modernidad narraciones sometidas a juicios de veracidad orientadas al futuro-. Sin embargo, con la pérdida de credibilidad de las metanarrativas (y su visión finalista de la historia), se habría dado paso a una nueva condición del saber, posmoderna, caracterizada por la pluralidad y heterogeneidad de pequeñas historias, por la imbricación de redes de enunciados cuyos juegos del lenguaje son heteromorfos y locales, limitadas en el espacio-tiempo. Esta realidad marcada por la redefinición constante de las reglas de juego y los puestos pragmáticos de los participantes, favorece a su modo de ver la flexibilidad, la pluralidad y la imaginación. Más allá de las posturas optimistas o apocalípticas, hay un consenso general respecto de caracterizar a la posmodernidad como una nueva escena histórica, un tiempo donde se instala -en el campo de las ideas- un debate entre dos nociones, entre dos apreciaciones del mundo y de la historia. *Posmodernidad* como una noción conceptual que plantearía que estamos más allá, cronológicamente, de la modernidad. Se agotaron las razones de la modernidad, sus capacidades de dar cuenta de la propia historia se vieron desfondadas por los propios fracasos y pesadillas que también mostró lo moderno³¹. El debate modernidad-posmodernidad va a desplegarse en lo estético, en lo cultural, en lo ideológico, en lo sociológico, en lo científico, en lo político y se da en el marco de las mutaciones, metamorfosis de lógicas económicas capitalistas. Las ideas, los mundos de conocimiento, las esferas de saber parecieran que ya no pueden cumplir eficazmente esa posibilidad de amalgamar, de sintetizar, de dar cuenta del propio origen y del proceso moderno capitalista en cuanto a normas, lógicas, conductas, fines e ideales. Frente a la

³¹ Casullo enumera una serie de crisis que signaron al siglo XX, cuya conjunción de elementos describen un entramado en el cual estamos situados. Algunos de ellos son: crisis del sistema capitalista, crisis de un proyecto político e ideológico alternativo a ese sistema, crisis de los sujetos sociales históricos, crisis de la sociedad de trabajo, crisis de las formas de lo político y la política (Casullo, 2004).

caída de variables interpretativas³², lo que entra en crisis es el proceso modernizador. Han pasado más de doscientos años y muchos de los relatos prometidos no solo se encuentran en deuda sino que se han vuelto inconsistentes, han perdido vigencia en la actualidad y muestran signos de agotamiento. Crisis de estos grandes relatos y aparición en su lugar de una pluralidad de relatos no totalizadores, parciales, de razones y variables circunstanciales.

En ese sentido, varios autores (Lyotard, Subirats, Anderson, Berman, Jameson, Casullo) señalan que nos encontramos en los bordes de la modernidad, en sintonía con un tiempo de carácter postmoderno, plural, polisémico, parcial en valores, hablas y sentidos (Casullo, 1999 [2004]: 210). En este contexto de proliferación y bifurcación de los relatos, de mezcla de niveles y esferas, de subversión de las jerarquías, de identidades móviles o contingentes, de redefinición de las categorías, se produce, exhibe y circula arte. A continuación, un pequeño apartado para especificar las problemáticas al interior de la esfera artística.

1.2.3 Problemáticas del modernismo y posmodernismo

Arthur Danto en su obra *Después del fin del arte* (1997) afirma que no hay “fin” del arte pero sí hay una especie de “fin de la historia del arte”, entendida ésta como plasmación periódica de distintas expresiones artísticas atravesadas por grandes relatos o paradigmas estéticos. Estos grandes relatos -tanto en el campo de la imitación (mimesis)³³ como en el de la abstracción- eran los marcos conceptuales y fuentes de

³² Variables posmodernas, dice Habermas, que en el enjuiciamiento a la razón ilustrada moderna, se acercan a posiciones reaccionarias, o a enfoques que invalidan la propia razón crítica. La idea de progreso, la idea del sentido de la historia como una meta a conquistar, la idea de la superación de las miserias materiales y espirituales del hombre, de los derechos humanos y ciudadanos inalienables, la idea de conservación de los recursos naturales, la idea de que la fraternidad y libertad iban a avanzar sin pausas, el fin de las guerras y las violencias a partir de la razón de los Estados, de la confraternidad de los pueblos, la idea de superación de las desigualdades sociales, la idea de la capacidad de la política para conquistar la felicidad del hombre (Habermas en Casullo, 2004).

³³ Según Danto (2009), la narrativa mimética determinó el funcionamiento de la obra de arte hasta el último tercio del XIX, es decir que la mimesis fue el rasgo constitutivo de la obra de arte. Esta narrativa organizó -en muchos sentidos, lo sigue haciendo- los comportamientos autorales como también espectatoriales en torno a una idea de representación fundada en la heterorreferencia. Desde la instancia de producción, la figura del artista vinculada a esta narrativa es la de un sujeto formado en las destrezas de la semejanza, se trata de un proceso de aprendizaje que convertirá un lienzo en una ventana a un mundo visual posible. Desde los comportamientos espectatoriales, el espectador mimético es aquel formado en el hábito de reconocer la relación de semejanza visual entre una superficie bidimensional y un

mandatos que establecían qué estaba habilitado en tanto manifestación artística, definían un marco único para el hacer del artista. Para Danto (1997) ya no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella, todo es posible, todo puede ser arte. Y, debido a que la presente situación no está esencialmente estructurada, no podemos adaptarla a un relato legitimador. Danto entiende lo contemporáneo como *posthistórico*. Esta condición resulta el atributo principal que caracteriza al arte actual en donde ningún tipo de relato puede constituir exclusivamente el marco a partir del cual encuentre una única vía para su desarrollo.

Durante el siglo XX, se impuso un tiempo de cambios sustanciales en la historia del arte. Se puede citar el gran quiebre epistemológico que, en 1913, introdujo Marcel Duchamp con su *Rueda de bicicleta*, sostenido y confirmado por la exhibición de un prosaico objeto funcional -un secador de botellas- como “objeto artístico”. No pudiendo ser abarcados por los preceptos estéticos hasta ese momento aceptados, sus *ready-mades*³⁴ pusieron en evidencia lo que sucede cuando no hay ninguna cualidad intrínseca a la obra que permita legitimarla como tal. Sin embargo, para Danto la pieza que señala el comienzo del “fin de la historia de arte” es una obra de Andy Warhol de 1964 titulada *Caja de jabón Brillo*. “¿Es esto arte?” esboza Danto para poder explicar su tesis argumental. En principio se trata de una cosa que ha sido desligada de su función. Se encuentra presentada como obra para un público que concurre al lugar donde las cajas citadas han sido emplazadas. Se trata de un *ready-made* imitado, una serigrafía pegada sobre un soporte aunque también podría haber utilizado un ejemplar de cajas de supermercado. La diferencia visual no existe, ambos son objetos perceptivamente indiscernibles, aunque uno es una obra de arte y la otra no.³⁵ Las cajas de Warhol resignifican o dicen otra cosa diferente de lo que muestran las que se encuentran en las estanterías de los supermercados. Ontológicamente son distintas.

mundo tridimensional. Este sistema narrativo es el que organizó los parámetros de funcionamiento social de la obra de arte durante casi cuatrocientos años (2009).

³⁴ *Ready-made* (ya hecho) hace referencia al objeto que preexiste a la obra de arte. El término acuñado por Marcel Duchamp hace referencia a un objeto sin estatus artístico que por decisión del artista y una serie de mecanismos operados por “la institución arte” pasa a serlo.

³⁵ En otro de sus libros “La transfiguración del lugar común” (2002), Danto parte del concepto de “lo indiscernible” como aquel que le posibilitará establecer cuando un *ready-made* es una obra de arte.

Como se viene desarrollando, el concepto de arte fue variando a lo largo del tiempo, siendo las obras de arte, expresiones de los diferentes modos culturales de la historia humana. En esta línea, el filósofo Nelson Goodman (1990) para clarificar algunas cuestiones surgidas ante los intentos fallidos en explicar ¿qué es el arte? (o ante la pregunta cuál es el *arte puro*) expuso que la pregunta evidentemente no era la adecuada (Goodman, 1990:97). El autor presenta las funciones del arte más que buscar cómo definirlo. Goodman se concentra en la función simbólica de la obra de arte: lo que representa/refiere, aquello que *está en el lugar* de otra cosa (1990:97). El reconocimiento de esta función, según este autor es la que nos suministra la clave para resolver cuándo estamos ante una obra de arte y cuándo no. Los objetos operan como obras de arte sólo cuando su funcionamiento simbólico tiene ciertas características. Un objeto puede simbolizar cosas diferentes en momentos distintos y puede, también, simbolizar poco o nada en otras circunstancias. La preocupación filosófica sobre el problema del arte se expresa en la necesidad del desplazamiento de la pregunta “¿Qué es el arte?” a “¿Cuándo hay arte?” según el autor (Goodman, 1990: 97). Cualquier objeto puede ser obra de arte pero no cualquiera lo es. La manera en que funciona una obra puede explicar cómo, por medio de ciertos “modos de referencia” lo que así funciona puede contribuir a la concepción, y a la construcción de sentidos. Entonces, para que algo lo sea deberá estar relacionado con la tradición artística y encontrarse situado en un contexto impregnado por una teoría que lo configure como tal, es decir lo será dentro de una aceptación teórico-reflexiva, si lo presentado como propuesta estética, está haciendo referencia a una comprensión particular del fenómeno. Esto implica también que el receptor se integre en sintonía conceptual con el creador de la obra. En líneas generales, una obra de arte es un signo³⁶, se trata de un lugar de articulación de significados a descubrir mediante un esfuerzo de interpretación, lo cual obliga a entrenarse en nuevas competencias dentro del campo de la expresión estética.

³⁶ Desde una sociosemiótica de corte veroniana, toda producción de sentido tiene una manifestación material (signos o mejor dicho discursos sociales). Desde lo que el autor llama el “pensamiento ternario sobre la significación” (retomando la corriente inaugurada por Pierce) recupera la importancia de la materialidad del sentido (1987 [2004]). Desde esta tradición, lo que se intenta hacer es a través de marcas encontradas en los textos (otros signos) reconstruir los procesos de producción social del sentido. Se ubica el sentido socialmente producido en sus propios ejes espacio-temporales. Se reconquista cierta vocación sociológica que permite, a través del estudio de textos efectivamente tomados de su circulación social y su puesta en relación, pensar la construcción de lo real en la red de la semiosis.

No obstante, aparece otra pregunta ¿por qué eso que se presenta como obra de arte será integrado al mundo de arte como tal? Desde una perspectiva institucional, a partir de la caracterización que Danto (1999 [2009]) hace de las distintas etapas atravesadas por los museos norteamericanos, resulta posible extrapolar estas particularidades a la historia general del arte moderno para visualizar qué ciclos ha atravesado la misma. El autor plantea que la primera generación de los museos americanos concibió obras de arte de gran belleza visual como metáfora de una realidad espiritual profunda, es decir, como una suerte de ventanas por las cuales observar escenas auténticas imaginadas. Se trata entonces de una primera noción del arte dominada por la idea de lo bello y juzgada según el “gusto delicado”. La segunda generación definió el arte en términos formalistas y rindió culto al objeto artístico en sí mismo (Danto, 1999 [2009]). Se trataría aquí de un período del arte marcado por la defensa del arte puro³⁷, en la que cada rama del arte encontraría reducir la experiencia a la expresión por la expresión misma, más allá de lo expresado (Greenberg, 1939 [2002]), a través de la invención por disposición de sus propios materiales, sin la contaminación de los medios de otras artes o de otros sectores de la cultura como los populares, los “bajos” o el “kitsch”. Dentro de este segundo momento, la unidad del siglo XIX encontrará su quiebre desde el interior de la misma esfera estética, dado el surgimiento de los movimientos de vanguardia y su incitación a fusionar arte y vida. Irrumpen entonces los manifiestos como programas estéticos que definían una específica noción de arte y de obra en oposición a otras con las cuales polemizaban, discutían y se proponían como definitivas. Este impulso de las vanguardias comenzó a hacer estallar los límites del arte, pero seguía dejando en evidencia el impulso “totalitario” del arte moderno, en el sentido de que era acompañado por metarrelatos (crítica, teoría, manifiestos, etc.) abocados a establecer qué era auténticamente el arte en clara contraposición a aquello que no lo era.

Retomando a Danto (1997), el autor habla de “fin de la historia del arte” en el sentido de que termina aquella concepción del arte inaugurada por Giorgio Vasari en 1550 como un relato de desarrollo progresivo. Ya no habrá un límite que legitime

³⁷Clement Greenberg³⁷ y su defensa del arte abstracto o no-objetivo es uno de los mayores representantes de esta corriente, que mide los parámetros del arte en términos de “calidad” (que, según plantean, sólo puede ser detectada por el ojo entrenado en la experiencia estética).

claramente a unas obras en tanto artísticas y ocasione que otras queden relegadas o fuera del radio de alcance. Incluso las instituciones artísticas serán puestas en cuestionamiento como espacios legitimadores del canon artístico que se subvertía. El arte perderá sus valores formalistas en el sentido de que se hará informal, contaminado, “insensato”: toda postura artística será posible. Así, con la emergencia de este tiempo *posthistórico*, para usar el término empleado por Danto (1997), el debate en torno al arte se actualiza con una nueva posición que corrientes artísticas³⁸, parte de la crítica y la teoría asumen ante la hibridación del arte con los lenguajes, materiales y formas propios de los medios masivos, del mundo industrial, del comercial y del popular, anteriormente considerados sectores “bajos” de la cultura. De esta forma, el límite de lo que es considerado arte es incierto, inexacto. En el terreno de la crítica de arte, esto se manifiesta en una mixtura entre la vigencia de nociones puramente modernas como originalidad, novedad y autenticidad, entre otras, que siguen dominando los juicios de valor, a la vez que se ponen en juego nociones habitualmente identificadas como posmodernas tales como pastiche, intertextualidad, apropiación e intervención, entre otras.

La aparición de un nuevo paradigma estético, pone de manifiesto la imposibilidad de definir el panorama actual del arte según valores y categorías precedentes. En nuestros días, el panorama se ha vuelto extraordinariamente plural, no hay descripción que pueda abarcar la diversidad de formas, medios y lenguajes, ni obras que puedan hablar en nombre de sus contemporáneas, ni medios específicos que ordenen la variedad.

*Informe, incongruente, radicante, relacional, disonante*³⁹ (Bourriaud, 2006) son algunas caracterizaciones tentativas de cómo se nombra el arte de nuestros días, éstas hablan de una voluntad de desagregarse, ser otra cosa y estar en otra parte, una falta en la que quizá radique su potencia y su sentido histórico. En consecuencia, el museo -en tanto institución definida bajo ideales ligados al paradigma de la modernidad - tenga

³⁸ Como el arte conceptual o el pop-art. Según Danto (1997) Andy Warhol es una de las figuras emblemáticas a las cuales se adjudica el mérito de haber logrado una radical ruptura artística. Lo que el artista pop logró fue reinventar los parámetros que anteriormente conferían dignidad y pureza al artista. Hizo uso del lenguaje publicitario, de las imágenes de los medios masivos de comunicación, de figuras y objetos del mercado. Dispuso de la repetición, lo reproducible, lo chatarra, lo útil, la copia y toda una serie de formas y procedimientos consideradas menores, carentes de cualquier aspiración a ser consideradas artísticas, para hacer arte.

³⁹ Términos que enumera Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional* (2006).

que pensarse como un campo disponible para su reorganización constante. En función de estas reflexiones esbozadas se examinarán algunas de las experiencias, relatos e inscripciones acontecidas durante el ciclo *Bellos Jueves*.

Capítulo 2 - Acerca de la Curaduría

Aspectos en torno a la práctica curatorial.

Definiciones y funciones del curador

Lo recorrido en el capítulo anterior, resulta incompleto sino se indaga sobre algunas de las prácticas y agentes que participan en este campo cultural. A los desplazamientos, superposiciones, disoluciones de categorías, inexistencias de barreras anunciados por los teóricos del “fin del arte” se suma el lugar que ha ocupado la curaduría en este proceso y cómo ha capitalizado algunas de estas cuestiones. En tanto intermediario cultural, la figura del curador y su profesionalización en el campo de las artes visuales contrajo discusiones y dudas sobre el lugar que ha estado ocupando. Su rol ha cobrado una importancia privilegiada en la compleja organización e inteligibilidad de la circulación de las producciones artísticas. El curador ha adquirido perfiles nuevos: gestiona, administra y negocia los aspectos de circulación, visibilidad, legitimidad y consagración de las obras, tanto contemporáneas, modernas e históricas. Con una posición central, participa en la determinación del estatuto artístico. En este capítulo, se examinarán rasgos y particularidades de su quehacer específico y algunas de sus analogías más conocidas para poder desentrañar esta actividad.

2.1 Facetas y analogías

La curaduría y la figura del curador han variado a lo largo del tiempo. La curaduría fue creada en relación con las funciones museísticas de conservar, investigar y exhibir. Los primeros museos de arte, surgidos a fines del siglo XVIII y principios del XIX, se dedicaron a coleccionar y exponer como obras de arte aquellos objetos (calificados como “bellos”) que antes habían sido empleados para distintos ritos religiosos, para la conformación de los espacios de poder o para la visibilización de la riqueza privada. Eran los curadores los que administraban esos museos, “los que crearon

el arte al manejar de manera iconoclasta los iconos de la religión y el poder” (Groys, 2011:24). Siguiendo a Groys (2011), antes se creaba arte devaluando cosas sagradas para la pura contemplación- es decir, en la exposición de objetos como autónomos, descontextualizados de su función - aunque desde Duchamp hacia acá se ha elevado el valor de las cosas profanas. Según el autor, se pasa de la iconoclasia original a la iconofilia (Groys, 2011). Es decir, lo que se narraba en el tradicional museo de arte era la historia del surgimiento y del triunfo del arte, las obras servían como ilustraciones de esa historia, recibiendo un nuevo significado después de haber perdido el viejo (Groys, 2011). No obstante, una vez que los museos adquieren el carácter de moderno, son los artistas quienes empiezan a trabajar especialmente para éstos, se trata de cosas totalmente nuevas, profanas con pretensión de ser reconocidas como obras de arte, ya no necesitan de una prehistoria ni una legitimación a través de la religión o poder sino que encarnan “el arte” en sí mismas como valor autónomo. De la profanación a la sacralización describe Groys. Una vez entrada la modernidad y asumida la completa autonomía del arte (no solo de la prehistoria sino de la historia del arte), una imagen debe hablar por sí sola, la sola observación de la imagen debe convencer al observador de su valor y el contexto expositivo debe reducirse a la pared blanca y la buena iluminación. Entonces, la condición teórica y narrativa debía cesar porque ofende a la imagen. Así los artistas comienzan a despreciar la actividad del curador (como también se acentúa la crítica a las instituciones) porque no son capaces de librarse de su herencia iconoclasta. Por otra parte, según el recorrido que hace el autor, el artista sabía que el gran público estaba de su lado -ese público que no conocía todas esas viejas historias y tampoco las quería oír- porque éste cree en el valor interior de cada obra de arte, el cual debe manifestarse de manera directa ante sus ojos. Toda medición a través de un curador resultaba sospechosa para ese gran público. Desde esta perspectiva, la mejor curaduría sería aquella vuelta a cero: dejar hablar a la obra por sí misma para que el espectador pueda ser colocado frente a ella directamente. Ahora bien, lo que no puede discutirse es el hecho de que para que la obra se contemple necesariamente debe estar expuesta. Finalmente, la esencia de una obra es su aspecto exterior, su visibilidad o apariencia (Agamben en Groys, 2011: 26) sin embargo su apariencia no garantiza por sí misma visibilidad. De ahí, otra metáfora, la de *curar*. La obra inicialmente parece estar desamparada, *enferma*, hay que llevar al visitante hasta ella. La curaduría “cura” la impotencia de la imagen, su incapacidad de mostrarse a sí misma. La obra necesita de

ayuda externa, necesita una exposición que la contenga, que la haga presente (Groys, 2011). No obstante, este movimiento es paradójico: la curaduría está en primer lugar al servicio de la iconofilia - pretende hacer creíble que la imagen es originalmente saludable porque tiene valor interior- pero al mismo tiempo la mina porque sus maniobras de curación no pueden permanecer ocultas por completo para el observador. Y en ese ejercicio se vuelve iconoclasta porque cuando el curador presenta, coloca la obra de arte en un determinado espacio, la contextualiza en relación a otros objetos y la involucra en una narración, en una historia, manteniéndose fiel a los orígenes seculares del arte⁴⁰.

A la denominación del curador iconoclasta, se le suman dos más: el curador cartógrafo y el curador-autor. El segundo caso es abordado por Ivo Mesquita. El autor explica cómo el curador de arte contemporáneo se asemeja a la práctica de un viajero el cual a medida que recorre paisajes diversos, describe rutas, señala pasajes y establece demarcaciones, el cual finalmente delimita un territorio específico que comprende la naturaleza de la producción artística del presente, como lo hicieron de manera similar aquellos artistas viajeros que acompañaban a los descubridores de las nuevas tierras y legaron a la posteridad imágenes, narraciones y mapas de las zonas recién descubiertas (Mesquita, 1993). El autor entiende al curador como un profesional que recorre espacios, revela e investiga cualidades, rasgos para establecer aquellos sistemas de configuraciones que van apareciendo en el proceso de producción artística. Una actividad que reúne y organiza conjuntos de significantes y establece direcciones y marcadores para elaborar “los mapas del arte contemporáneo” (Mesquita, 1993: 22). La analogía con la cartografía remite a la idea de que el mapa se hace al mismo tiempo que el territorio es decir, la cartografía relata, describe una experiencia de la mirada que descubre y registra simultáneamente, que proporciona al final del viaje una lectura que es “espacio de comprensión y superación del territorio” (Mesquita, 1993: 22). En este sentido, la analogía asienta un procedimiento de la observación del curador sobre la producción del presente, donde se atiende a las tensiones y contradicciones que el arte se plantea a sí mismo “en el esfuerzo por constituirse como visualidad contemporánea” (Mesquita, 1993: 22). El autor alude a un método de trabajo que no sigue ningún

⁴⁰ Como dirá Groys, la destrucción de viejos ídolos tiene lugar sólo en nombre de otros dioses, nuevos (2011: 29)

protocolo normalizado sino que nace de la observación de las transformaciones que percibe en el territorio que transita.

Desde la perspectiva de la posmodernidad, el curador abandonaría “la búsqueda de la verdad” (Mesquita, 1993: 24) para ir hacia otros sistemas de percepción, otras formas de inteligibilidad, trazando otros sentidos que indican nuevas posibilidades en la comprensión del territorio. La práctica de este curador cartógrafo está vinculada, principalmente, a las estrategias de producción de arte y a su inserción en el campo social. Su objetivo es narrar las batallas en la búsqueda de materias expresivas, de composiciones de lenguajes, de constitución de configuraciones, y permitirles la existencia proporcionándoles visibilidad (Mesquita, 1993). De esta manera, en una exposición se encuentran identificadas las prácticas creadoras, los sistemas de percepción, los elementos que conquistaron un territorio para ejercerse y las direcciones para su inteligibilidad. En este caso, la exhibición está dispuesta como una propia explicación de sí misma. Para este autor (1993), no existe pensamiento que se desenvuelva antes, previamente a la muestra, para él sólo se da simultáneamente a ella, en cada instante en que es recorrida y mirada.

La tercera denominación es abordada por Claire Bishop. Para la autora (2011) el papel del curador pasó de una profesión despersonalizada, orientada alrededor de la múltiple tarea que tiene que ver con salvaguardar, enriquecer, investigar y exhibir las colecciones, a una posición de singularidad en la presentación de obras al público. El origen del “curador- auteur”, tal como lo especifica en su texto, se sitúa simultáneamente con el arte de la instalación y la crítica institucional de la década de los '60. Sin embargo, entre los años 1968 y 1972, la figura de “curador independiente”⁴¹ marcó el ascenso en un nuevo tipo de autoría. El término refiere a un organizador de exposiciones que se dedica a la presentación temporal de obra de contemporáneos suyos, en vez de la adquisición e investigación de arte para una colección de museo. Se trata de una figura sin grandes ataduras institucionales, o incluso cuando las tiene, su actividad extrainstitucional es más importante para él que la institucional. A los ojos de

⁴¹ Al curador suizo Harald Szeemann se le atribuye el papel del primer curador independiente en Documenta 5 en 1972. En esta exposición hubo una fuerte disputa entre la autoría curatorial y la autoría artística. Szeemann fue acusado por varios artistas de eliminar la autonomía artística donde la idea curatorial se vuelve el centro de la cuestión.

la autora esta figura tiene protagonismo como resultado de un aumento del número de exposiciones en museos (muestras permanentes como temporales), una diversificación de las disciplinas que pueden ser expuestas (desde los museos de historia natural hasta las ferias de arte comerciales) y el incremento de las exposiciones realizadas por instituciones culturales.

2.2 Relatos curatoriales

En el n°1 de la Revista *Estudios Curatoriales*⁴², Daniel Link (2012) describe una preocupación actual en el campo de arte: más que preguntarse cómo hacerlo, se pregunta cómo mostrarlo (2012). La tarea de la curaduría, para este autor, consiste en la distribución de ciertas masas conceptuales (el arte) en determinados espacios (privados o públicos). Con esto, Link no asume que la curaduría está fundada en la mera disponibilidad de las obras sino que se basa en criterios conceptuales y estéticos. En todo caso, da cuenta que las instituciones especializadas en la exhibición de arte (los museos, galerías, ateliers, etc.) acuerdan que el montaje ha pasado a formar parte del acontecimiento artístico en sí mismo (Link, 2012). De estos debates, la “nueva museología”⁴³ reclama la necesidad de una crítica específica que tome ya no al arte como objeto, a los procesos de exhibición o “relatos curatoriales”. La curaduría, como dice el autor, podría definirse “como la persecución del sentido del arte” (Link, 2012) Se trata de administrar la experiencia del arte, de darle sentido a aquello que parece no tenerlo, o de encontrar el sentido que se sospecha oculto (Link, 2012); se selecciona, contextualiza y enmarca la producción artística.

En la introducción de este trabajo, hemos citado la emergencia de un nuevo campo de estudios, los llamados *estudios curatoriales*⁴⁴ que centran su atención en este “ser y estar” del arte, las exposiciones. En particular, el modelo de exposición

⁴² El artículo de referencia puede consultarse en: http://untref.edu.ar/rec/num1_trabajos2.php

⁴³ En el estado de cuestión se han erigido algunas de las líneas que promueven los *New Museum Studies*.

⁴⁴ Las distintas maneras de concebir una misma colección, los diversos modos de presentación elegidos por los curadores, la proliferación de exhibiciones temporales, itinerantes o no, que pueblan las agendas de museos, centros de arte, salas de exposiciones, así como la tradición trazada por exposiciones universales, internacionales, bienales y todo tipo de exhibición conmemorativa o de representación nacional dentro y fuera de sus propias fronteras, han abierto un caudal de preguntas acerca de los saberes, disposiciones, propósitos y políticas que rondan estas prácticas constituyendo este nuevo campo de estudios.

temporaria -como parte del ingreso de las artes visuales a las industrias culturales- se ha vuelto el modelo preferencial para incorporar a los museos e instituciones culturales el caudal de público dedicado al ocio cultural⁴⁵. El curador y su gestión expositiva, siguiendo a Marcelo Pacheco (2001), debe promover el significado actual de lo que se expone, independientemente de su cercanía o lejanía en el tiempo. No se trata de proponer reglamentos a las imágenes, sino de deconstruir los discursos dados, dislocar los enunciados en su pretensión a la rigidez unívoca o regulada, se trabaja sobre y desde los márgenes, tramando las diferencias. Dicha aclaración vale a una discusión que plantea que la curaduría de exposiciones suplanta el papel de la historia del arte como relato hegemónico y la función axiológica de la crítica, proporcionando “narrativas inéditas, paralelas, incluso narraciones que contradicen el relato oficial” (Suazo, 2007: 23). Este frente de conflictos (que Pacheco lo plantea en términos de *historiadores del arte versus curadores*) son enfrentamientos que consiguen relucir la disputa de fondo. Lo que está en juego es la autoridad epistemológica sobre los mecanismos de producción discursiva y la administración del sentido, no tanto como un traspaso de funciones sino como un orden nuevo en el que la historia de arte, como tal, no encuentra su posibilidad de eliminar viejos mandatos y, donde la práctica curatorial parece estar dispuesta a aceptar el desvío de relatos y narraciones desprejuiciadas (Pacheco, 2001). Según Pacheco (2001), la práctica curatorial -con su capacidad de desplazamiento y sus movilidades- se utiliza para operar sobre la inercia disciplinaria de la historia del arte. Exponer sin la necesidad de crear o establecer un modelo irreductible, logra abrir un campo de relaciones que también reconoce fragilidades y arbitrariedades. En este sentido, lo que la narración expositiva trata de establecer es un umbral donde la función enunciativa ponga en tensión unidades diversas (obras, textos, recorridos, series, recortes, signos, imágenes, interpretaciones, agrupamientos). En este caso, las exposiciones actúan como procesos y no como productos terminados. En esta línea, el análisis de los relatos curatoriales de las exhibiciones puede constatar la tensión entre lo vivo y lo muerto que se sostiene en los museos y las ficciones curatoriales que sustentan las diferentes exposiciones.

⁴⁵ A estas transformaciones, también ha venido otras: exposiciones temporarias convertidas en productos de marketing, merchandising y mass media, evaluadas en términos de éxito según el ranking, las estadísticas y el lucro económico.

2.3 El curador como productor

Alrededor de la práctica de curar una exposición, la antinomia recientemente citada (historiadores versus curadores) no es la única que tensa las discusiones al interior del campo. Frente a la necesidad profesionalizante por parte de los curadores, de posicionarse “más allá de la organización de exhibiciones”, varios autores han señalado cierto abuso en aquellas pretensiones autorales por parte de los curadores que disponen del trabajo de los artistas y de las obras para convertirlos en meros actores y utilizaría de sus conceptos curatoriales. Esta postura viene principalmente por parte de los artistas que rechazan que su obra sea presentada como parte de la metaobra de un curador. El artista ruso Anton Vidokle (2010) señala que la creación de exhibiciones no debería ser una justificación para que el trabajo de los curadores suplante al de los artistas, esa dirección trae el grave riesgo de reducir el espacio de arte minando la capacidad de acción de los artistas. En tanto productor cultural, el curador reconoce la complejidad de la colaboración que implica un proyecto curatorial, supone una red institucional que excede a la cuestión de logística, financiera o física de una exposición: se va desde la relación con los coleccionistas, los patrocinadores, los consejos de administración de los museos o galerías hasta las posibilidades del espacio de exhibición. Sin embargo, al trabajar en proyectos específicos o en exposiciones con artistas vivos, la colaboración e implicación en la producción estética o al menos conceptual es esencial para producir sentido. Para este autor (2010), que se posiciona desde su condición de artista, estas implicaciones acarrearán el riesgo de que el curador se atribuya la coautoría de las obras que ha encargado, evitando asignar cualquier clase de papel meta-artístico a la práctica curatorial. Para Vidokle, la soberanía que puede desarrollar el artista es un elemento irreducible para la capacidad de determinar la dirección de su obra, su tema, su forma y las metodologías que utiliza. En cambio, el trabajo curatorial y las personas que trabajan en ese campo no son agentes “libres”, más bien empleados que desempeñan su tarea en nombre de una institución o de un cliente (Vidokle, 2010). Vidokle hace referencia a que la condición de autonomía del arte, tal como se describió en el capítulo anterior, no fue un elemento dado por defecto. En relación a la noción de autoría, Groyes (2016) dice que ésta ingresa en un terreno permeable, no se puede hablar de la autonomía autoral del artista porque al trabajar para un proyecto curatorial, desde un principio, se encuentra involucrado en una práctica colaborativa, colectiva, institucionalizada, productiva. Para

Groys (2016) la autoría de hoy es una “múltiple”, semejante a la producción de un film, obra teatral o concierto. Para Bishop, en cambio, la autoría artística y la autoría curatorial son cosas distintas y confundirlas podría ser imprudente (Bishop, 2011:106). Sin embargo, la confusión se ha ampliado aún más: la producción artística se ha vuelto menos identificable por el público como arte cuando se ubica por fuera del contexto de exhibición, es decir, las exhibiciones son el contexto singular a través del cual el arte se hace visible como arte. En este contexto, se entiende que la práctica curatorial haya tomado tanta relevancia.

A la luz del caso, la discusión no es tanto quién se atribuye la autoría sino qué tipo de naturaleza contempló el proyecto curatorial. En el siguiente capítulo se ilustra esta afirmación a partir del caso de estudio escogido.

2.4 Alcances del rol del curador en el ámbito local

El rol creciente y central que ha adquirido la curaduría, en tanto fenómeno global, adquiere características específicas por fuera de los grandes centros artísticos⁴⁶. Con anterioridad, distintos actores (artistas, galeristas, críticos, coleccionistas, historiadores del arte, entre otros) eran los encargados de dirimir la legitimación de la escena artística, en la actualidad los curadores han aspirado a monopolizar esa función por sí mismos. Cuauhtémoc Medina (2008) -crítico, curador e historiador de arte⁴⁷- explica que, a lo largo de la década de los `90, hizo entrada al campo artístico este nuevo agente cultural, el curador de arte contemporáneo, el cual se apropió del modelo metropolitano del “curador independiente” para acompañar la ruta de los artistas locales hacia las prácticas post-conceptuales, transformando las estructuras de representación artística local, y negociando los términos de la inserción de obras e historias en el circuito local (Medina, 2008). Según el autor, la irrupción de la curaduría en la periferia en estos años vino precedida de dos momentos cruciales. La emergencia de un nuevo

⁴⁶ Durante mucho tiempo la forma de estudiar el arte contemporáneo se rigió a partir del esquema de centros y periferias. Se considera que hay visiones superadoras de este esquema, sin embargo se citan con la intención de respetar los términos utilizados por distintos autores para dar cuenta de los fenómenos estudiados.

⁴⁷ El teórico mexicano es un ejemplo en sí mismo de cómo se conjugan y encarnan distintas disciplinarias en relación al campo del arte.

tipo de agente cultural⁴⁸ extendió a la institución la inestabilidad y autoreflexión que los artistas post 60 habían instaurado en relación a la noción de arte. De ahí la alianza, a nivel simbólico, de la curaduría con esa clase de prácticas y esa generación. El segundo momento tiene que ver, según este autor, con la generalización en los centros artísticos, a lo largo de los años 70 y 80, de curadores independientes al interior de los museos e instituciones culturales. Llevar a alguien externo a curar una muestra, exhibición o bienal ha sido un método por el cual se propicia cierta autonomía, que impide que el programa artístico sea la transcripción de los intereses y gustos de patrones, artistas y burócratas (Medina, 2008).

Según Pacheco (2001), la práctica curatorial en América Latina y las curadurías sobre arte latinoamericano deben actuar en un espacio de mayor responsabilidad para la lectura y análisis de sus propias producciones culturales. En Argentina, el retroceso de la crítica de arte en los medios masivos de comunicación (con el simultáneo fortalecimiento de “periodistas de arte” y los analistas del mercado de arte), la persistencia de una historia oficial del arte, la ausencia de ámbitos de debate y la falta de profesionalización de los museos, definen, según este autor, un escenario con urgencias particulares. La inexistencia de colecciones públicas de arte argentino y la escasez de publicaciones especializadas y de difusión hacen del espacio curatorial un territorio cargado de desafíos (Pacheco, 2001).

El proceso de configuración del curador en la museología local, ha tomado diversas facetas, ha ilustrado también aquellos modelos y prácticas de referencia citadas en el inicio de este capítulo. Syd Krochmalny⁴⁹ (2007), realizó un relevamiento de cómo esta figura se tradujo en nuestro país. En este caso, la formación profesional ha sido un aspecto crucial para evaluar estos nuevos mediadores culturales. Según su investigación, las dos extracciones más numerosas entre quienes ejercen la curaduría en las últimas décadas son las de los historiadores y licenciados en artes de la Universidad de Buenos Aires por una parte, y por la otra, los artistas. En este sentido, se establece un eje polémico entre una aproximación académica y una más bien artística. Krochmalny

⁴⁸ Encarnado en el trabajo de figuras como Seth Siglaub, Lucy Lippard y Harald Szeemann, personalidades del mundo del arte que fueron portavoces de prácticas curatoriales contemporáneas.

⁴⁹ Sociólogo argentino.

define tres posiciones. En primer lugar, los curadores independientes (cuya formación proviene de las carreras de historia del arte y afines) donde hay primacía de la teoría y el concepto sobre la obra; en un segundo lugar, los curadores artistas que tienden a actuar por afinidades electivas y criterios estéticos personales, que se afirman en una suerte de soberanía de la mirada del artista y que ha encontrado cierto reconocimiento en el campo. Y en tercer lugar, situada por arriba de las visiblemente opuestas, los curadores institucionales (llamados “curadores de curadores” que se encuentran en una instancia de poder donde programan estrategias institucionales más vastas mientras que encomiendan las curadurías a curadores independientes o curadores artistas. En las muestras de los curadores independientes (llamados también “los curadores académicos”) predomina el foco sobre “el concepto”, “el argumento” a partir del cual se decide qué artistas y qué obras convocan para ilustrar sus *curatorial statement*⁵⁰ y en ese mismo ejercicio convertir su “concepto” en un “producto creativo” mientras que los curadores artistas enuncian más claramente el camino desde las obras hacia la organización de la exhibición. Se suscita, de tal modo, una competencia de roles con los artistas quienes, por su parte, esperar monopolizar el ámbito de la creación. El resultado no deja de ser contradictorio, en tanto, los curadores pretenden ser los creadores de los creadores y los artistas creadores de sí mismo. Por su parte, los curadores artistas se ocuparon de organizar sus propias muestras, establecieron contactos y alianzas, generaron escenarios, autogestión y redes de sociabilidad (Krochmalny, 2007). Para Krochmalny, esta figura del artista-curador, desde fines de los años ochenta y durante buena parte de los noventa, fue representada paradigmáticamente por Jorge Gumier Maier⁵¹, quién planteó una política curatorial fundada en el amateurismo –“doméstica” según el mismo Gumier Maier- y en cierta mitología que avalaba su lugar como parte de una comunidad de iguales (Ferreiro, J., 2016).

⁵⁰ Declaración. Desde lo curatorial está asociado al sello o impronta personal (autoral) que puede acompañar al concepto o pensamiento vertebral que rige a una exhibición.

⁵¹ Gumier Maier dirigió la Galería del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires desde su creación en 1989 hasta 1996. Cuando estaba emergiendo la figura de curador profesional en nuestro país, los artistas (un grupo específico de diversas generaciones) ya habían fundado un foco de exhibición, legitimidad y discursividad propios, por fuera de las instituciones consagratorias existentes, utilizando un espacio *no autorizado* como lo fue galería del Centro Cultural Ricardo Rojas. Desde allí, Gumier Maier promovió a una nueva camada de artistas conocida como *El grupo del Rojas*, grupo que formó parte de una renovación generacional e inició un debate político y cultural sobre las tendencias del arte argentino de los noventa (Ferreiro, J.; 2016).

El tercer tipo de curador, “el curador institucional”, existe en organizaciones complejas como museos, fundaciones o direcciones gubernamentales más vastas. El curador-director define políticas de exhibición y colección, negocia el flujo de discursos y recursos entre públicos, patrocinadores, burócratas y artistas, y procura asegurar que la sociedad tenga un registro de los corrimientos del arte contemporáneo con cierta diversidad. Diseña políticas institucionales y exhibiciones a largo plazo. Rara vez cura por sí mismo, convocando a los dos otros perfiles a presentar sus propuestas. Este tipo de curador se ha formado en la universidad y lleva a cabo prácticas de investigación sobre arte. La diferencia con los curadores independientes radica en ocupar puestos de acción y negociación de mayor envergadura en los procesos de consagración de los artistas (Krochmalny, 2007).

Volviendo a Cuauhtémoc Medina (2008), el curador -en especial en la periferia, de vuelta fuera de los grandes centros económicos y artísticos- simboliza una cierta “desprofesionalización” y cierta “informalidad” que corre en sentido contrario a aquella creencia que supone que todo nuevo oficio implica el avance de una cada vez mayor especialización de los saberes. Uno de los elementos más encrucijados de la función del curador es que combina, de modo particular, tareas, saberes y poderes que bajo la mentalidad modernista deberían haber sido ejercidas por “especialistas”⁵² (Medina, 2008). La noción de curador nos lanza de lleno a cierta confusión disciplinaria, se torna una actividad y tarea ad hoc a otras áreas y saberes. En este sentido, la curaduría se vuelve un fenómeno que acompaña el estado actual del arte, uno que plantea corrimientos, deslizamientos, una crítica, desobediencia o desacomodo de las vías y convenciones esperadas. Vale aclarar, para no ser un mero acto celebratorio, la selección de las tácticas y encarnaciones que realiza la curaduría es estratégica. Esa indeterminación de funciones implica que deba reinventarse cada vez que se la asuma⁵³, definiendo continuamente el dispositivo de producción y circulación cultural, en el cual se inducen nuevos retos de visibilidad artística, imbrincándose en movimientos y espacios artísticos-culturales alternativos o menos institucionalizados. Sin embargo, el

⁵² El universo conceptual moderno supone, tal como explica Medina, que las tareas del crítico de arte, historiador, museógrafo, artista, comisario de exhibiciones, restaurador, productor de cine, administrador y gestor cultural no deben mezclarse.

⁵³ La modalidad de práctica curatorial más estable, especialmente en los grandes museos, es el llamado “curador institucional”.

ejercicio del curador no es uno que sale exclusivamente de la pura crítica sino más bien deriva de una negociación con poderes, saberes, poéticas, instituciones y públicos. El planteo de Cuauhtémoc Medina (2008) es que el curador no puede escoger no negociar, aunque puede aspirar a nunca negociar el modo en que negocia. Que haya relaciones de complicidad entre curadores y artistas es parte del juego, con todo, la curaduría puede ser leal a su etimología derivada de la noción “cuidar” y aspirar a ser una cierta clase de “servidumbre”. Con esto se quiere decir que con frecuencia las relaciones culturales no pueden evitar operar bajo el signo de cierto abuso. Sin embargo a lo que el curador puede aspirar, frente a instituciones, mercados y discursos es a conseguir cierto abuso mutuo (Medina, 2008).

El relato y la práctica curatorial siempre se asientan en una coyuntura posible. En tanto espacio de definición, según sea el caso, no deja de ser un espacio híbrido y que se define en relación a la toma de posición y espacio donde se inscriba. Lo cierto es que la exhibición, sin poder escapar de su historia, es un formato que resiste y habilita la experimentación. En esa experimentación es el curador (este cartógrafo contemporáneo) quién puede situarse en las proximidades de las transformaciones que releva en el territorio, ahí es donde puede percibir el carácter dinámico del proceso de producción de conocimiento y así hacerlo inteligible.

Capítulo 3

Caracterización del ciclo: descripción y análisis

El presente capítulo realiza una descripción detallada de *Bellos Jueves*, considerando sus antecedentes históricos, su inscripción en la programación del museo, los motivos por los cuales surge y algunas observaciones sobre el público que congregó. Se especifican también algunas de las intervenciones para colaborar en la descripción del ciclo.

3.1 Bellos Jueves

El ciclo fue una iniciativa del Museo Nacional de Bellas Artes que tuvo como principal cometido “acercar públicos”, “atraer más visitantes”⁵⁴ (MNBA, 2015: 9) a partir de la construcción de un diálogo que buscó situar, aunque sea por unas horas, al arte contemporáneo en las mismas condiciones que las ya museificadas representaciones del arte universal/latinoamericano, y en la misma medida, generar un intercambio entre la institución y un público determinado. Para tal fin, la dirección del museo convocó a dos curadores para idear una propuesta que invitara a ese público ausente⁵⁵. Santiago

⁵⁴ Palabras de la Directora Ejecutiva del Museo de ese entonces Marcela Cardillo. Cita extraída del Catálogo del ciclo. Directora en funciones desde Abril de 2013 a Diciembre de 2015 (fecha en que se concursó el cargo de Director en 2015).

⁵⁵ Como se introdujo en el inicio de este trabajo, a partir de un Estudio de Público elaborado por la misma institución, la gestión del MNBA percibe que una cierta franja etaria –de 20 a 35 años aproximadamente– no estaba visitando el museo.

Villanueva, joven curador y artista visual⁵⁶ para la selección de artistas visuales y Diego Bulacio⁵⁷, bajo su alter ego Villa Diamante, para la selección musical. Así lo describe Villanueva (2015):

“la gestión de Cardillo se preocupó por entender quién visita el museo y quién no. A partir de un estudio de público, se determinó que los jóvenes argentinos -una franja promedio que va desde los 25 hasta los 35 años- no estaban visitando el museo por distintos factores, uno de ellos es que la programación del museo no los invitaba a venir, no los convocaba, es decir no era un problema de ese público sino más bien un tema interno del museo (...) es así que me convocan para tratar de pensar algún tipo de evento que pueda atraer este público. Les propuse no solo atraer este público sino recuperar, en algún momento lo tuvo, un vínculo más estrecho con los artistas jóvenes” (Villanueva, 2015)

El testimonio de Villanueva desliza dos cuestiones desde donde comprender la creación del ciclo. La primera, bien específica, vinculada a elaborar una propuesta atractiva que invite a nuevos públicos (en este caso, jóvenes) y una segunda insinúa que la misma institución comprende que ha perdido capacidad de convocatoria en la escena artística local. Se avanzará con estos supuestos más adelante.

BJ convocó a artistas contemporáneos a exhibir sus producciones y a pensar nuevas formas de acercamiento a las obras exhibidas de la colección permanente del museo⁵⁸. Se mostraron producciones artísticas recientes -de la última década- y algunas obras específicas pensadas para ese espacio y momento⁵⁹. El último jueves del mes, en

⁵⁶ Licenciado en Gestión e Historia del Arte por la Universidad del Salvador nacido en 1990, quien ya desempeñaba funciones en la institución.

⁵⁷ Diego Bulacio es músico y productor musical.

⁵⁸ Con excepción a la última edición del 2015 - que incluyó las salas del primer piso, dedicadas al arte argentino e internacional del siglo xx, inauguradas en agosto del 2015- las propuestas de BJ se inscribieron en las salas de la planta baja del museo (de sala 1 a 22). Estas salas incluyen tres colecciones históricas del Museo: Mercedes Santamaria, Guerrico y Hirsch.

⁵⁹ En general las producciones específicas (*site specific*) estuvieron vinculadas a las visitas guiadas elaboradas por artistas y a obras/acciones/proyectos desarrollados específicamente para alguna edición en particular, donde se exhibe algo en torno a los temas y motivos propios que viene trabajando el/la artista en cuestión. En el primer caso, se puede enumerar el trabajo de Leandro Tartaglia (Buenos Aires, 1977) quién preparó una visita guiada por las salas de arte argentino del siglo XIX a partir de un recorrido sugerido en una postal (Edición 24 de abril del 2014), el de Ariel Cusnir (Buenos Aires, 1981) y Juan Laxagueborde (Buenos Aires, 1984) quienes también propusieron un recorrido por el museo pero esta vez desde los cuatro puntos cardinales, a partir de un texto ilustrado donde se identificaban diferentes hechos, monumentos y personajes que tiñeron de particularidades las zonas próximas al edificio del MNBA (Edición 22 de mayo del 2014). En el segundo caso, se pueden citar varios casos. Gabriel Chaile (Tucumán, 1985) quien presentó una serie de estructuras con huevos y ladrillos que funcionaba como continuidad de su muestra en el Fondo Nacional de las Artes, *Salir del surco al labrar la tierra (delirios de grandeza II)* (Edición, 22 de mayo del 2014). Adriana Minoliti (Buenos Aires, 1980) presentó una obra titulada *Ninfxs*. A partir de *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre, Minoliti dispuso una serie de figuras geométricas que transformaron la pintura en un biombo (Edición 26 de junio del 2014). Florencia

un horario no convencional -en la franja horaria de 20.30 a 23.30- el museo abrió sus puertas convirtiéndose en un punto de encuentro para artistas visuales, músicos, poetas y un numeroso público⁶⁰. El ciclo funcionó por dos años consecutivos. Durante el 2014 se llevaron a cabo ocho ediciones y durante el 2015 seis, suspendiéndose en septiembre de ese año⁶¹ por “motivos de reorganización interna”. Cada edición duraba tan solo unas horas, las obras y los artistas participantes variaba mes a mes. La propuesta incluyó intervenciones artísticas, música en las salas, visitas guiadas, baile y tragos en las terrazas, videos y performance en vivo. BJ privilegió la participación de jóvenes artistas pero también incluyó algunos cruces generacionales, sobre todo, con aquellos que formaron parte de la escena de los años 90 en el país⁶². El ciclo incluyó diferentes artistas de otros países que, por lo general, participaron a través de videos.

En general, con excepción al pabellón destinado a las muestras temporales, el MNBA no realiza grandes alteraciones en su programa de exhibiciones debido al gran caudal de obras que posee. La poca capacidad resultó el elemento condicionante y, paradójicamente el propulsor del nacimiento de Bellos Jueves. Prosigue Villanueva (2015):

“gran parte del museo exhibe su colección permanente –casi 3000 piezas-, eso hace que haya una falta de rotación y espacio para muestras temporales -solo tiene un pabellón para éstas y en este último tiempo se usaba para muestras con cierto tinte académico, abordajes teóricos como los de Malossetti Costa o los de Roberto Amigo, ese tipo de curaduría en alguna medida no estaban atrayendo a un público más joven”.

Al momento de la realización del ciclo, el MNBA presentó características particulares respecto a las posibilidades de exhibición del patrimonio. Durante todo el primer año y la mayoría del segundo, 16 salas -destinadas a la colección de arte

Levy (Buenos Aires, 1979) trabajó sobre la memoria del viejo montaje de las salas de arte del siglo XX a partir de entrevistas realizadas al personal del museo y el caso de Karina Peisajovich (Buenos Aires, 1966) quién intervino la iluminación habitual de las salas del museo (ambas artistas participaron de la Edición del 25 de septiembre de 2014). Todos los afiches y flyers digitales que circularon edición tras edición fueron producciones específicas para cada BJ.

⁶⁰ Según datos del propio museo, se estima que cerca de 19 mil visitantes asistieron durante el 2014 al ciclo. Viva. La revista de Clarín (23.08.2015). Museo tomado. 1908, Julio 1). [32-36p.].

⁶¹ A través de las cuentas oficiales en las redes sociales, el Museo Nacional de Bellas Artes anunció, que se "discontinúa en forma permanente" el ciclo Bellos Jueves, "por motivos de reorganización interna". Recuperado de: http://www.clarin.com/cultura/bellos-jueves-museo-nacional-de-bellas-artes-mnba_0_1432057240.html

⁶² Algunos de ellos son: Benito Laren (San Nicolás, 1962), Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944) y Alejandro Ros (Tucumán, 1964) que presentaron una obra conjunta. Alberto Goldenstein (Buenos Aires, 1951), Magdalena Jitrik, (Buenos Aires, 1966), Juan José Cambre (Buenos Aires, 1948).

argentino e internacional del siglo XX- se encontraron cerradas al público como consecuencia de las obras de remodelación del primer piso del edificio, que finalmente inauguró en agosto del 2015⁶³. Se encontraban disponibles 24 salas ubicadas en planta baja, la sala pabellón (dedicada a las muestras temporales, también en planta baja) y la terraza del museo.

Antecedentes

BJ contó con una gran afluencia de público y se enunció a sí mismo como producto de una “política pública que contribuye a la producción de conocimiento en torno a la cultura e impulsa el acceso de nuevos públicos y creadores al Museo Nacional” (MNBA, 2014)⁶⁴. El ciclo resultó una propuesta disruptiva a la luz de la programación del MNBA. Sin embargo, es necesario señalar este tipo de actividades como inscriptas en una perspectiva renovadora que vienen desarrollando las instituciones culturales, a través de iniciativas similares, con el objetivo de atraer otros públicos (con especial interés en un público joven). A nivel internacional, el *Festival de las Noches Blancas* en San Petersburgo⁶⁵, los *Late at Tate*⁶⁶ en Londres, el Brooklyn Museum -con tienen programas exclusivamente musicales en horarios nocturnos-, también la National Gallery en Londres o las *Noches para la juventud*⁶⁷ en el Louvre en París -por mencionar algunos- se evidencian como eficaces experiencias de gestión

⁶³ MNBA (31.08.2015). INAUGURACION DEL PRIMER Y SEGUNDO PISO. Bellas Artes. Buenos Aires. Ar. Recuperado en: <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/15/08/31/inauguracion-del-primer-y-segundo-piso>

⁶⁴ Palabras de Marcela Cardillo, ex Directora Ejecutiva del Museo en el Catálogo Bellos Jueves, 2014.

⁶⁵ Durante los meses de primavera y verano, cuando la luz solar puede llegar hasta casi medianoche, la ciudad de San Petersburgo festeja el Festival Noches Blancas, donde se celebra la música, el teatro, la ópera y el ballet clásico. El Festival es organizado por el ayuntamiento y comienza en el mes de mayo con la ceremonia de inauguración que se lleva adelante en el Teatro Mariinsky, se extiende hasta fines de julio.

⁶⁶ Los *Late at Tate* (Tarde en el Tate) se desarrolla el primer viernes de cada mes. Entrada sin costo, se ofrece música y efectos visuales entre medio de grandes obras de arte. La página web invita a que se asista con amigos, sugiere una copa y degustar algún bocado. Las actividades están pensadas para un margen de edad que va desde los 15 hasta los 25 años. Recuperado en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/late/late-tate-britain>

⁶⁷ Desde hace unos años, el Louvre invita especialmente a los jóvenes al museo una noche por mes. A partir de un acuerdo con la carrera de museología de la Escuela del Louvre, los visitantes son atendidos también por un “guía joven” (22-23 años), que antes de estudiar museología ha efectuado al menos tres años de estudios en historia del arte (Dufresne- Tassé, 2007).

creativa y transformación institucional. Sus actividades abarcan experiencias alternativas de apropiación del espacio, exhibiciones participativas y programas de extensión innovadores. En la Ciudad de Buenos Aires, *La Noche de los Museos* es la experiencia más cercana a estas propuestas. Desde 2004, una vez al año los museos de la ciudad permanecen abiertos en horario nocturno para enseñar su patrimonio, conjugando diversas propuestas culturales y estéticas. En el 2015, se estima que más de 750.000 personas, entre turistas y vecinos, participaron del evento⁶⁸.

En noviembre del 2014, en consonancia con el desarrollo de BJ, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA) organizó la fiesta *Megamatiné Lisergia Latina*, la cual invitaba a sumarse como socio activo del museo⁶⁹. La fiesta tuvo lugar de 19 a 1 am, en el auditorio del MAMBA, en Av. San Juan 350. La fiesta combinó DJ, tragos y baile además de la visita a las exposiciones *Argentina Lisérgica* (2014) y *El círculo caminaba tranquilo* (2014)⁷⁰. La iniciativa tuvo como propósito acercar la nueva propuesta artística del museo e incorporar a los jóvenes a su Asociación de Amigos. La idea fue liderada por su actual directora Victoria Noorthoorn⁷¹, quien asumió su cargo a fines de 2013 y según fuentes periodísticas “imprimió a su gestión una política de puertas abiertas, secundada por un equipo de curadores como Javier Villa o Rafael Cippolini”⁷² (Télam; 26/12/2014)

3.2 Los jueves

Durante el 2014, en esas ocho ediciones se invitaron a más de 70 artistas

⁶⁸ Recuperado en:

http://buenosaires.gob.ar/areas/cultura/museos/dg_museos/la_noche_de_los_museos/index.htm

⁶⁹ En este caso, el ingreso a la fiesta contemplaba un costo que incluía la membresía anual. Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/1743321-arte-una-noche-en-el-museo>

⁷⁰ “Argentina lisérgica: visiones psicodélicas” con curaduría de Rafael Cippolini. Exhibida desde enero hasta junio del 2014 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. “El círculo caminaba tranquilo” se trató de la exhibición de obras sobre papel de la Colección Deutsche Bank - con obras de los más destacados nombres del arte de los siglos XX y XXI como Lucian Freud, Joseph Beuys, Piet Mondrian, Marta Minujín, Georg Baselitz, León Ferrari, Kurt Schwitters, Salvador Dalí, Guillermo Kuitca o Louise Bourgeois, entre muchos otros -en diálogo con una selección de obras del Museo de Arte Moderno.

⁷¹ Noorthoorn desde su inicio gestión se encargó de incorporar numerosas actividades al museo tales como un ciclo de arte sonoro y música experimental, desfiles, charlas entre artistas y curadores, e incluso una maratón de performances. Una de sus improntas fue rebautizar el museo (de MAMBA pasó a autodenominarse “el Moderno”).

⁷² “El arte joven copó los museos”, Télam, 26 de diciembre de 2014. Recuperado en: <http://www.telam.com.ar/notas/201412/89992-el-arte-joven-copo-los-museos.html>

visuales y 30 músicos. Para cada edición además y, solo durante este primer año, se invitó a un artista o diseñador a pensar la imagen del evento que circularía en los medios de comunicación digital y en forma de afiche de 90 x 60 cm (**Imagen 1 y 2**), disponible para el público al ingreso del museo. El ciclo, a su vez, propuso exhibir obras del patrimonio del MNBA - tanto pinturas como esculturas- nunca antes exhibidas es decir, cada jueves, una obra que se mantenía en reserva fue emplazada en el hall de entrada inaugurando la fecha.

La selección y cantidad de artistas varió según el año. Durante el 2014, cada edición se estructuró, de forma implícita, bajo un eje temático. Ocho ediciones con ocho artistas visuales por jueves. En tres ocasiones distintas, Villanueva decidió convocar a tres curadores externos para pensar la exhibición de Bellos Jueves. Cada uno trabajó temas específicos a su interés⁷³. Según Villanueva (2015), su intención fue incluir miradas alternativas a las que ya se habían planteado en las primeras ediciones.



Imagen 1: Afiche edición abril 2014. A cargo de Andrés Brück
 Imagen 2: Afiche edición mayo 2014. A cargo de Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico

⁷³ Gabriela Cepeda es artista y curadora mexicana. Agustín Diez Fisher y Javier Villa, son Licenciados en Artes por la Universidad de Buenos Aires.

El primer año tuvo como cierre la edición de un catálogo-libro (**Imagen 3**) que hace un recorrido por cada jueves (con un registro fotográfico de las obras de los artistas que participaron en el ciclo) e incluye textos de las voces institucionales⁷⁴ y ensayos analíticos de personalidades internas y externas al museo vinculadas al ciclo⁷⁵. En sintonía con ese catálogo, se editó en formato digital dos discos (**Imagen 4**) que compilan los temas musicales que sonaron en vivo en las distintas salas del museo a lo largo del año⁷⁶.

En relación a las intervenciones, durante el primer año, se trató de producciones recientes de los artistas participantes, salvo algunas pocas excepciones⁷⁷. Por lo tanto, el diálogo con la colección se hizo en base a la curaduría. Cuando la obra era producida específicamente para *Bellos Jueves*, el diálogo partía de la elección del artista de una sala (y lo que ella contiene) para la producción del material. Según Villanueva (2015), durante su primer año, BJ tuvo un carácter más experimental⁷⁸, cuyas primeras ediciones adquirieron la condición de “prueba piloto”⁷⁹. El carácter efímero de cada jueves reforzaba esta condición:

“al ser un acontecimiento que dura tan solo 3 horas, hay algo de riesgo en las propuestas o algunas cosas que se están probando de la producción de ese momento del artista que se dejan sortear y el ciclo se tomó también esas condiciones, de ir probando diferentes instancias de experimentación con artistas y curadores” (Villanueva, 2015)

Durante el segundo año, en cambio, cada intervención fue específicamente desarrollada para una sala en particular. Se convocó solo a dos artistas visuales por jueves, quienes contaron con más tiempo de trabajo y un mayor presupuesto para el

⁷⁴ El catálogo inicia con un texto de la Ministra de Cultura de La Nación de ese momento, Teresa Parodi. Les siguen, un texto de la ex Directora Ejecutiva del MNBA Marcela Cardillo, uno de Santiago Villanueva, uno a cargo de Villa Diamante y sobre final del catálogo se incluye un texto de Marcos Krämer, integrante del equipo educativo del MNBA.

⁷⁵ Se incluyen textos de Agustín Diez Fischer y de Alejo Ponce de León (ambos curadores invitados en distintas ediciones de BJ). Hay un texto del músico y compositor Ulises Conti, quien participó musicalmente en una de las ediciones y el catálogo cierra con un texto escrito por el periodista y crítico musical Yumber Vera Rojas.

⁷⁶ Descarga libre en: <http://mnba.bandcamp.com/>

⁷⁷ Se detallaron las obras específicas en la nota al pie nº5.

⁷⁸ De la base etimológica, experimental implica básicamente experiencia y prueba.

⁷⁹ En palabras de Villanueva (2015): “El ciclo también tiene ese carácter más experimental de ir probando, habilitar ese espacio a los artistas que prueben determinadas ideas que tenían en la cabeza hace tiempo o a curadores a realizar algo muy específico”.

desarrollo de cada proyecto. Explica Villanueva (2015):

“este año (2015) fueron proyectos específicos de artistas, cada BJ no tiene un eje sino que se realizan los proyectos de los artistas; en ese caso, no fue necesario tener curadores invitados porque se trataba de un seguimiento y un intercambio conmigo en relación a ese proyecto específico” (Villanueva, 2015)

Durante este segundo año de desarrollo, el ciclo -ya consolidado, convocando a unas 2500 personas por fecha - logró funcionar de forma autónoma más allá de las actividades propuestas para cada encuentro. En consonancia con el año anterior, se mantuvo en el hall de entrada una obra de la colección no exhibida con anterioridad, esta vez se trató solo esculturas.



Imagen 3: Catálogo Bellos Jueves, 2015.



Imagen 4: Disco n°2 con pistas de los músicos que sonaron en el ciclo, 2015.

En agosto del 2015 se inauguraron las salas⁸⁰ dedicadas al arte argentino e internacional del siglo XX⁸¹, exhibiéndose nuevas piezas que fueron donadas y

⁸⁰ Se trató de 18 salas en total (16 en el primer piso y 2 en el segundo piso).

⁸¹ La apertura estuvo a cargo de la Presidenta Cristina Fernández y la ministra de Cultura Teresa Parodi de ese momento. Recuperado en: <http://www.mnba.gob.ar/museo/novedades/15/08/31/inauguracion-del-primer-y-segundo-piso>

adquiridas, recientemente incorporadas al patrimonio del MNBA, durante la última gestión⁸². Las últimas ediciones del ciclo se pensaron en función de la apertura de estos nuevos pisos pero debido a su repentina suspensión, sólo la edición de agosto contó con intervenciones en el primer piso.



Imagen 5: Ulises Conti- Sala 5. Foto: MNBA

En relación a los músicos invitados (**Imagen 5 y 6**), se privilegió una generación próxima al público visitante (el cual se abordará en las próximas páginas). Se trató de músicos/as argentinos/as, “jóvenes e independientes (...) que transitan el folklore, la

⁸² La remodelación, iniciada durante la gestión del director Guillermo Alonso en el 2011 y finalizadas durante la gestión de Directora interina Marcela Cardillo, incluyó, además de su carácter edilicio (reformas arquitectónicas, equipos de iluminación, sistema integral de seguridad y de acondicionamiento térmico acorde con los estándares internacionales de museología), un cambio del guión curatorial, dirigido por el historiador y curador en jefe en ese entonces Roberto Amigo. Entre otras acciones emprendidas por la gestión que llevó adelante el ciclo, podemos enumerar algunas vinculadas a fortalecer la imagen y la comunicación con los visitantes a partir de la confección de folletos de mano con información general del Museo (y un plano de las salas para optimizar la experiencia de visita del público asistente), el relanzamiento de la página web institucional y la implementación de redes sociales y videos institucionales.

nueva canción, el hip hop, la cumbia y música experimental” (MNBA, 2015: 14). Después de las actividades en sala -intervenciones, lecturas, música en vivo, visitas guiadas y rapeadas- un DJ convocado para la fecha inauguraba la terraza del museo y una marca de cerveza auspiciaba la jornada con alcohol gratis. A la medianoche, el museo anunciaba el cierre de la edición.



Imagen 6: Villa Diamante pasando música en la terraza del MNBA. Foto: MNBA

Otra de las experiencias interesantes del ciclo fueron las visitas guiadas. Durante el primer año, en cuatro ediciones, uno de los artistas convocado era el encargado de pensar la visita guiada. Luego de definir la sala, la intervención era en pos de re-definir o re-configurar aquello que comúnmente se entiende por visita guiada. En el 2014, en

un trabajo en conjunto con el área de Educación del Museo fueron artistas visuales, en su gran mayoría, pensando diferentes formatos para tal recorrido, desde una postal hasta un folleto desplegable o un sobre con distintos papeles en su interior. Durante el 2015, la visita guiada quedó a cargo de las llamadas *visitas rapeadas* (**Imagen 7**), propuesta que obtuvo gran protagonismo a lo largo del segundo año. Esta experiencia propone el relato *rapeado* sobre una obra de la colección. Es decir, el rapero se volvía una especie de guía de museo, a través de un rap se explicaba una obra elegida para la ocasión. En general, según Villanueva, el tono que adoptó el relato fue uno de denuncia, propio del rap (2015). El rapero escogía una obra o una sala a partir de sus intereses, encontrando cuál es “esa bisagra o esa grieta que permite meter bocado” (Villanueva, 2015: xx) pero también hubo raps desde lugares más descriptivos que partieron de la biografía de los artistas o de la situación del contexto donde se pintó la obra. La confección de esa historia no quedaba a manos del rapero en cuestión sino que se generaba a partir de los intercambios y encuentros con el equipo de educativo del museo⁸³. Cada mes, un rapero elegía un salón y a partir de ahí se generaba un proceso de enseñanza-aprendizaje alrededor de la historia de cada obra. Luego el músico confeccionaba una letra y un ritmo para acompañar la visita. Los raps fueron coordinados por el curador musical, Villa Diamante y se compilaron en dos volúmenes disponibles en la web⁸⁴.

⁸³ Representando al área de Educación del Museo, Marcos Krämer acompañó, informó y aconsejó a los artistas.

⁸⁴ Disponible en: <https://mnba.bandcamp.com/album/visitas-rapeadas-vol-1-impresionistas-vs-academicistas>



Imagen 7: Visita rapeada para el óleo de Giudici *La sopa de los pobres*. Foto: MNBA

3.3 Naturaleza del proyecto curatorial

La organización y el sentido de una exposición pueden considerarse de manera análoga a la evolución de las formas de ver, interpretar y representar los objetos artísticos. Como señala Phillippe Dubé (1995), el estudio de exposiciones es un ejercicio interesante en donde estudiar los esquemas de pensamiento es entender nuevos esquemas de exposición. Cuando se le pregunta a Villanueva (2015) si tenía algún antecedente como referencia a la hora de pensar el ciclo, el curador cita la experiencia *Domingos da Criação* (Domingos de creación) propuesta por Frederico Morais, un artista y curador brasileño que, en 1971, convocó a los artistas contemporáneos brasileños de esta época a organizar encuentros en el Museo Arte Moderno (MAM) en Río de Janeiro. Los encuentros estaban planteados en torno al trabajo con ciertos materiales como papel, tierra, tejido, el cuerpo, el sonido y el hilo. En *Domingos da Criação*, un grupo de artistas proponían al público visitante de los jardines del MAM, una aproximación a la experiencia artística a través de un material específico. Similar a

nuestros jueves, la experiencia sucedía el último domingo de cada mes. El ciclo citado por Villanueva, para la época en la cual se inscribe, poseía un carácter aún más experimental que el que nos encontramos analizando. En su texto *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Brian O' Doherty (2011) examina aquello que se le exige al espectador cuando ingresa al espacio de exposición. El autor señala que el museo moderno presupone, de forma ideal, un visitante cuyas cualidades en el momento de la visita sean mente y vista, todo gesto, movimiento y sonido por fuera de los permitidos será considerado inadecuado o incluso merecedor de castigo. En ese sentido, la experiencia de Morais se entiende como novedosa a la luz de un contexto donde el modelo de exhibición, en términos tradicionales, comienza a hacer cuestionado. Estas prácticas curatoriales suponen una interacción distinta con el público, con una adhesión a modalidades artísticas asentadas más en la acción que en lo representacional. El carácter experimental, señalado más arriba, aparece en el relato de Villanueva como condición de posibilidad del ciclo. Ahora bien, hablar de una curaduría experimental, tal como la organizada por Frederico Morais o incluso *Bellos Jueves*, requiere de mayores precisiones ya que podría englobar muchos tipos de prácticas curatoriales contemporáneas cuya característica común es simplemente no estar alineadas a las funciones museísticas con las que fue creada la curaduría⁸⁵. El concepto “curaduría experimental” es una tipología museográfica que inició en la década de los años sesenta, asociada a la intervención del que para la historia del arte considera el primer curador independiente, Harald Szeemann (Obrist, Hans Ulrich, 2009). Szeemann reconoció que su propuesta no se alineaba con la curaduría tradicional y por ello se nombró “exhibition maker” (creador/hacedor de exposiciones) cuya labor consiste en agrupar obras de arte, elaborando discursos muy distantes de las significaciones individuales de las obras. Al hacerlo transfirió al espacio expositivo la posibilidad de ser un lugar de producción artística, y con ello también modificó la relación entre el curador y el artista.

Retomamos estas figuras (F. Morais y H. Szeemann)⁸⁶ y los modos en que

⁸⁵ Las cuales son, en esencia, conservar, investigar y exhibir (esbozado con detenimiento en el capítulo anterior).

⁸⁶ Como así también podríamos nombrar la figura de Gumier Maier en la escena local de finales de los '80 y gran parte de los '90.

entendieron la curaduría para destacar la tarea significativa y el lugar clave que ocupó, otorgado por la misma institución, Santiago Villanueva⁸⁷ al interior del museo. En el capítulo 2, se abordaron los alcances y las facetas que puede adquirir el rol del curador y su práctica. Según Suazo, el trabajo del curador es “cartografiar reflexivamente el campo del arte, trazando senderos para la interpretación de las obras, los movimientos y los artistas” (Suazo, F. 2007: 23) posibilitando la aparición de narrativas inéditas al interior del campo del arte y suplantado el papel de la historia del arte como relato único y la función axiológica de la crítica. En este sentido, Villanueva (también así, Villa Diamante en relación a la escena musical) supieron enseñar o volver públicas, aunque sea de manera temporal, las producciones artísticas (y musicales) más representativas de los últimos años, ingresando al museo algunas de las pautas de compartimiento y conductas que la escena local venía desarrollando por fuera de estas instituciones. Por otro lado, asumiendo cierta incapacidad en dialogar con la escena cultural independiente, la gestión pública -la conducción del MNBA- encontró en Villanueva, integrante de la comunidad artística local y también empleado del museo⁸⁸, la oportunidad para convocar a cierto sector de la producción de arte contemporáneo -artistas de la generación de Villanueva que hacían un esfuerzo para crecer a la sombra de cierta indiferencia por parte de estas instituciones públicas⁸⁹-. En este sentido, el curador supuso un rol fundamental como intermediario cultural de estos diálogos, expansiones y recorridos propuestos. En el capítulo 2 también se explicó que la noción de curador trae cierta confusión disciplinaria debido a que se trata de una actividad y

⁸⁷ En tanto curador, Villanueva (1990) posee una Licenciatura en Gestión e Historia del Arte de Facultad de Historia, Geografía y Turismo. Universidad del Salvador (USAL) y actualmente está finalizando la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (Universidad de San Martín). Por fuera de su historia académica ha desarrollado carrera como artista y gestor cultural. Es fundador e integrante activo de **La Ene**, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, proyecto autogestionado por un grupo de jóvenes curadores y artistas que plantean la idea de institución por fuera de un acervo preexistente y un espacio fijo. De su página web “La ENE fue fundada en agosto de 2010 como una plataforma para la crítica, la investigación y la transformación de los modos institucionales en los cuales el arte se produce, legitima y se distribuye en la actualidad”.

Berger, G; Reyes Franco, M. (s/f). Museo. Recuperado de: <http://www.laene.org/museo>

⁸⁸ Actualmente ocupa un cargo de coordinador del departamento de educación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

⁸⁹ Son pocos los espacios de formación y financiamiento público. A nivel nacional puede nombrarse el Fondo Nacional de las Artes y a nivel municipal el Fondo Metropolitano de las Artes. Por fuera de las universidades públicas que ofrecen carreras artísticas (la recientemente nombrada UNA) en Buenos Aires se ofrecen multiplicidad de opciones en espacios informales como clínicas, talleres y becas de formación que cubren un porcentaje del programa.

una tarea que sucede *ad hoc* a otras áreas y saberes. La figura de Santiago Villanueva congrega una serie de roles y saberes al interior del campo artístico (historiador de arte, artista y gestor cultural) cuyo logro es volverse el portavoz de la escena contemporánea del arte (por lo pronto de su generación y una próxima) al interior de una institución que se preguntaba cómo lograr (un primer y tal vez postergado) acercamiento a la producción artística contemporánea local.

3.4 Las obras

En forma de dislocación, contraste, señalamiento y homenaje, las salas del MNBA ofrecieron espacios de argumentación, conversación y polémica. “Toda producción contemporánea altera y modifica obras del pasado”⁹⁰ es la premisa que supuso el ciclo desde los inicios de la propuesta. Según Villanueva, se les propuso a los artistas que, de algún modo, piensen el vínculo de su trabajo y su producción con la colección -no se invitó a desarrollar proyectos cerrados en sí mismos- sino a re-pensar las obras (patrimonio exhibido) o la historia del museo⁹¹. En este apartado haremos una reflexión sobre algunas de las obras que exhibió el ciclo.

En la sala 10 -dedicada a la pintura y escultura francesa del siglo XIX-, en la edición del 22 de mayo del 2014, Mariana Telleria (Rufino, 1979) exhibió su obra *Estás en todos lados* (2010), la cual se trató de una serie de cruces realizadas a partir de marcos de cuadros, a modo de una gran composición irregular se distribuyeron a lo largo de toda la sala (**Imagen 8 y 9**). Objetos que tomaban protagonismo, sugieren un cambio en el foco de la mirada. Sin duda este eje fue recurrente en otras intervenciones. Luciana Lamothe (Buenos Aires, 1975) participó en la edición del 30 de octubre con *Banco* (**Imagen 10**) una estructura de caños, nudos de hierros y placas de madera terciada, materiales que se utilizan para construir andamios. Se ubicó en el medio de la sala 13, desestabilizando la función del utilitario donde el visitante puede reposar a

⁹⁰ Extraído de la página web del MNBA. Recuperado en <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/14/09/02/bellos-jueves-4>

⁹¹ De hecho hubo una edición dedicada especialmente a la historia institucional del museo (la que curó Agustín Diez Fischer, Septiembre de 2014, donde trabajo desde diferentes ángulos el vínculo institucional del museo con los artistas).

contemplar las obras. Por su parte, Karina Paisajovich (Buenos Aires, 1966) propuso modificar las luces de las salas 13 y 19⁹², modificando así la percepción de las pinturas. Mariana López (Buenos Aires, 1981) también decidió ubicar la mirada del espectador en otro espacio atípico a los dispositivos de exhibición del museo. En este caso, construyó un nuevo piso sobre la sala rococó -sala 7-, un suelo hecho con listones de pino de piso, con pintura al óleo que imitaba las texturas de otras maderas bajo las figuras representadas de los cortesanos (**Imagen 11**). Una parte importante de los trabajos presentados durante el ciclo tuvieron como constante la negación de las paredes. En toda la sala de exhibición, la pared es el primer recurso. A partir de ahí se piensan las muestras. En este caso, las salas ya estaban repletas de obras como base, esta condición requirió un mayor esfuerzo e ingenio en pensar otros dispositivos de exhibición posibles.



Imagen 8 y 9: Mariana Telleria *Estás en todos lados*, 2010 - Sala 10
Foto: Catálogo Bellos Jueves. MNBA, 2015

⁹² Dedicada a la pintura francesa del S. XIX- Colección Santamarina.



Imagen 10: Luciana Lamothe *Banco*, 2014- Sala 13. Foto: Bruno Dubner en Catálogo Bellos Jueves-MNBA, 2015



Imagen 11: Mariana López *¿Cuál es el cuerpo de un anillo?*, 2013 – Sala 7
Foto: Bruno Dubner en Catálogo Bellos Jueves-MNBA, 2015

Las resoluciones sobre el espacio también se vincularon a exploraciones de otra índole. El trabajo que presentó Adriana Minoliti (Buenos Aires, 1980) para la edición del 26 de junio del 2014, titulada *Ninfxs* (**Imagen 12**) funcionó como una especie de biombo en el medio de la sala. La pieza parte de la imagen de *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre –pintura exhibida en la sala de la colección Guerrido- donde la artista dispuso sobre la misma una serie de figuras geométricas en las representaciones femeninas (**Imagen 13**). La operación de la artista no solo fue la de tomar una imagen e intervenirla sino ubicar esa pieza en otra sala, la 5 dedicada al Manierismo y al Barroco donde los desnudos femeninos de Jules J. Lefebvre bajo la intervención de Minoliti contrasta con el enfoque realista de la figura humana y la iconografía de temas religiosos asociados a la Contrarreforma.



Imagen 12 : Adriana Minoliti *Ninfxs*, 2014- Sala 5.
Foto: Catálogo Bellos Jueves. MNBA, 2015.



Imagen 13: Adriana Minoliti. Detalle *Ninfxs*, 2014.
Foto: MNBA.

Las obras escultóricas de Elba Bairon (La Paz- Bolivia, 1947) en sala 10 generaron uno de los contrapuntos más evidentes en el ciclo. Las piezas de pasta de papel con ausencia de rostros dramáticos confrontaban con la carga expresiva de las obras de Rodin, Bouguereau y Barrias. Las piezas de Bairon, a su vez, fue producto de un intercambio acordado entre el MNBA, la artista y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), cuyas piezas formaron parte de una muestra de la artista bajo el programa *Contemporáneo* que organiza MALBA⁹³, dedicado al arte actual, local y regional.

⁹³Las piezas de Bairon se exhibieron entre finales del 2013 y marzo del 2014. Recuperado de: <http://www.malba.org.ar/evento/contemporaneo-30-elba-bairon/>



Imagen 14: Elba Bairon. Sin título, 2013- Sala 10.
Foto: Gustavo Lowry en Catálogo Bellos Jueves. MNBA, 2015.

Las dos salas que albergan la colección Guerrico⁹⁴ -16 y 17, dedicada al arte europeo del S. XVII al XIX- presentan un modelo de exhibición diferente del conjunto de las salas del MNBA. Este modelo hace referencia a la manera en que las galerías de arte y museos más importantes de Europa exhibían sus tesoros patrimoniales en el siglo XIX, numerosas pinturas colmaban los muros de esos salones casi sin dejar espacio⁹⁵. Varios artistas de Bellos Jueves mostraron fascinación por esta sala, no solo por los objetos que la componen sino también por la disposición de los mismos. Allí, las piezas pudieron plantear sentidos distintos. En la edición del 31 de julio del 2014, Itamar Hartavi (Tel Aviv, 1984) propuso piezas escultóricas (3 cabezas y un busto) hechas de

⁹⁴ Manuel José V. de Guerrico (1800-1876) fue un militar y estanciero argentino que en sus viajes por Europa comenzó a reunir obras. Manuel “tenía un propósito educativo y patriótico, esperaba que esas adquisiciones sirviese de modelo para las futuras generaciones de artistas de nuestro país”. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/edificio>

En 1938 el museo recibió la donación de la familia Guerrico, importante colección que hacia mediados del siglo XIX ya contaba con más de un centenar de obras relevantes, pertenecientes a la escuela española, italiana, flamenca y principalmente francesa, junto a piezas anónimas, copias de grandes maestros, numismática y tallas japonesas de los siglos XVIII y XIX. (De la entrada “Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)”. Wikipedia. Recuperado de:

[https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Bellas_Artes_\(Argentina\)#cite_note-colArgSXX-7](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Bellas_Artes_(Argentina)#cite_note-colArgSXX-7)

⁹⁵ Esta modalidad sirvió de espejo para los coleccionistas privados en pos de ostentar el prestigio social de sus posesiones. Fuente: <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/edificio>

gomaespuma (Imagen 15), bosta, arcilla y cera. Provocando un sentido de contraste y polémica no solo en el uso de materiales sino en la incorporación de estas obras en una de las salas que marco el estandarte civilizatorio (Pacheco, 2014) en fundación de las instituciones artísticas públicas⁹⁶. Otra inscripción en esa línea fue la obra de Nani Lamarque (Buenos Aires, 1985) quién participó con una obra sonora (*I'm backing up this project*, 2013) que consistía en la traducción al inglés de un canto popular de la agrupación *La Cámpora*⁹⁷.



Imagen 15: Itamar Hartavi Busto, 2014- Sala 16. Foto: MNBA.

En la edición del 27 de noviembre del 2014, en uno de los pedestales de la sala, un meteorito (*The San Juan Mass of Campo del Cielo (B)*, 2014) (**Imagen 16**) se mezcla entre la colección Guerrico. La pieza es del Museo de La Plata y forma parte de la investigación que Nicolás Goldberg y Guillermo Faivovich vienen realizando, desde el 2006, sobre los rastros estelares en el territorio chaqueño que tiene por nombre Campo

⁹⁶ Pacheco, Marcelo (septiembre 2014). “Coleccionismo de arte y narraciones históricas” [en línea]. Informe Escaleno. <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=247>. Última consulta: mayo del 2017.

⁹⁷ “Because Néstor never left, I carry him my heart, with our chief, the soldiers of Perón” Porque Néstor no se fue, lo llevo en el corazón, con la jefa los soldados de Perón. (Catálogo Bellos Jueves, MNBA: 2015).

de Cielo. Dice Agustín Diez Fischer en el catálogo de BJ (MNBA, 2015) en relación al trabajo de Goldberg y Faivovich:

“los artistas vienen inventando nuevos itinerarios que propicien (...) otras miradas hacia las valoraciones patrimoniales: incluirlos dentro de los objetos de interés de uno de los primeros coleccionistas en la Argentina supone imaginar que esos cuerpos celestes pudieron tener otra historia y que esa historia podría haberlos llevado hacia otros destinos”. (MNBA, 2015: 147)

La explicación de Diez Fischer hace referencia a las adversidades que ha pasado la investigación de Goldberg y Faivovich a lo largo de la última década, un despliegue de historias de saqueos, indiferencia, circunstanciales intereses políticos, demagogia, proyectos científicos truchos, discusiones sobre patrimonio y legados culturales (MNBA, 2015).



Imagen 16: Faivovich & Goldberg *The San Juan Mass of Campo del Cielo* en la colección Guerrico, 2014- Sala 16. Foto: MNBA

Para la primera edición del ciclo durante su segundo año, Daniel Joglar (Mar del Plata, 1966) ubicó, también en la sala de la colección Guerrico, una serie de biombos calados de modo tal que éstos funcionen como ventana provocando una mirada oblicua

hacia detalles de las obras en sala **(Imagen 17)**. Para la sala 13, Joglar propuso una instalación de hojas pintadas algunas de negro, otras de blanco cubren el piso de la sala, provocando una distancia y señalando el punto de fuga para nuestra mirada con la *Ninfa sorprendida* (1861) de Édouard Manet de fondo **(Imagen 18)**.



Imagen 17: Daniel Joglar, 2014- Sala 16. Foto: MNBA



Imagen 18: Daniel Joglar, 2015. Sala 13. Foto: MNBA

En la edición del 30 de julio, Sol Pipkin (Chubut, 1983) dispuso -en las salas de la planta baja donde se encuentra el mobiliario francés de la Colección Santamarina- sus esculturas y móviles colgantes elaborados de semillas, cereales y hortalizas. La potencia simbólica de las naturalezas muertas de Pipkin reflexiona sobre el lugar de la naturaleza en el mundo contemporáneo.

Lo curatorial en BJ en tanto espacio híbrido habilita excepciones. En la última edición del 2015, Villanueva convocó a Alejo Ponce de León, joven curador y crítico cuyo ensayo se destaca en el catálogo del año anterior, para hacer una curaduría específica en torno al trabajo que el colectivo de artistas visuales *Oligatea Númeric*⁹⁸ (Buenos Aires, 1999) presentó para esa ocasión⁹⁹. Esa edición, jueves 27 de agosto, coincidió con la inauguración de las salas nuevas del primer piso y segundo piso, dedicadas al arte argentino e internacional del siglo XX. Sobre la mesa gira en círculos un tren eléctrico recorriendo un escenario miniatura. En el frente lleva montada una cámara que trasmite su imagen. Con la sala semi oscura, esta instalación convive con las piezas de arte óptico y cinético argentino (**Imagen 19**).



⁹⁸ Es

Bell

utiliz

perfo

⁹⁹ Un

bastante (Entrevista 2015).

Según Boris Groys (2015), el arte contemporáneo puede entenderse en tanto práctica de exhibición. Las últimas intervenciones descritas adquieren un formato estético específico donde el acto de producción artística se complementa con el acto de presentación de esa producción. Las instalaciones como también así las performance irrumpen en la historia del arte, no solo se desentienden de la tradición pictórica, también lo hacen en torno al cuadro como dispositivo canónico. En *Política de la instalación*, Groys (2015) explica que la instalación le ofrece a la multitud una re-auratización. En el marco de la cultura contemporánea, una pieza, una imagen, un fragmento de video circula en varios contextos, cada cambio de contexto habilita un espacio concreto donde puede emerger el “aquí y ahora”. Sin embargo, nociones como original y copia son propias del modernismo y aquí adquieren una discusión menor.

Las intervenciones de BJ, de naturaleza interrogativa y con el deseo de revisitar el pasado desde una postura lúdica (traviesa e irónica también) esbozaron líneas y ensayos en torno a los límites del lenguaje artístico, la permeabilidad de sus bordes, los dispositivos de exhibición y hasta el comportamiento del público en sala. En BJ rige el imperativo de la experiencia, una experiencia estética que si bien fragmentada y efímera, desafió la temporalidad a la que están habituadas las artes visuales.

3.5 Bellos Jueves y su público

El área de Prensa y Comunicación del Museo llevó a cabo una serie de encuestas con la intención de conocer al público participante del ciclo. Los datos obtenidos se recolectaron durante la 6ta y 7ta edición de “Bellos Jueves”, correspondientes a los meses de septiembre y octubre¹⁰⁰ del 2014.

En la 1° edición se contabilizaron 973 asistentes. A lo largo de las seis

¹⁰⁰ El diseño de encuesta, toma y análisis de datos estuvo a cargo de María Natalia Chagra e Ana Inés Giese.

ediciones, la convocatoria fue in crescendo, hasta llegar a superar los 2.400 visitantes por fecha. Por tal motivo, se diseñó una herramienta (encuesta) de Estudio de Público para conocer con mayor detenimiento y profundidad el fenómeno social producido por esta actividad. Durante la 6ta. edición, se administraron 51 casos¹⁰¹ (28 femeninos, 23 masculinos), en las Salas 3, 5, 9, 10, 16, 18, 20, 22, Pabellón y Hall de entrada, y en la franja horaria de 19.30 a 21.30 hs. Durante la 7ª edición, se registraron 100 casos (57 femeninos, 43 masculinos), en forma aleatoria en las salas de planta baja del museo, durante la misma franja horaria que la edición anterior (MNBA, 2014).

Los resultados reflejaron varios datos significativos en torno a tres ejes:

1. Información y características sobre los visitantes
2. Motivo de la visita
3. Comentarios y apreciaciones del público sobre el ciclo y el museo

1. En relación a la composición de los visitantes, del público encuestado el 91% del total reside en la Argentina¹⁰². Comparando los resultados de las dos encuestas, se concluye que el público de “Bellos Jueves” reside mayoritariamente en Capital Federal. El público visitante se compone en promedio de un 62 % de público femenino y un 38% masculino (el estudio aclara que no contempla la multiplicidad de géneros). El 76% de los participantes tiene entre 19 y 35 años, siendo éste segmento el más representativo del evento. Si a dicho porcentaje se le suma la franja etaria siguiente (36- 40 años), resulta que 9 de cada 10 que visitaron el ciclo es menor de 40 años. El 63% de la franja etaria más representativa viene acompañado de amigos/conocidos, familia o pareja. Más de la mitad del público participante de “Bellos Jueves” (el 59 %) posee formación superior completa (terciario, universitario y posgrado). Asimismo, el estudio consultó si los estudios realizados se encontraban relacionados al campo artístico. En este caso, los

¹⁰¹ El estudio aclara que en aquella edición debió suspenderse la presentación de la artista Paloma del Cerro por cuestiones climáticas. Se infiere que este factor pudo haber afectado la asistencia de público visitante.

¹⁰² Dentro del mismo grupo, el 85% es de nacionalidad argentina y el 6% proviene de países tales como Colombia, Francia, Alemania, Corea, Irlanda, Perú, Uruguay y Venezuela. El 9% restante corresponde a turistas extranjeros provenientes de Brasil, Chile, Francia, Perú, Sudáfrica y Uruguay. Ninguno de los encuestados era turista local (MNBA, 2014).

resultados reflejaron que la formación educativa de la mayoría de los participantes está relacionada con este campo, lo que indicaría que se trata de un segmento de público especializado. La actividad principal de los visitantes trabaja, siendo ésta su actividad principal. Y 1 de cada 2 lo hace en relación al campo artístico (MNBA, 2014).

2. Sobre el motivo de visita, el principal señalado entre la mayoría de los encuestados (80%) es participar de “Bellos Jueves”. A los que respondieron esto, se les consultó si era la primera vez que asistían al evento. Para un 71 % era su primera vez y un 29 % especificó haber venido a otras ediciones. Según estos datos, la mayoría de los participantes de “Bellos Jueves” asisten por primera vez. Por este motivo, cada edición de “Bellos Jueves” convocó nuevo público (el cual conforma una mayoría absoluta), en detrimento de un público ya fidelizado de este evento en particular. Se consultó también si la visita al ciclo había sido por alguna propuesta en particular y un 81 % respondió que no vino por ninguna propuesta en particular y el 19 restante se divide entre 10 % por artes visuales, un 7 % por artistas musicales y un 2 % por la radio en vivo. Con respecto a los medios de difusión del ciclo, la “recomendación por parte de amigos” es el modo de difusión más citado. Puede concluirse que se trata de una tendencia general, que se ve reforzada en los visitantes que asisten por primera vez. En relación a la frecuencia de visita al MNBA, cabe destacar que una destacada mayoría (81%) de los que respondieron que su motivo principal de visita era “Bellos Jueves” ya era visitante del MNBA. Y de esa porción, la mayoría puede categorizarse como visitante esporádico¹⁰³ (MNBA, 2014).

¹⁰³ Según el estudio la frecuencia de visita se categorizan en: frecuentes (3 visitas o más al año), esporádicos (1 o 2 visitas al año) y ocasionales (menos de 1 visita al año) (MNBA, 2014).

El estudio reveló que el 80 % de los encuestados en “Bellos Jueves” viene acompañado. Es decir, se trata de una actividad que la mayoría del público realiza en compañía, y más específicamente de amigos y/o conocidos. A partir de estos resultados, se considera a “Bellos Jueves” como una actividad que resulta efectiva para socialización entre pares, y que posibilita el acercamiento a las obras del MNBA desde la experiencia colectiva. Asimismo, el ciclo se instaló como una opción más de salida grupal nocturna para los jóvenes dentro la variada oferta que ofrece la Ciudad de



Buenos Aires.

Fila para el ingreso a una edición de Bellos Jueves

Otro dato relevante a destacar es la pregunta en torno a la visita a otros museos y espacios de exhibición. El 86% de los encuestados frecuenta otros museos / espacios, es decir que la mayoría de los participantes en “Bellos Jueves” frecuenta museos y/o espacios de exhibición. Este dato contribuye a una caracterización más exhaustiva del tipo de público, indicando que éste ya se encuentra familiarizado -en mayor o

menor medida- con la dinámica particular que ofrecen los museos y espacios de arte. Es interesante observar que, las cuatro instituciones más frecuentadas por los visitantes de “Bellos Jueves” (MALBA, Centro Cultural Recoleta, Fundación PROA y MAMBA) compartan un perfil común, fuertemente orientado al arte contemporáneo (MNBA, 2014).

En síntesis, las características de este público joven (en su mayoría, residente de Capital Federal, universitario, un tres cuarto del total están vinculados con el mundo del arte, promedia los 29 años y su gran mayoría va acompañado de amigos/conocidos) coinciden con los estudios y encuestas que intentan explicar las condiciones de acceso al arte contemporáneo a partir de variables sociodemográficas clásicas¹⁰⁴.

3. Sobre los comentarios y apreciaciones de los encuestados, el estudio divide la información obtenida en “Comentarios positivos”, “Comentarios negativos” y “Sugerencias/Necesidades de los visitantes”. Dentro del primer grupo se destacan las siguientes opiniones: “Es muy bueno que la colección del Museo se relacione con el arte contemporáneo. Propone otra forma de transitarlo”; “*Bellos Jueves* sirve para renovar el público y ampliar la comunicación con sectores sociales que no siempre visitan los museos”; “Excelente la movida musical vinculada a lo pictórico”; “Que continúen este tipo de eventos”; Muy buena la inclusión de propuestas performáticas”; “*Bellos Jueves* permite acercarse al Museo más informalmente. Lo hace menos elitista”; “Está buenísimo como *after office*” (MNBA, 2014: 14-15)

En el segundo grupo se dejaron observaciones tales como: “El trato del personal de seguridad del Museo no resulta amigable”; “*Bellos Jueves* no invita a recorrer el patrimonio pues se induce a subir directamente a la terraza”; “Escasa señalización de las distintas actividades”; “Ausencia de una guía de mano o plano para seguir/entender las propuestas”; “La gran cantidad de gente pone en peligro la integridad de los

¹⁰⁴ Los datos estadísticos de estos estudios sugieren que se trata de un público en su mayoría local, compuesto de jóvenes adultos, principalmente mujeres, con estudios, de un alto nivel socioeconómico, que suele asistir a espacios de arte, generalmente solo o con amigos, y que además tiene un interés marcado por la cultura al igual que por una práctica amateur de las actividades artísticas (Vatel, 1995; Donnat, 1999; Eidelman, 1999; Mironer, 1999b en Gottesdiener y Vilatte: 2013, Eidelman, Roustan y B Goldstein [comps.])

cuadros”; “Las salas resultan muy chicas para los espectáculos musicales”; “La mala orientación de las luces provoca rebotes en las obras, impidiendo su correcta visualización (Sala Guerrico)”; “La sala de arte argentino del siglo XX que permanece cerrada”; “Falta de refrigeración en las salas” (comentario negativo con mayor frecuencia); “La falta de alarmas en las obras genera que el personal de seguridad esté nervioso”; “Poca difusión del evento”; “El nombre del Museo como *bellas artes* remite a una categoría anacrónica. Por ende, *Bellos Jueves* repite el mismo concepto”; “Los tapices corren peligro de ser tocados por el público”. En relación al tercer conjunto, respecto a “Bellos Jueves”, los encuestados realizaron diversas propuestas para futuras ediciones: “Incluir más curadores por salas”; “Evitar el amontonamiento de gente eligiendo salas más grandes para los espectáculos musicales”; “Realizar más actividades en las terrazas del Museo”; “Aumentar la publicidad en los medios radiales”; “Ampliar la información de las obras que se encuentran en los nomencladores” (algunas piezas necesitan mayor contextualización). “Que “Bellos Jueves” se realice más días y no sólo una vez al mes”. “Que haya más difusión” (MNBA, 2014: 15)

De los datos expuestos, se puede precisar que el público que circula dentro de este recinto es un tipo de público relativamente “especializado” que cumple al menos un requisito fundamental que, según Dickie (2005), tiene que ver con la conciencia de que eso que se le presenta es, efectivamente, una obra de arte. Lo relativo en la especialidad se asume en función de que a este aspecto inicial se le agregué la capacidad de ahondar en los significados de la obra, de interpretarla accediendo en su corriente de sentido, es decir la variedad de capacidades y sensibilidades que permiten a un sujeto percibir y comprender el tipo particular de arte que se les presenta. A la proposición del requisito básico de reconocimiento del estatuto artístico (esto es una obra de arte- tema abordado en el capítulo 1), Dickie (2005) agrega que el público de arte agrega competencias individuales, formación e información teórica e histórica para llegar a captar los sentidos de la obra, entrando en sintonía con sus intenciones no explícitas. De este modo, la obra se enriquece al completarse transitoriamente con cada nueva lectura del espectador. De todas formas, el hermetismo y la complejidad del arte contemporáneo hace que no sean pocos los que se quedan fuera del fenómeno del arte (acá responden

los comentarios que circularon en la red social facebook en torno a considerar al evento banal y superfluo)¹⁰⁵. Elena Oliveras (2008) señala que para cierto tipo de audiencias (las que quedan afuera), lo que el museo abierto a un nuevo paradigma ofrece como arte no es más que un juego ingenioso, una broma o escándalo pensado para la fama del artista, con efectos en el mercado. Para otro tipo de audiencia, las obras preguntan y se presentan como un problema a resolver. Antes de la aparición del nuevo paradigma estético que inaugura el siglo XX, el arte ostentaba claramente la noción “arte”, es decir la escultura descansaba, entronizada, sobre un pedestal, el marco de la pintura de caballete servía de separación entre lo artístico y lo no artístico¹⁰⁶. La contemplación no supone un estado de inercia o pasividad, sino un silencio conquistado que permite lograr un contacto íntimo, profundo con la obra, cercano al del creyente con Dios, como observa Jose Jimenéz (1998). El placer contemplativo, basado en el recogimiento frente a la obra, corresponde históricamente al del burgués que, en el siglo XVIII, buscaba elevarse espiritualmente a través del contacto con el arte. El burgués fue el principal destinatario del museo, creado en aquel siglo, y es quien también participa de una de las más grandes conquistas de la ilustración, la opinión pública (Jiménez; 1998).

El tipo de público relevado en BJ -alejado de la práctica cultural del momento artístico recientemente señalado -está más asociado a la visita de otros espacios de arte que a la visita de los museos de bellas artes. Este tipo público, en alguna medida, fue propiciado por la convocatoria hecha desde el ciclo. Según el relato de Villanueva (2015), los artistas participantes fueron artistas de una generación bastante próxima al público que asistía, rondaban la edad de los 30 años. En ese sentido, se generaba un “espejo en el público”, algo extraño en un museo de esta envergadura, el visitante se encuentra con una obra de artistas de su generación.

El ciclo logró agrupar algunas de los factores de acierto que la investigadora Collette Dufresne-Tassé (2007) identifica como oferta museal exitosa para convocar

¹⁰⁵ “no es de buen gusto hacerle eso a la tradición”, “es como llevar a los guachiturros al Colón”, “Decadencia cultural” fueron algunos de los mensajes que todavía se leen en el facebook institucional. www.facebook.com/MNBAArgentina/

¹⁰⁶ El desarrollo sobre el estatuto del arte se expone en el capítulo 1.

jóvenes, una oferta atrayente, una popularidad que va creciendo gracias a los mismos jóvenes (la voz que se pasa de persona a persona), la posibilidad de encuentro entre jóvenes, una oferta que une libertad y apoyo (por parte de la institución). El ciclo incursionó en una especie de formato de peña, ámbito de reunión de un fragmento de la comunidad artística porteña. Las peñas en tanto jornadas que definen un espacio de modo espontáneo y consensuado por un grupo social, motorizadas por el propio empuje de las necesidades de festejo o reunión. Estas particularidades hacen de esta experiencia una propicia para ese público identificado.

Consideraciones finales

En estas páginas nos preguntamos por aquellos relatos e inscripciones que supuso el ciclo como un conjunto de problemas propios de la contemporaneidad. Plantearlos significó no solo ubicar el caso escogido en coordenadas de espacio y tiempo sino abordar sus posibles derivas desde un conjunto de cuestiones que inciden, afectan y modifican el cotidiano de las instituciones museísticas. Si bien el abordaje fue uno interdisciplinario, nos centramos en tres ejes a través de una serie de conceptualizaciones, fisuras y deslizamientos: el binomio museo-modernidad y el sistema del arte que le dio sentido; el rol del curador como intermediario cultural y las exposiciones como medio que dejan traslucir apreciaciones e interrogaciones en torno a las prácticas artísticas.

En el ensayo de Foucault *De los espacios otros* (1967), se define el término heterotopías como esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos. Según el autor, el museo es una heterotopía que está vinculada con la acumulación del tiempo, es decir con la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas y todos los gustos. La idea de constituir un espacio de todos los tiempos, como si ese espacio pudiera estar él mismo definitivamente fuera de todo tiempo, es una idea del todo moderna. La heterotopía, según Foucault, tiene como regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles. En ese sentido, el museo en su actualidad experimenta esa yuxtaposición de manera compleja. Según los autores abordados, el museo ya no resulta ser simplemente el guardián de tesoros y artefactos del pasado expuestos para ser exhibidos, ni sus paredes proporcionan una barrera contra el mundo exterior. Según Ferguson (1996), la museología norteamericana -bajo el concepto de infotainment (information + entertainment)- entendió que, sin abandonar su misión educativa, los museos debían aplicar las técnicas del marketing -exitosas dentro del mundo empresarial- dentro de sus políticas culturales, resultando así el binomio conformado por la educación y el entretenimiento. En términos de gestión, la fuerza del mercado influyó decisivamente para que los museos comenzaran a diversificarse y atraer a sectores que tradicionalmente no se sentían llamados a visitar

los museos, mediante grandes producciones y montajes espectaculares, también denominadas megaexposiciones o blockbusters (Castilla, 2013:11), similar a las ferias o parques de diversiones. En ese sentido, la oferta museal se organiza teniendo en cuenta no solo la importancia, el atractivo y la investigación sobre sus colecciones sino también las actividades complementarias que abogan por convertir al museo en una experiencia integral (Sánchez Antelo, M. A., 2010).

En ese sentido, lo que se discute con estas iniciativas no es la heterotopía del museo sino el sentido del tiempo que conjuga. Al pensamiento moderno le cuesta abandonar la idea de un tiempo incrustado en un concepto de historia estructurado en torno a una narrativa hegeliana. Los museos modernos y la Historia del Arte, según los autores abordados, tenían un compromiso con el concepto de la acumulación del tiempo, poniendo énfasis en el momento de progreso. Ahora bien, el concepto de contemporaneidad sirve para plantear “la fugacidad del presente” (Smith, T., 2012: 316), guardando para sí un potencial poco explorado que permite dar cuenta de la multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo que se establecen hoy y tuvieron lugar en el pasado (Smith, T., 2012). Es en ese sentido que Smith dirá que la contemporaneidad es la condición fundamental de nuestro tiempo.

En relación al segundo eje, abordado en el capítulo 2, la curaduría como práctica profesional se consolidó en el marco de un proceso más amplio de institucionalización del arte que impactó en todos los niveles del campo cultural. En el caso argentino, estos cambios estructurales, dados durante la década del noventa- modificaron sustancialmente las dinámicas del arte contemporáneo reconfigurando el rol del mercado con la incorporación de nuevos compradores y coleccionistas de arte argentino enfocados en la producción más reciente, a través de nuevas inversiones de capital privado que permitió la creación de nuevos espacios de arte por efecto de la convertibilidad, por medio de la reconfiguración de diferentes agentes del campo como curadores, críticos de arte y gestores culturales (Ferreiro, J., 2016). Al mismo tiempo, se produjo un paulatino cambio del perfil del artista bajo un entramado productivo más complejo que reemplazaría –no sin resistencias–, la noción de obra de arte por proyecto. En BJ no se puede hablar exclusivamente de “obras”, otros términos son necesarios para

nombrarlas: intervenciones, producciones, prácticas. Se evidencia un fuerte cruce de disciplinas y un sinfín de recursos.

Las estrategias curatoriales involucradas en una exposición ponen en evidencia perspectivas históricas, críticas y simbólicas en la construcción de la representación del arte. Aunque apreciamos que la curaduría tradicional sigue estando vigente, estas prácticas curatoriales “alternativas” o “experimentales”¹⁰⁷ buscan trabajar colaborativamente con los artistas, volviéndose abiertas y permeables al intercambio, de producción entre “pares”. Y finalmente se receptionan como una propuesta artística, debido a que su práctica coincide con las propuestas estético-artísticas que hablan sobre el arte contemporáneo (que incluyen la participación, la teatralidad, la relacionariedad y la política) y aportan discusiones al interior del campo. Cabe mencionar que la legitimación de este tipo de curaduría “alternativa” o de carácter experimental dentro del mundo del arte es cada vez más notoria, motivo por el que la figura del curador-artista (Santiago Villanueva) se presenta como nuevo generador del sentido artístico. En esa línea, Villanueva planteó una trama más festiva, una cara más relajada de la tradición o selección que se trae del pasado.

Por otro lado, las exposiciones –desde las dos últimas décadas del siglo XX hasta la actualidad- han sido las manifestaciones principales de toda política cultural y también su máspreciado instrumento (Guasch, A. M.: 2000). Por tal motivo, la suspensión del ciclo por parte de la misma institución abre nuevos interrogantes. Bajo el argumento de “reorganización interna”, el ciclo suspendió sus actividades en septiembre del 2015. Coincidió con la designación del nuevo director del museo Andrés Duprat¹⁰⁸, sin embargo aún sin ejercer funciones no estaba en condiciones de suspender el ciclo. BJ, en tanto manifestación cultural que se proyectó desde un sitio hegemónico -MNBA-, quedó atado a disputas políticas condicionadas por vaivenes del sistema político organizacional que lo sostiene y, en tanto proyecto expositivo también es resultado de los condicionantes coyunturales que ponen límites concretos al funcionamiento del ciclo. No resulta fácil dilucidar una posible conclusión sobre la cancelación del ciclo

¹⁰⁷ Como se nombró en el capítulo anterior.

¹⁰⁸ La Nación, 03 de diciembre de 2015. Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/1851106-andres-duprat-es-el-nuevo-director-del-museo-nacional-de-bellas-artes>

(nos faltan voces para aportar claridad a este final), no obstante podremos revelar algunas prácticas de referencia y elementos que BJ dejó reverberando en el campo artístico- cultural.

Luego de BJ, algunas prácticas se mostraron significativas al interior de la institución. Las *visitas rapeadas* fueron actividades recurrentes que la institución organizó en distintas fechas¹⁰⁹, como también así la música y el baile en terraza aparecieron como propuestas ofrecidas en La Noche de los Museos¹¹⁰. Durante mayo y junio del 2016, Santiago Villanueva llegó a realizar un proyecto curatorial en la gestión de Andrés Duprat antes de irse al Museo de Arte Moderno. La exposición se llamó *Interferencias*¹¹¹, la cual propuso “un cruce de obras del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, un conjunto de piezas, realizadas por artistas de distintas generaciones, de los años 90 y la primera década de 2000 que interfieren en el relato lineal y cronológico de la colección permanente, desde la Edad Media hasta el siglo XIX” (MNBA, 2016). La propuesta invitó a hacer otros recorridos y a poner de manifiesto contradicciones, de manera que “el propio museo se transforme en un relator de referencias y observaciones sobre su propia colección, alejándose de una mirada cristalizada sobre la historia y el arte” (MNBA, 2016). La muestra planteo interrogantes en torno a ciertas lecturas estructuradas sobre la década escogida, operaciones y estrategias de exposición similares a las ocurridas en *Bellos Jueves*.

El ingreso de estas prácticas -instalaciones, performances, música en vivo, baile en terraza en un museo abierto de noche- propone efectos de sentido disímiles a la tradición imperante que contiene al museo, dejando al descubierto preguntas en relación a cuán permeable es a estas modalidades de exhibición, de participación cuasi masiva, a ser objeto de reformulación en torno a su visita y recorrido ¿BJ acontece como gesto anecdótico o propuso –aunque temporal- resquebrajamiento de la tradición?

¹⁰⁹ Dentro de la gestión de Carrillo como en la Duprat. Bajo el nombre de “Bellas Artes Electrónico”, el 20 de noviembre del 2015 varios DJ`s y músicos en vivo replicaron el baile y la música en la terraza como lo hacía cada edición de Bellos Jueves. Recuperado en: <http://www.diarioz.com.ar/#!/nota/musica-electronica-en-la-terrazza-de-bellas-artes-gratis-47547/>

¹¹⁰ Durante La Noche de los Museos del 2015 (31.10.2015). De la red social Facebook del museo.

Recuperado de: <https://www.facebook.com/events/470013696503799/>

¹¹¹ Recuperado en: <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/interferencias>

Una línea de investigación interesante -mencionada aquí aunque sin un desarrollo pertinente- sería preguntarse si este caso en particular, se encontraba reforzado por el contexto político de esos últimos años del kirchnerismo, donde la política cultural estaba asociada discursivamente a la intención de acercar las grandes obras a otro tipo de público, a hacer del museo un espacio de apertura, de inclusión, etc.

Lo que si podemos advertir es que BJ reveló un momento específico, uno donde el acercamiento fue más desestructurado. El ciclo se presentó como una acción multidisciplinaria capaz de convocar a un público no habituado a visitar las salas del MNBA y también resultó un espacio de reunión/encuentro para la comunidad artística local. Su importancia reside en la invitación a artistas a pensar o problematizar algún momento de la historia del arte, desde la colección del MNBA, interrumpiendo la linealidad temporal con la que se presentan habitualmente las exhibiciones. *Bellos Jueves* capitalizó la alegría y efervescencia de una inauguración, el paseo en grupo, la charla en los pasillos, la música en las salas, el baile y el alcohol en la terraza. Su formato y dinámica contribuyeron exitosamente en la capacidad de convocatoria y en tanto espacio de socialización. Finalmente, tal como lo expresa Alejo Ponce de León en el catálogo del ciclo “(éste) revela algunos de los mecanismos esenciales de la comunidad artística porteña y de las cosas que la hacen feliz” (MNBA, 2015: 166). En ese sentido, el ciclo logró concentrar algunos de los comportamientos habituales de la comunidad artística porteña volviendo visible (públicas) las prácticas y pautas de conducta que la escena de arte contemporáneo cultivó a lo largo de varios años. En esta dirección se reconoce también los esfuerzos que la misma escena (los agentes que la componen) hizo para desenvolverse a la sombra de una indiferencia institucional.

BJ no se propuso a sí mismo como plataforma de discusión sobre el estado de las instituciones ni tampoco consiguió consolidarse como un espacio de intercambio cultural y social (tal solo fueron dos años consecutivos), aunque sí tuvo la capacidad de generar controversia y pudo ofrecer imágenes complejas de la contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

Alexander, G & Sharp, T., (2009). 1971 Harald Szeemann. Australia: Departamento de Programas Públicos de la Art Gallery de NSW.

Ares, M. C. (2008). Lo museable. En Oliveras, E. (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (pp. 47-71). Buenos Aires: Emecé.

Baldasarre, M. I. y Dolinko S. (Eds.) (2012). Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina (Vol. 2). Buenos Aires: Eduntref/CAIA.

Bennett, Tony (1995). *The Birth of the museum. History, theory, politics*. London- New York: Routledge.

Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, P. (2006). La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Barcelona: Taurus.

Calinescu, M. (2002) “Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo”. Madrid: Ed. Tecnos.

Castilla, A (2013). Prólogo a la edición en español. En Eidelman, J. (Comps.). *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp. 11-15). Buenos Aires: Ariel / Fundación TYPa.

Casullo, N (2004). “La escena presente: debate modernidad-posmodernidad” en *Itinerarios de la Modernidad*. Buenos Aires: Eudeba.

Danto, A (1999) “Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia”. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Dickie, G. (2005). El círculo del arte. Buenos Aires: Paidós.

Dubé, Phillippe (1995) “Exponer para ver, exponer para conocer”, *Museum* n° 185 (vol. XLVII, n° 1), París: UNESCO.

Dufresne-Tassé, C. (2007). Jóvenes y museos: cómo provocar una relación exitosa. En II Congreso de Educación, Museos y Patrimonio, Santiago de Chile: Dirección de

Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)/ CECA-Chile.

Duncan, C. (1991) "Art museums and the ritual of citizenship" en Karp, I. y Lavine, S. (ed.) en *Exhibing Cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington DC: Smithsonian Institution.

Duncan, C. (1995). *Civilizing rituals. Inside public art museums*. New York, Routledge.

Duncan, C. (2007). Introducción. En *Rituales de civilización* (trad.). Londres/New York: Routledge.

Eidelman, J., Roustan, M. y Goldstein, B. (Comps.). (2013). El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra. Buenos Aires: Ariel / Fundación TYP A.

Ferguson, B. (1996) "Exhibition Rhetorics: material speech and utter sense", en Greenberg, Reesa, Bruce Ferguson y Sandy Nairne (Ed.), *Thinking about Exhibitions*, Nueva York: Routledge.

Fleck, R. (2014). El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas. -1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Mardulce.

Foster, H (1983 [1985]). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.

Giorgio Agamben (2012) "¿Qué es lo contemporáneo?", en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, pp.17-29.

Giunta, A. (2014) ¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?/ When Does Contemporary Art Begin? -1ª ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA.

Goodman, N. (1990) "¿Cuándo hay arte?" en *Maneras de hacer mundos*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

Greenberg, C (2002) "Arte y Cultura". Barcelona: Paidós.

Greenberg, R., Nairne, S. y Ferguson, B. (1996). *Thinking about Exhibition*. New York: Routledge.

Groys, B. (2006). "Multiple Authorship" en Vanderlinden, Barbara y Filipovic, Elena (Eds.) *The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Exhibitions and Biennials*, MIT press.

Groys, Boris (2014). "Política de la instalación" en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

Guasch, A. M. (2000). "Las exposiciones en tanto conciencia de una época" en *Los manifiestos del arte moderno, textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid: Akal.

Habermas, J (1989). Modernidad: un proyecto incompleto. En: Nicolás Casullo (ed.): *El debate Modernidad Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial Punto Sur, pp. 131 – 144.

Hernández Hernández, F. (1992), “Evolución del concepto de museo”, *Revista General de Información y Documentación*, vol. 2, (pp.85-97). Madrid: Editorial Complutense.

Herrera, M. J. (2009). Romero Brest en el MNBA: la hora de los curadores. En Herrera, M. J. (Dir.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (pp. 15-28). Buenos Aires: MNBA/Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the shaping of knowledge*. Londres/New York: Routledge.

Huyssen, A. (2002) “Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo”. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Jameson, F. (2005). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción: Pardo Torio. Buenos Aires: Paidós.

Jiménez, J (1998). “Más allá de la contemplación estética”, en Jiménez, J. (ed.) *El nuevo espectador*. Madrid: Fundación Argentaria.

León, A. (1988). *El Museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

MNBA (2014). ESTUDIO DE PÚBLICO “BELLOS JUEVES” (25.09.2014 / 6ª edición). Diseño de encuesta, toma y análisis de datos: María Natalia Chagra y Ana Inés Giese. Museo Nacional de Buenos Aires. [Pp. 1- 12].

MNBA (2014) ESTUDIO DE PÚBLICO “BELLOS JUEVES” (30.10.2014 / 7ª edición). Diseño de encuesta, toma y análisis de datos: María Natalia Chagra y Ana Inés Giese. Museo Nacional de Buenos Aires. [Pp. 1- 15].

MNBA (2014). “¿Quiénes nos visitan?”. Estudio de Público del MNBA / N° 1, FEB/ABR 2014. Elaborado por: María Natalia Chagra y Ana Inés Giese. Museo Nacional de Buenos Aires. [Pp. 1- 53].

MNBA (2015). *Catálogo Bellos Jueves*. Reydó, M. & Villanueva, S. (Ed.). Buenos Aires: MNBA/AAMNBA.

O' Doherty, Brian (2011). "Notas sobre el espacio expositivo", en *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia: CENDEAC.

Obrist, Hans Ulrich (2009) "HaraldSzeemann" en *Breve historia del comisariado*, Madrid: Exit Publicaciones.

Octobre, Sylvie (2013). Convertirse en visitante de museo... o no: los públicos jóvenes. En Eidelman, J. (Comps.). *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra* (pp.

163-167). Buenos Aires: Ariel / Fundación TYP A.

Oliveras, E. (Ed.) (2008). Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI (pp. 47-71). Buenos Aires: Emecé.

Passeron, Jean-Claude (1991[2011]) *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Madrid: Siglo XXI.

Sánchez Antelo, M. A. (2010). El museo de arte en la contemporaneidad. En Moreno, O. (Comp.) *Artes e industrias culturales: debates contemporáneos en Argentina*. 1ª ed. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero: Eduntref.

Shiner, L (2004). La invención del arte (Una historia cultural). Barcelona, Paidós, 2004.

Smith, Terry (2012) ¿Qué es el arte contemporáneo? -1ªed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Vattimo, G (1994) “Muerte o crepúsculo del arte”. En *El fin de la modernidad (nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna)*. Barcelona. Planeta-De Agostini.
Verón, E. (1999). Efectos de agenda. Barcelona: Ed. Gedisa.

Verón, E. 1987 [2004]. Semiosis social: Fragmentos de una teoría de la discursividad. Barcelona: Gedisa.

Williams, R. (2009). Marxismo y literatura. -1ª ed.- Buenos Aires: Las Cuarenta.

Zunzunegui, Santos (2003). Metamorfosis de la mirada. Museos y Semiótica. Madrid: Ediciones Frónesis Cátedra, Univeritat de València.

Referencias electrónicas

Bishop, Claire (2011) "¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) de curador auteur" en *DenkenPenséeThought, Mysl, Criterios*, No. 7, 1 de mayo. URL: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken07.pdf>

Bourdieu, P. (1997) Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona: Anagrama. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero6/bourdieu.htm>

ENGELS, F. (1886) “Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana”. Disponible en: <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1880s/feuer/index.htm>

Ferreiro, Jimena. (2016) “Jorge Gumier Maier: el último moderno”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 8 | 1er. semestre 2016. pp 31-47. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=230&vol=8

Groys, Boris (2011) "El curador como iconoclasta", en *DenkenPenséeThoughtMysl*, Criterios, Nº 2, 15 febrero. URL: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>

Huyssen, Andreas (2006). De la acumulación a la *mise en scène*: el museo como medio masivo. Criterios, La Habana, nº 31, enero-junio 1994, pp. 151-176 [en línea]. URL: <http://www.criterios.es/pdf/huyssenacumulacion.pdf>

Krochmalny, Syd (2007) "Genealogía del curador como intermediario cultural en el campo artístico argentino" en Revista Ramona. URL: <http://www.ramona.org.ar/node/20826>

Link, Daniel (2012), "La presentación del arte, un paso de vida", en *Estudios Curatoriales*, Año 1 No. 1, URL: http://untref.edu.ar/institutos_centros/iiac-instituto-de-investigacion-en-arte-y-cultura/#?scroll=0

Liotard (1979 [1987]), "La condición posmoderna". Madrid: Ediciones Cátedra. Disponible en: <http://centrito.files.wordpress.com/2011/06/5-lyotard.pdf>

Medina, Cuauhtémoc (2008, septiembre). *Sobre la curaduría de la periferia* en salonkritik. Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php

Mesquita, Ivo (1993) "El curador como cartógrafo", en *Cartographies* [catálogo de exposición] Winnipeg Art Gallery - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - NationalGallery of Canada - The Bronx Museum of the Arts. URL: <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-mesquita-1993.pdf>

MNBA (31.08.2015). INAUGURACION DEL PRIMER Y SEGUNDO PISO. Bellas Artes. Buenos Aires. Ar. Recuperado en: <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/15/08/31/inauguracion-del-primer-y-segundo-piso>

Pacheco Marcelo (2001) "Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales", en *Simposio Teoría, Curaduría, Crítica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 12-14 de noviembre. URL: <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>

Suazo, Félix (2007) "Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica", en *I Coloquio Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad*, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (IARTES), Parque Recreacional Sur, Valencia, Carabobo, 26 de mayo. URL: <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-suazo-curadur%C3%ADa-fin-de-la-historia-2007.pdf>

Vidokle, Anton (2010) "Art without artists", E-Flux, No. 16. Mayo 2010. URL: <http://www.e-flux.com/journal/view/136>.

Foucault, M. (1967) "De los espacios otros" en *Utopías y heterotopías*. Disponible en: http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

Entrevistas

Villanueva, Santiago. Sobre el ciclo Bellos Jueves. Entrevista concedida a Sofía Saglé. Buenos Aires. Agosto de 2015.

Agustín Diez Fischer. Entrevista concedida a Sofía Saglé. Buenos Aires. Marzo del 2017.

Artículos periodísticos:

Clarín (16.09.2015). No habrá más "Bellos Jueves" en el Museo de Bellas Artes. Recuperado de: http://www.clarin.com/cultura/bellos_jueves-museo_nacional_de_bellas_artes-mnba_0_1432057240.html

La Nación (03.12.2015). Andrés Duprat es el nuevo director del Museo Nacional de Bellas Artes. Recuperado en: <http://www.lanacion.com.ar/1851106-andres-duprat-es-el-nuevo-director-del-museo-nacional-de-bellas-artes>

La Nación. ADN Cultura (13.11.2014). Arte: una noche en el museo. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1743321-arte-una-noche-en-el-museo>

Telám (26.12.2014). El arte joven copó los museos, Télam. Recuperado en: <http://www.telam.com.ar/notas/201412/89992-el-arte-joven-copo-los-museos.html>

Viva. La revista de Clarín (23.08.2015). Museo tomado. [32-36p.].

Anexo - Entrevistas

Entrevista a Santiago Villanueva
Realizada el 2 de agosto de 2015

Sobre el ciclo Bellos Jueves

SS: ¿Cómo nace el BJ?

SV: Es una iniciativa que sale del Museo. Siempre me preguntan *¿cómo aceptó el museo esta propuesta?* y es a la inversa, surge desde esta gestión, al interior del Museo. Esta gestión tuvo un trabajo muy arduo en relación al estudio de público. Entender un poco quién visita el museo, qué franja etaria, de qué países vienen y también cuáles son las ausencias (de ese público), cuál era el público que no estaba viniendo (el faltante) al museo. Determinar el público que falta era algo que hacía varios años que no se hacía en el museo. A partir de ese estudio de público se determinó que los jóvenes argentinos no estaban visitando el museo -una franja promedio que va desde los 25, 30, 35 años no estaban viniendo al museo- por distintos factores: una de las cuestiones es que la programación del museo no los invitaba a venir, no los convocaba, no era un problema de ese público sino más bien un tema interno del museo. Sucede que es un museo grande pero tiene una colección aún mayor a ese espacio, casi 3000 piezas. El museo exhibe en gran parte su colección permanente y eso hace que haya una falta de rotación y muestras temporales -que solo tiene un pabellón para éstas y en este último tiempo se usaba para muestras con cierto tinte académico, abordajes teóricos como los de Malosetti Costa o mismo los de Roberto Amigo, ese tipo de Curaduría en alguna medida no estaba atrayendo un público más joven.

SS: ¿En alguna medida este tipo de muestras son las que privilegiaba el museo también?

SV: Sí, y no deja de ser una línea super interesante porque rescata ciertos momentos de la historia del arte argentino que no estaban siendo trabajados más allá de la programación. Son muy diversas, recientemente hubo muestras desde Caravaggio hasta Otero, pero dentro de lo que se podría determinar como una línea de trabajo, el museo estaba invitando a curadores a estudiar o hacer exhibiciones de arte argentino de periodos no tan trabajados -cierto revisionismo- y de eso determinamos que faltaba o, de algún modo, no atraía a este público más joven. En ese momento me llaman para tratar de pensar algún tipo de evento que pueda atraer este público y ahí propuse que no solo había que atraer este público sino recuperar lo que en algún momento el museo tuvo que era un vínculo más estrecho con los artistas jóvenes, algo que durante la gestión de

Jorge Glusberg, más allá de tener muchos cuestionamientos, el museo tenía algún contacto directo -como espacio de encuentro, de producción, de pensamiento - con los artistas de la generación del momento, es decir no solo se trabajaba el pasaje con otras generaciones haciendo retrospectivas sino en un vínculo más estrecho con la generación del momento y a partir de ahí, haciendo como un cruce entre atraer este público joven un poco más diverso y un poco más confuso o más difícil de definir y atraer a un público del campo artístico no solo de las artes visuales sino también de la música que desde un inicio el ciclo se planteó como un cruce entre artes visuales y música -Villa Diamante estuvo desde el comienzo a cargo de la parte musical y yo en la parte de artes visuales- pero como problema, se planteaba era eso: ¿cómo recuperar este público joven que había abandonado el museo, que ya no volvía? y encontramos una posibilidad que era solo con el museo cerrado, trabajando en el momento en el que el museo cierra, en este caso se trató del último jueves de cada mes ya que no teníamos espacios de exhibiciones temporales, es decir no había una sala u otro lugar para desarrollar tal evento. Esa fecha de algún modo no interviene en el funcionamiento habitual del museo- sino que sucede en un momento en el cual el museo habitualmente se encontraba cerrado- entonces esto servía para subsanar la falta de salas y espacio que tiene el museo, por lo tanto las intervenciones sucederían en ese rato, no interfiriendo con la programación habitual de la institución.

Bj es todos los meses, los jueves a la noche -de 19 a 23.30- de abril a noviembre en ambas ediciones.

S.S: Cuando se pensó el ciclo ¿lo plantearon como un evento que sucedería a lo largo de todo el año?

S.V: En principio, cuando se planteó durante el año pasado, teníamos muchas inseguridades sobre cómo iba a funcionar el ciclo -cómo iba a ser recibido, cómo iban a funcionar las intervenciones en relación a la colección permanente-; no tenía muchos antecedentes en la historia del museo sobre esto de convocar a artistas a trabajar en relación a la colección permanente, si ha habido exhibiciones de artistas muy jóvenes en el momento en el que Glusberg fue director pero en espacios temporales, en nuestro caso era un experimento, por eso desde el comienzo se planteó ver qué pasaba con las ediciones, dimos tiempo para ver qué sucedía y de ahí replantear si seguía el ciclo o no, como siempre en un primer momento era un momento de prueba y error para ver qué sucedía, cuando vimos que funcionaba se proyectó hacer el libro y continuar el ciclo. A las tres/cuatro ediciones estaba bastante establecido el ciclo, a mediados del año pasado se hicieron una serie de encuestas -acá hay un equipo de encuestadores que trabaja en el museo- que estudió un poco el público que venía al BJ. Estos estudios determinaron que la franja etaria promedio eran 27 años y que venían al museo por el ciclo, no para ver una banda o por algún artista en particular sino porque había escuchado del ciclo, porque sucedía en el museo, donde había música, artes visuales y porque era un espacio de encuentro de jóvenes. En cuatro ediciones el ciclo ya había generado cierto grado de independencia, la gente venía por el ciclo y no porque específicamente quisiera escuchar la banda *Entre Ríos*, para dar un ejemplo. Eso nos generó cierta seguridad. En 4 meses (4 ediciones) ya tenía una identidad propia que nos permitió proyectarlo hacia más adelante.

S.S: ¿Cómo fue la selección de artistas del año pasado y el de éste?

S.V: Dentro de cada edición había un eje temático. El año pasado fueron 8 ediciones con 8 artistas cada edición. Más allá de ese eje temático había, por ejemplo, una invitación a repensar la idea de visita guiada. Siempre había algún invitado que redefinía o re-configuraba la idea de visita guiada y generaba una práctica en torno al patrimonio del museo, al edificio, a lo que rondaba. Este tipo de visitas se hicieron 4 o 5, sino me equivoco. Dentro de esa selección, ya había un espacio que consistía en llamar a algunos artistas a realizar la visita guiada. Se seleccionaron ciertas salas, trabajando en conjunto algunas veces con el departamento de educación del museo. El año pasado fueron artistas visuales pensando diferentes formatos, desde una postal a un folleto desplegable o un sobre con distintos papeles dentro. Este año se reemplazó por las *visitas rapeadas*. Tanto el año pasado como éste tuvimos una serie de ejercicios más experimentales en relación a cómo encarar una visita guiada en el museo. “Educación” estuvo presente en ambos años. A su vez el año pasado invitamos a un artista a que piense la imagen del ciclo en cada jueves, el diseño. Y por otro lado había una obra que figuraba dentro del grupo de artistas que se trataba de una obra de la colección del museo nunca exhibida (algo que también continuó este año). La idea era sacar de la reserva del museo una obra para ser exhibida por primera vez al público, la mayoría de los casos nunca había salido de reserva desde su ingreso o eran obras que hacía 70 años que estaban en reserva, lo cual era lo mismo para el público visitante. El año pasado fue una mezcla entre pinturas y esculturas y este año son solo esculturas. Y después el resto de los artistas, un poco adecuados a estos ejes temáticos que se plantearon, que a veces eran bien concretos y otras veces un poco más vagos, eran artistas de una generación bastante próxima, artistas que rondaban la edad de los 30 años y generaba ese espejo en el público (público de una edad cercana al artista) algo extraño en un museo de esta envergadura, el visitante se encuentra con una obra de artistas de su generación. Por otro lado trabajamos con artistas que, de algún modo, piense este vínculo de su trabajo y su producción con la colección -no invitamos a artistas a desarrollar proyectos cerrados en sí mismos- sino artistas abiertos a repensar las obras o patrimonio exhibido o la historia del museo, de hecho hubo una edición dedicada especialmente a la historia institucional del museo (fue la que curó Agustín Diez Fischer, Septiembre del año 2014 que trabajo desde diferentes ángulos, un poco más el vínculo institucional del museo con los artistas).

S.S: (Interrumpo) ¿Había una obra de Juan Laxagueborde en esa edición?

S.V: No, esa fue en mayo. En esta edición Florencia Levy hizo una reconstrucción de cómo fueron las salas antes de esta colgada, reconstruyó en base a entrevistas a gente del museo consultando qué cuadros había en lo que hoy son las salas del siglo XIX del arte argentino, a través de esas entrevistas y la recuperación de anécdotas reconstruyo que había antes en esas salas.

SS: ¿O sea que había un trabajo específico en cada caso? Es decir, en muchos casos eran artistas con obra propia que el diálogo se hacía en base a la curaduría y en otros el diálogo se hizo en base a obras específicas.

S.V: Si, sí.

SS: ¿Y después hubo artistas que trabajaron el *site specific*?

SV: Si, el año pasado eran mucho más diversas las intervenciones (desde estas visitas guiadas hasta obras que ya habían sido realizadas y se mostraban en el museo -y eso ya desarticulaba la misma estructura del museo- o proyectos más específicos que eran los menos). Este año esto cambió mucho, son solo proyectos específicos. Son dos artistas que cuentan con un presupuesto bastante más grande que el del año pasado y eso hace que puedan trabajar en un proyecto con un desarrollo más largo y también se los invita con mucho más tiempo. El año pasado hicimos las ediciones muy sobre la hora y este año convocamos con tres/cuatro meses de anticipación, eso permite al artista desarrollar un proyecto más largo con más presupuesto también, esto hace que pueda trabajar específicamente para varias salas o una sala en particular, se han dado varios casos.

SS: ¿Es un poco la diferencia con la propuesta del año anterior?

SV: Así es.

SS: En función de los curadores invitados, sobre todo al año pasado (porque este año no hubo).

S.V: Sí, hasta el momento no hubo.

SS: ¿Cómo fue la invitación?

S.V: El año pasado cada BJ tenía un eje más cerrado en los cuales yo fui trabajando varios. Durante las primeras ediciones, era yo el único que estaba trabajando en la selección de los artistas y me interesaba involucrar otras voces, es ahí que me propuse invitar a curadores -cuya figura era un poco la que falta involucrar al ciclo-. Los tres invitados traían consigo tres temáticas bien diferentes. Ellos tres -Gaby Cepeda, Agustín Díez Fischer y Javier Villa- de algún modo, lo que hacían era aportar un poco esos ejes temáticos que marcaba cada BJ del año pasado. Este año son proyectos específicos de artistas por eso no fue necesario hacerlo con curadores invitados porque se trataba de un seguimiento del proyecto y un intercambio conmigo en relación a ese proyecto específico; en cambio el año pasado tenía algo más de exhibitivo en ese sentido, las obras tenían un vínculo más concreto. Este año (2015) son solo esos proyectos aportados, son menos proyectos. De hecho no se cruzan en el mismo BJ, son dos artistas que están exhibiendo juntos casi por azar porque no se cruzan en las salas entonces no hay un eje o una curaduría que atravesase cada edición como el año pasado. De todas formas hay excepciones como el próximo Bellos Jueves en donde Alejo Ponce de León -que también realizó una curaduría el año anterior- va a estar trabajando en un proyecto con *oligatea numeric*, un grupo de artistas visuales, que van hacer un trabajo más bien retrospectivo de su obra, la cual Alejo conoce bastante bien. Esto mismo sucedió durante el 2014 también, no solo se daba estos proyectos de artistas específicos sino que también había algunas incursiones a obras del pasado de estos artistas como, por ejemplo el caso de Valentina Liernur. Pero yendo al tema de los curadores, el año pasado si era necesario incluir miradas alternativas a las que yo había planteado en las primeras ediciones e involucrar esta figura en el ciclo: ya había poetas, músicos y artistas involucrados también, era necesario incluir la discusión de curadores y, a su vez, en el último BJ (noviembre del 2014) participaron Lucrecia Palacios y Alejo Ponce haciendo curadurías más específicas en algunas salas. El ciclo también tiene ese carácter

más experimental de ir probando, habilitar ese espacio a los artistas que prueben determinadas ideas que tenían en la cabeza hace tiempo o a curadores a realizar algo muy específico. Como tiene una condición de “episodios efímeros”, los artistas se lo toman más relajadamente. Al ser un acontecimiento que dura tan solo 3 horas, hay algo de riesgo en las propuestas o algunas cosas que se están probando de la producción de ese momento del artista que se dejan sortear y el ciclo se tomó también esas condiciones, de ir probando diferentes instancias de experimentación con artistas y curadores.

SS: En relación a la pieza gráfica que propuso el ciclo edición tras edición, pieza que el espectador se llevaba pero que también funciona como promoción del ciclo y como pieza exhibida ¿cómo se integra una afiche, una obra con tanto contrastante en este museo?

S.V: De alguna manera el ciclo contrasta tanto con la imagen del museo, con la colección del museo, no es un museo de arte contemporáneo, se trata de un museo nacional de bellas artes que tiene obras desde tiempos precolombinos, por lo tanto como el ciclo ya de por sí desde su propuesta tenía algo que se desprendía de su programación y de la colección, la idea era generar una imagen independiente del museo. La comunicación en flyer, folletos de mano y catálogos se realiza internamente en el museo, es decir hay una diseñadora del museo que se ocupa de llevar adelante ese programa. Acá la idea fue desprender la imagen del ciclo del museo, que cobre cierta independencia que no sea absorbido por la imagen habitual del museo sino que genere una imagen nueva y como era una prueba (principalmente el primer año), la idea era que los mismos artistas piensen esa imagen y no hacer una imagen establecida para todo el año sino que cambie mes a mes. Se trata de replantear un poco y poner énfasis en este carácter efímero que tenía el ciclo, aprovechar y experimentar con esa imagen, nunca hubo una imagen cerrada del ciclo ni un logo de BJ ni un color específico sino que eso fue cambiando a medida que sucedía y eso nos parecía que el formato de afiche, un formato muy poco experimentado por el museo (siempre se hacen grandes libros, folletos de mano) era un formato que contrastaba y se vinculaba más con la generación y el público que estaba visitando, por otro lado era un espacio más abierto para que los artistas trabajen, es decir darles un folleto cerrado como espacio para trabajar una imagen era mucho más dificultoso que decirles trabajemos en una imagen de 70 x 50, si tenía que contener algunos logos de auspiciantes y decir *Bellos Jueves* día y horario pero el formato habilitaba mucha libertad. El año anterior hicimos como cierre un catálogo-libro que está a la venta en la tienda, diseñado por dos diseñadores externos al museo y que también logró desprender bastante de la imagen del museo. El catálogo funciona como una especie de línea del tiempo de todo lo que sucedió en *Bellos Jueves* donde las imágenes se van superponiendo en una especie de collage. Este año (2015) lo que decidimos fue que el catálogo no esté a la venta al final sino que el público lo pueda ir coleccionando a medida que viene a las ediciones, entonces se hacen unos libritos coleccionables -que no solo funcionan en el momento sino tienen una función posterior de es rememorar que sucedió en ese bello jueves, no solo está la programación sino que trae un texto de cada una de las intervenciones, están los CV de los artistas que no solo delinean datos biográficos sino también incluyen algunas hipótesis sobre el trabajo de los artistas. Son 8 ediciones planeadas para este año y la idea es hacer un 9º folleto con lago de registro de obras en sala, sería una catálogo coleccionable que el público no lo tiene que comprar sino que lo va ir coleccionando de manera gratuita, en concordancia

con lo que promueve el museo el carácter de gratuidad de las actividades y entradas, pudiendo tener el catálogo del ciclo sin tener que pagarlo.

SS: Esto contrasta bastante con la imagen y estética que propuso el ciclo el año anterior.

SV: Si, este año trabajamos con una diseñadora, dando homogeneidad a los episodios y de algún modo este año la idea era que el ciclo tuviera una única imagen y que esa imagen se respete, a diferencia del año anterior, porque también el formato del ciclo ya encontró algo más establecido y eso nos servía como por ejemplo -algo que no se pudo hacer en el 2014- para dar en papel más datos sobre las obras, notamos que el espectador pedía más información, darle solo un afiche tenía cierto grado de cripticidad, es decir no llegaba a tener un texto sobre la intervención, un cv más extenso con datos de ese artista, tenemos que pensar que según estas encuestas que se hicieron el año pasado un 70 % de los visitantes venía por primera vez al museo (es decir era un público que recién estaba incursionando, su primera visita al museo nacional y nosotros desde el museo teníamos que darle todos los datos posible para que esa primera visita no sea tan espeluznante), porque venir por primera vez al museo y encontrarse con las intervenciones de bellos jueves generaba un grado de confusión para este visitante. Este folleto más establecido con una imagen, un texto o con el planito de algún modo facilitaba la visita en esa jornada. De algún modo lo efímero del ciclo, necesitaba algún tipo de registro bien claro, no es una muestra que dura dos meses que tenes tiempo de volver, hacer un registro fotográfico, publicar una entrevista en algún medio gráfico, es tan efímero que el año pasado decidimos que este plasmado en este catálogo-libro con textos de análisis que se hicieron del ciclo y este año pensamos hacer un registro más bello jueves a bello jueves, tener un texto que dé cuenta de lo que paso en cada episodio.

SS: Para pensar en esta experiencia pensaste en algún antecedente en particular? al parecer no las hubo en este museo.

SV: En principio cuando surgió el ciclo no pensamos en ningún antecedente concreto, si es muy conocido en muchos museos del mundo el hecho de que el museo se habrá de noche, como por ejemplo el Brooklyn Museum, entre muchos otros, que tienen programas que son más exclusivamente musicales, porque son museos que tienen en su programación vinculados a artistas contemporáneos. Son eventos concretos que llaman a DJs y habilitan ciertas partes del museo, mismo acá se hacen esas propuestas en *La Noche de los Museos* (esta idea de abrir el museo en otro horario y hacer ciertas actividades) pero acá era diferente porque estábamos buscando de algún modo involucrar a los artistas en el museo. Por mi parte, había establecido un antecedente bastante claro para mí, que son las actividades que había establecido Frederico Morais, crítico brasileño de los años 70 en el MAM, él tuvo un programa educativo en ese museo que lo que hacía era vincular la generación de artistas de los años 60 con el público - que algo de ese espíritu tiene para mí Bj-; Morais creó un ciclo que se llamó *Domingos de creación* -que no tiene nada que ver con BJ pero para mí constituye un antecedente- que proponía invitar a artistas un domingo por mes para que entablen una relación/aproximación con el público que asistía a los jardines del MAM en Río de Janeiro a través de un material. Por ejemplo uno era *domingo de papel*, entonces ese día los artistas de esa generación concretan empezaban a trabajar el material ahí y de algún

modo guiaban ese material pero no consistía en una guía como parte de una actividad educativa sino más consistía en una activación que através de ese material entablaban un contacto con ese público que estaba en esos jardines, el cual no era el público que necesariamente visitaba los museos y para mí de algún modo ese era un antecedente porque este ciclo también se constituyó como un ciclo de un público que no viene habitualmente a un museo sino que es un público que cuesta más, más vinculado a la música, a otro tipo de actividades culturales pero no concretamente tiene un vínculo con el museo y eso mismo generaba los *Domingos de creación* en el MAM el cual captaba el público que pasaba por los alrededores de los jardines y los vinculaba a los artistas a partir de una actividad concreta y algo de eso, de ese espíritu de contactar a una generación con un público me parece que tiene esto. en general las artes visuales en Argentina hasta hace poco no tenían muchas instancias en instituciones públicas era un disciplina que más bien se desarrollaba en espacios privados sobre todo galerías y los artistas exhibían (digo exhibían porque no solo el Bellas Artes sino que hay varias instituciones públicas que empezaron a activar en este contacto del público y los artistas contemporáneos) entonces era un espacio eminentemente privado con muestras que visitan un circuito muy específico, por ejemplo una muestra en una galería quizás la visitan cerca de 200/300 personas y un público muy específico que conoce el campo entonces cuando BJ recién empezó había algo en el aire de que los artistas recuperen los espacios públicos como un espacio para entrar en contacto con un público no tan específico, mismo el Recoleta es un espacio que está ahora activándose después de muchos años o el MAMBA, diferentes espacios públicos que también empezaron a plantear nuevas dinámicas, también espacios nuevos como el CCK -sobre todo en programas de música quizás no tanto en artes visuales- creo que hay una intención de recuperar las instituciones públicas como espacio para hacer un contacto entre los artistas jóvenes, los del momento y el público.

SS: Crees que el público al cual ustedes estaban convocando o proponiendo este ciclo demandaba este tipo de acontecimientos o es el museo aquel que recoge estos ecos o pedidos por parte del público.

SV: yo creo que había una necesidad de todos los ámbitos que estuvieron involucrados en el ciclo, había una necesidad de parte del público -se verifica en la cantidad de personas que asiste al ciclo- mismo la idea de hacer cola en un museo que es algo bastante impensable para este tipo de institución, que se genere una cola y la gente espere para entrar, eso hablaba de algún modo de una necesidad pero también era una necesidad del museo de que sus colecciones estén siendo pensadas por ese público más joven. por otro lado, no solo era una necesidad que venía del público sino por parte de los artistas, a los cuales se les pedía que entrasen en contacto con un público diferente al de su campo específico por eso para mí era una necesidad triple, venía de los tres lados, no es que el museo estaba respondiendo a una necesidad del público -que estaba ávido en conocer nuevas producciones y venir o volver al museo y pensar la colección - sino que desde el museo era fundamental que los artistas que hoy están trabajando por fuera de museo - y que en alguna medida se formaron en este museo, este museo ha sido uno con un carácter muy formativo para los artistas, todo aquel que estudió en el IUNA o en alguna clínica en particular o en otro espacio educativo viene al museo porque es un museo que tiene una colección super importante no sólo en términos de arte argentino sino latinoamericano y también con una colección europea muy grande - y al ser un espacio formativo para los artistas me parece importante que esos artistas vuelvan al

museo no desde un lugar formativo sino todo lo contrario desde un lugar de repensar ya como artistas, con varios de sus trabajo, las colecciones que acá se exhiben, es decir no vienen a ver el *Bonheur*, a observar esa pintura o ese momento sino a repensar ese *Bonheur*, cómo está exhibido, cómo ingreso a la colección, a veces algunas relaciones más formales entre por ejemplo los materiales que se usan hoy y los de aquel momento. Desde que el museo se abrió, con su fundación Schiaffino pensó un museo con una función claramente educativa y me parecía que para esta ocasión esa función educativa debía invertirse, que los artistas puedan dar su visión del museo y no venir a formarse y que también puedan criticar el coleccionismo del museo, los modos en que las obras son exhibidas (esto sucede mucho, en general son muy críticos con los modos, la cronología y el display con el cual el museo trabaja), con aspectos más establecidos en relación con la colección los artistas cuando vienen sin tener tan presente todos los preconceptos de la historia del arte vienen un poco a desarmarlos y eso para mí es super positivo sobre todo porque en los museos no trabajan artistas sino historiadores de arte, curadores entonces la visión del artista sobre la colección a mí me parecía muy positiva para el museo por eso parecía que por momentos se volvía un ciclo muy egoísta porque toda esta movida con artistas, este involucramiento en proyectos nos servía a nosotros para saber cómo mostramos.

SS: Les salió bastante bien

SV: Sobre todo porque las colecciones permanentes dan cierta pasividad al público, el público viene ve la colección como se muestra y se va, el BJ movilizaba un poco el planteo sobre qué materiales se pueden usar, cómo se puede exhibir porque también es un ciclo que de algún modo - de nuevo hablando del display- está negando las paredes, el primer recurso con el que cuenta la sala de exhibición son las paredes y a partir de ahí pensás una muestra, acá era una sala que ya está repleta de obras como base y donde no hay paredes entonces esto implicaba cierto esfuerzo sobre todo este año (2015) que mostraron muchos artistas pintores, como la pintura necesitaba un esfuerzo de cómo integrarse a un museo que tiene un discurso eminentemente pictórico desde sus comienzos.

SS: Bueno, también los dispositivos en general fueron muy disruptivos, en el piso, en el techo, afiche en las paredes.

SV: Sí, un poco se hicieron visibles aquellos espacios que en un momento habitual se encuentran ocultos, por ejemplo el piso que fue un espacio que se usó bastante en el ciclo y eso fue super positivo porque habilitaba algo en aquel pintor que está muy acostumbrado a utilizar la pared que de repente se vea obligado a volcarla en el piso o pensar otros desafíos por la cantidad de objetos que tenía esa sala y sobre todo el año pasado y la mitad de este año que se desarrolló en la planta baja -que es un contraste bastante evidente y con obras que los artistas no están tan familiarizados- es decir el siglo XX es un momento en la que hay mucha filiación con las producciones de ahora pero la planta baja que va desde la edad media, el renacimiento hasta fines del siglo XIX de arte argentino hay mucho contraste y mucho desconocimiento de esas producciones y por eso el ciclo funcionaba un poco con esos cruces y deslizamientos entre lo que se estaba mostrando una obra del greco, una obra de nicola pisanò, había cruces -de algún modo- más violentos. Cuando tengamos el primer piso inaugurado, ya va hacer otra la relación entre Bellos Jueves y los artistas, esto se va a dar el mes que

viene (septiembre 2015). Es siglo XX, ahí más que contraste como sucede en la planta baja, acá uno pone algo y va haber una especie de comunión, hay paredes más blancas, obras mucho más próximas y se integra no genera tanto contraste en relación a la luz y los colores como así sucede con las salas de la planta baja.

SS: ¿y cómo se explican las obras de BJ? ¿se explican? ¿el diálogo con el patrimonio en un evento que dura tres horas se tiene que explicar? ¿o se proponer solo disponer de preguntas?

SV: En general cuando invitó a un artista a participar de Bellos Jueves lo primero que le aclaro es la temporalidad en la cual se desarrolla el ciclo y hacerle la idea del público que asiste. Es super importante no exigirle al público algo que no va a poder resolver en ese tiempo, es decir tiene tres horas para recorrer todo lo que sucede, muchas de esas cosas son programación e implican tiempo a su vez entonces siempre se piensa en un público que recorre el museo a una velocidad muy rápida y que es este público, unas 3 mil personas que uno de algún modo pone un signo de pregunta muy grande a esas 3 mil personas, de cuánto pueden dar, cuánto se le puede exigir, qué temas manejan en su cabeza, también no olvidando que muchas de esas personas visitan el museo por primera vez, para mí aclarar todo esto al artista es sumamente importante porque también trabaja a partir de eso, no es una muestra en una galería que uno puede dar un nivel de exigencia tan grande como el de uno mismo, es decir no puede dar tanto como lo que uno puede dar; en el ciclo uno tiene que amoldarse a ese tiempo y sin desmerecer el trabajo sin desvalorar ser un poco efectista en aquello que se muestra. Pensá que es un museo muy grande, con 24 salas en la planta baja donde el público recorre esas salas y en algún modo tiene que tener en claro cómo visualizar ese trabajo, cuánto tiempo le va a demandar por eso con el video siempre fuimos muy cuidadosos, es algo que trabajamos mucho en el ciclo cuánto se le demanda al espectador con ese video.

SS: Como práctica artística el video es la más disruptiva, al igual que las performances, al interior del museo porque le es bastante ajena.

SV: Sí, de hecho la colección no tiene ninguna obra en formato video pero, de vuelta, siento que al ser el ciclo en la planta baja es más simple ver una obra de arte contemporánea en estas salas que en una por ejemplo sala en blanco porque el público rápidamente determina el contraste, puede leer la obra desde la colección que es algo más simple, entrar a una obra contemporánea desde su vínculo con una obra de fines del siglo XIX es bastante más directo que entrar a una obra de arte contemporáneo entonces a mí me parece que el ciclo da ese escalón, habilita ese escalón de entrar desde la colección clásica del museo y que no está tan desprotegido como puede ser una sala con paredes blancas.

SS: El formato video, a su vez, te permite traer artistas de afuera no?

SV: Claro, ese fue un poco el planteo de lo que empezó a pasar el año pasado (2014) donde varias de las curadurías tenían invitados de otros lugares porque no queríamos que sea un ciclo eminentemente argentino que es un poco lo que pasa con casi toda la programación de museos acá, es decir cuando se está mostrando arte contemporáneo es argentino sobre todo por cuestiones de que no hay un mercado desarrollado para artistas de afuera y por otro lado trasladar obras tanto sacar como traer es muy caro y difícil,

trámites de exportación que son complicados y el año pasado el video funcionó como esa posibilidad de incluir artistas de otros lugares y hacer, de algún modo, una introducción a la producción de esos artistas y este año (2015) intentamos dejarlo más en claro a eso y como este año no estábamos trabajando a partir de ejes temáticos sino por grupos de proyectos, lo que decidimos fue tener en cada BJ un país invitado y algún modo profundizar en la producción de ese país, a veces invitando solo a un artista como fue el caso de Brasil y después en otro país, como fue el caso de Puerto Rico invitamos a más de un artista pero la idea fue tomar casos de países concretos y a partir de ahí desde el video dar cuenta de cierto panorama claro de lo que sucede y el video nos habilitaba la posibilidad de invitar varios artistas y además facilita mucho el traslado dado que no podríamos haber afrontado nunca un costo de traslado de obra porque es un ciclo que no tiene un presupuesto muy alto, trabajamos con poco presupuesto, traer una obra de afuera está fuera de nuestro alcance.

SS: Sobre las visitas rapeadas ¿ustedes se ocuparon de formar a los raperos en historia del arte?

SV: Más que formar, se trató de acompañar. Es decir, DJ Diamante los convoca e involucra en el museo, ellos vienen y tienen un contacto directo con el Departamento de Educación del museo pero ellos eligen sobre qué quieren hablar y desde qué lugar quieren hablar, no es que se les da una clase de historia de arte en relación a lo que ellos eligen sino más bien a partir de sus intereses el departamento de educación acompaña, algunos eligieron el Bonheur en la sala francesa del siglo XIX, otros las obras de arte argentino del XIX, ésta última fue sobre las obras de Degas de la colección Santamarina. Lo que privilegiamos es no repetir lo que se dice en una visita de modo rapeado sino todo lo contrario que los raperos puedan, de algún modo dar, su punto de vista sobre esas obras desde su lugar, algunos traen ciertos conocimientos de la historia del arte otros no.

SS: Estuve en la edición de *Pan y trabajo* y *La vuelta del malón*, en la sala de arte argentino.

SV: Siempre está Milo Moya que es quién acompaña con un sonido de base al rapero de cada edición. En esa que nombraste, los raperos tienen una lectura más social y actual de las obras de la sala de arte argentino y no iba tanto por la historia del arte. Entonces hablaba más de un interés de su historia, un chico de Neuquén hablando de las fábricas recuperadas, citando a Zanon, un relato con una apropiación personal. Hubo distintos casos, este último que fue Alex Heduvan_ quién hizo la visita rapeada con tres temas diferentes, uno trabajaba más bien lo biográfico de Degas, otro más en relación al movimiento y un último que hablaba sobre un robo de obras que se hizo a la colección Santamarina durante la dictadura y apelaba en una actitud de denuncia hacia ese caso, obras que algunas aparecieron en China en los últimos años pero que fueron robadas durante la dictadura en una situación bastante confusa en la que se involucra al mismo gobierno/estado y Alex, de algún modo, planteaba ese problema en una visita rapeada, este es el tono que casi siempre tiene que adoptar, un tono de denuncia propio del rap, lo adoptaron desde sus intereses hacia la colección, encontrando cuál es esa bisagra o esa grieta que permite meter bocado pero también hubo raps desde lugares más descriptivos de la biografía de los artistas o de la situación del contexto donde se pintó la obra. las visitas fue algo que funcionó muy bien, se grabaron muy bien y van a estar disponibles

para poder descargarlas o venir al museo y descargar el audio y hay ideas de seguir con la visita rapeada en otras instancias o de reproducirla en otros lugares.

SS: Claro, eso puede convocar a un público más chico no?

SV: Claro, también pensarlo como un formato para las escuelas que visitan mucho los museos.

SS: Estamos explicando el contenido del museo, dialogando con las obras, en esta experiencia de cruce entre la colección y las obras contemporáneas ¿cómo explicar el contenido de un museo desde una cultura más cercana al del entretenimiento/espectáculo pensando en estas prácticas: rapeadas, en la fiesta en la terraza o por ejemplo pienso en la obra de los chicos de *Básica TV* usando ciertos dispositivos y formatos televisivos?

SV: es como te decía, de algún modo, creo que una cosa se beneficia con la otra, es más fácil entrar a la colección, de nuevo a la sala de pinturas rococó a través de la propuesta de los *Básicas TV* como también es más fácil entrar a las obras de ellos (*Básicas*) por las pinturas rococó, tiene algo de eso, se genera una simbiosis que aproxima una obra a la otra y al estar tan próximas hace que la distancia entre el visitante y la pintura rococó y el visitante y la obra de *Básica TV*, por ejemplo, se acorte por esa relación que se da entre esas dos cosas, de todos modos el público que asiste a BJ es un público abierto a hacer esas lecturas y esos cruces y poder entrar con tecnologías nuevas a la obra rococó después si tenemos muchas críticas al ciclo desde un público más conservador como el público más habitual del museo que está acostumbrado a ver *El beso* de Rodin con un halo de luz y de repente ven el facebook como imágenes de por ejemplo esta relación entre un zapallo -de la obra de *Sol Pipkin*- con el Balzac de Rodin y genera incomodidad, como que si tuviera una visión casi como una falta de respeto por acercar materias innobles a nobles pero el público que viene a BJ está muy dispuesto a encontrarse con ese choque y de algún modo hacer esas lecturas, en general el público que reacciona al ciclo es aquel que no viene porque ya de por si le parece aberrante incluir un material que no sea el bronce o aproximar al bronce nuevos materiales o nuevas producciones de artistas.

SS: tampoco es el público que el ciclo se imaginaba convocar

SV: No, claro por eso no nos preocupa esas críticas -que están bien que sucedan- cada quien es libre de pensar como quiere un museo. De todas formas cuidamos mucho el patrimonio, no hay descuido sino que...

SS: ah claro, las críticas pueden venir desde ese lado “el desbando al que lleva el ciclo”

SV: claro, ha habido muchas críticas sobre la cantidad de personas que ingresan y están en el museo durante el ciclo o también los materiales que se usan pero es un trabajo en equipo, trabaja conservación, la dirección artística, etc. todas las áreas están involucradas y conservación controlan tanto los materiales que ingresan, registran con documentación mediante, es un trabajo en equipo mucho más grande que no habilita a que sucedan errores.

SS: los guardias no la deben pasar muy bien al final de la noche

SV: La pasan bien igual, no es público que venga asiduamente al museo y ellos están contentos de participar del ciclo, forman parte de eso y en general nunca hubo problemas con el público más allá de la terraza con alcohol que siempre termina bastante festiva nunca hubo un problema mayor y ya va por su segundo año.

SS: En relación a eso, el ciclo termina excediendo a las salas e invita a pasar a la terraza. En ese sentido, armar una fiesta en la terraza ¿es lo más disruptivo o es parte del todo?

SV: Yo creo que están disruptivo como poner un zapallo al Balzac de Rodin, no parece ni más ni menos. entiendo igual que siempre la fiesta se la vea con más contraste al interior de una institución tan solemne como el museo pero a mí no me parece que sea el contraste mayor sino que es una actividad más dentro del ciclo tan disruptiva como es la visita rapeada (un rapero arriba de un banco en una sala del museo hablando de las obras!) a poner una obra de otro material o de un artista muy joven al lado de cualquier obra de la colección del museo, si es algo que el público espera mucho (la fiesta) porque cobra un grado de sociabilidad más alta, es el lugar donde hay algo para tomar, las terrazas son super lindas, con vista a la facultad de derecho y hay música, cobra una situación de idealidad que sí, el público espera el cierre en la terraza porque se puede mover, en las salas no podes bailar y en encuentro con otros. Esa situación más relajada que se genera en la terraza ayuda al resto del ciclo, el ciclo se desarrolla de forma muy distendida. En general cuando el público pasea por el museo semanalmente lo hace de un modo más tenso, teniendo más cuidado y precauciones que lo vuelven más tenso; BJ relaja un poco esa situación y el cierre con la terraza da esa impronta y cuando se habilitan las terrazas el público ya no puede volver a las salas, en ese sentido cuidamos mucho que esa instancia más festiva con alcohol no se cruce con el patrimonio.

SS: ¿eso estuvo pensado desde un primer momento?

SV: Sí, desde el inicio porque tenemos dos terrazas que en general no se utilizan, tienen algunas esculturas, es decir tienen algunas obras pero no tiene un uso particular más que el que está ahí y se asoma a mirar la facultad de derecho en frente, pero nos parecía que es un espacio habilitado para hacer otras cosas y que haya música en las dos terrazas al final el ciclo es ideal, aprovechando esos espacios que son muy amplios.

SS: en algún lado leí que el lema del BJ es establecer este contacto entre los artistas y el patrimonio siendo los artistas invitados los que vuelvan al museo a pensar esta conexión (bueno lo que hablábamos recién) ¿crees que el ciclo respondió de manera satisfactoria y suficiente -hasta el momento- al diálogo con el patrimonio?

SV: creo que hay que hacer un análisis más exhaustivo para entender cuál fue ese aporte de los artistas a la lectura de la colección, me parece que es algo que se generó en el catálogo del año pasado, un poco ese catálogo se detuvo a analizar las intervenciones, qué había sucedido en concreto entre las obras y las intervenciones pero creo que para lo que sucedió este año (2015) habría que detenerse un poco más a pensar qué pasó, me parece que una instancia reflexiva -algo que siempre le falta al ciclo, es algo que suceda

tan rápido, en tan poco tiempo- que es difícil encontrar el momento para sentarse a pensar más que nada porque hay uno por mes también. Un poco la instancia reflexiva que encontramos el año pasado (2014) fue este catálogo donde invitamos a 5 personas a escribir ensayos. Este año hay una mini instancia reflexiva que tiene que ver con los textos que aparecen en los folletos pero creo que para evaluar sinceramente cuál es el aporte del ciclo a la colección o de los artistas a la colección cuál fue esa lectura nueva deberíamos sentarnos a analizar cada uno de los casos concretamente, algunas funcionaron con más éxito, otras no tanto.

SS: ¿Y vos cómo curador y organizador del ciclo?

SV: Yo creo que sí, que hay un montón de lecturas super positivas, las salas ya no son las mismas después de todas esas intervenciones, sobre todo para las personas que siguieron más de cerca el ciclo y pudieron ver diferentes intervenciones en las mismas salas o mismo yo que seguí muy de cerca -no solo en la producción sino en el armado- pasar ahora por la sala de rococó rememora un montón de trabajos algunos en diálogo muy estrecho otros, no tanto pero que, de algún lado, me dice que esa sala no es la misma por otros objetos también la habitaron y también para mí lo que hizo fue acortar esa lejanía con la que uno ve esas obras o de algún modo que todas esas obras tienen temas que hoy se están trabajando también y que se pueden re-actualizar y hay muchas puntas de aquellas obras -que muchas no son las más fundamentales de la colección sino más mínimas- en las que uno puede volver y retomar temas y replantearlos, que el museo sirva para eso: hay una cantidad de temas planteados en esa planta baja por otros momentos y artistas de otras generaciones, pocos son argentinos, que son puntas que se pueden retomar desde lo que se está haciendo hoy porque ninguno de los artistas abandonó su línea de trabajo cuando vino a bellos jueves sino que siguiendo su línea de trabajo y sus intereses los vinculó con algo de la colección y eso habla de que hay cierta actualidad entre los temas que tiene la colección exhibido y los temas que están trabajando los artistas y que en algún momento esos temas está bueno que haya un cruce histórico por ramas diferentes porque son referencias ineludibles también.

SS: [INTERRUMPO] pero ahí hubo una chispa que algo encendió

SV: hay algo de esas salas que modificaron las intervenciones también, algunas de modos muy violentos por ejemplo la obra de Nani Lamarque -que era una traducción al inglés de un canto de la Cámpora en la sala Guerrico (la sala Guerrico es la colección fundacional del museo, es la colección que habilita que el museo se funde a finales del siglo XIX) y ese contraste genera un grado de violencia entre esa colección aristocrática formada en ese momento fundacional del museo y este canto popular pero traducido al inglés también, mucho desde un lugar muy metafórico y/o alegórico generaban esta relectura de esos momentos.

SS: ¿Este es un trabajo que ya existía de Nani?

SV: Sí, ya existía. En gran parte los trabajos del año pasado del BJ ya existían, salvo uno o dos por BJ.

SS: Creo que termine!

SV: Buenísimo, quizás esté bueno entrevistar a alguno de los artistas. Los artistas estuvieron bastantes vinculados a la producción, de hecho al comienzo del ciclo hicimos reuniones con los artistas que participaron para ver qué les parecía, que modificábamos, no perdimos el contacto de hacer solo lo que habíamos pensado sino que las personas que estuvieron involucradas en el ciclo. Hubo dos encuentros con la Directora del museo en la cual los artistas pudieron hacer una devolución sobre el ciclo y así contemplarlos aún más en la formulación del mismo.

SS: ¿Y cómo fueron?

SV: Fueron positivas. Hicieron sus críticas sin problema pero también formaron parte de la producción del ciclo.

SS: Y... va haber un 3er BJ?

SV: eso no sabemos todavía, para mí es un espacio que ya está bastante agotado en su formato. Me parece que con dos años es un buen tiempo. El año que viene se verá.

Entrevista a Agustín Diez Fischer
Curador invitado en la edición 25 de septiembre del 2014
Realizada en marzo del 2017

S: ¿cómo se dio la invitación?

ADF: A mí me contacta Santi. Por mi parte, venía de hacer la curaduría con Andrea Giunta en DIXIT (ArteBA) ese mismo año 2014 en la muestra que se llamó *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* luego me voy a México y cuando regreso Santi me escribe para invitarme a participar del ciclo. Para ese BJ pensamos en algo con lo que yo venía trabajando, que tenía que ver con artistas u obras que den cuenta de los procesos que se dan al interior de un museo, que utilizan al museo como un eje de problemas, como algo sobre lo cual realizar sus obras. En México justo venía de ver una muestra que se tituló *Museo Expuesto* de James Olmes, un curador/investigador norteamericano que vive en México, donde artistas y obras dan cuenta de los procesos que suceden al interior de un museo, como aquellas cuestiones que no vemos, la contracara de eso que se exhibe. Santi me invita y le comentó que el trabajo que venía haciendo con ciertos artistas que utilizan/ toman al museo como material sobre el cual realizar sus obras, ya sea un conjunto de colecciones u otras cuestiones. Entonces, le propongo colaborar desde ese lugar. Una de las cosas que también apareció en ese momento fue que la sala de arte contemporáneo en el museo no estaba exhibida y la verdad que no había información precisa sobre esto. Se sabía, por comentarios que se daban tras bambalinas que no se podían exhibir las obras, que se habían montado, luego desmontado, que estaban guardadas, que las luces tal cosa o tal otra. Más allá que BJ era una propuesta más lúdica, a mí me interesaba trabajar sobre esta cuestión. No quería dejar de hacer alguna referencia sobre estos asuntos y Santi estuvo de acuerdo. Entonces se definieron 8 artistas. Algunos propuse yo, otros él. Por ejemplo, la obra de Mariana

López -que hizo el piso en una de las salas- la sugirió Santi, a Karina Peisajovich la propuse yo. Los extranjeros los incluí yo: Sandra Gamarra de Perú y Andrés Felipe Orjuela Castañeda de Colombia, a quien había conocido en una residencia en México. Después Florencia Levy fue una propuesta mía. Conocía otras obras de Florencia *Cruce de caminos* creo que se llamaba esa obra en la cual te proponía recorrer en colectivo la Ciudad de Buenos Aires y vos ibas relatando como memorias de los lugares visitados. Ella trabaja con las memorias orales, entonces le propuse trabajar con algo que haga referencia a las colecciones anteriores emplazadas en ese espacio. Ella me dijo que le encantaría entrevistar a los trabajadores del museo (educadores y cuidadores de sala) para consultarles cómo rememoran, qué recuerdos tienen sobre el antiguo montaje de las obras del siglo XX en esas salas que hoy exhiben gran parte del siglo XIX argentino. En realidad era una forma de traer en tema algo que no se podía ver en el museo y de lo cual se sabía poco. Y ahí surgieron muchas cosas, confusiones sobre dónde están las obras, había personas que recordaban obras que nunca habían estado exhibidas o paredes que no habían estado nunca en esos sitios o cosas similares.

S: En esa línea, viene la fotografía de Alberto Goldenstein ¿no?

ADF: Claro, la sugirió Santi y a mí me encantó. Esa foto exhibía un montaje anterior de la pintura de Manuelita. Empezar a jugar con la historia de los montajes, con aquello que se veía, con aquello que no se veía más y con aquello que no se veía pero debía verse. En ese momento era un papelón que la colección de arte contemporáneo no estuviese exhibido. Y además nadie te daba una respuesta consistente y era insólito que nadie dijese que era lo que pasaba y cuándo iban a abrir esas salas. La obra de Florencia Levy era un texto que te llevabas a través de un desplegable. El trabajo de Mariana López también tenía que ver no solo con aquellas cosas del museo que no podías ver sino también prestarle atención a aquellos lugares que habitualmente no prestamos atención en una sala. Esto no tiene nada de original pero a lo largo del ciclo esta situación, la de mirar otros lados (el piso, el techo, los pasillos, el hall de entrada, etc.) fue retomada por los varios artistas. Armar otros recorridos y miradas tiene que ver con proponer un diálogo con las obras. El trabajo de Mariana hacía foco en el piso (en realidad no lo podías recorrer pero lo observabas desde afuera). Karina Peisajovich trabajó con la luces de dos salas. En un caso lo que hizo fue dejar las luces testigo que son las luces (unos tubos) que están cuando el museo permanece cerrado o cuando están haciendo algo adentro y no está abierto al público. Y después trabajó las luces en la sala de la colección de Santamarina (donde están las bailarinas de Degas y todas obras).

Después estaba lo de Andrés Orjuela Castañeda (Colombia), en su caso lo que hicimos fue jugar con la vista y el oído, se trataba de unos videos que subían los narcos mexicanos a youtube enseñando el acribillamiento de una persona. El canal (youtube) los censuraba casi automáticamente pero por un par de minutos esos videos se llegaron a ver. El artista lo que hizo fue dejar la imagen del video en negro y subtítular eso que se escuchaba. Pusimos ña pantalla en negro con subtítulos arriba del goya, intentamos recrear un juego entre lo ves en el goya y eso que no ves pero escuchas y lees algo de eso que sucede. Fue fuerte, como súper explícito. El trabajo de Sandra Gamarra (Perú) se trató de un video donde ella se pinta con un pincel el frente de su mano derecha sobre la palma de su mano izquierda. Ella realmente pinta muy bien y lo que termina sucediendo es que la palma de su izquierda termina convirtiéndose en el frente de la derecha. Tenía que ver con el ver, el reverso, el otro lado de las cosas y demás. El video

termina con ella cerrando la mano. Era impresionante porque la mano se cierra como si fuese antinatural.

La edición trabajaba básicamente eso: aquello que se ve y aquello que no. Parte de la historia institucional de todo museo. Y el autorretrato de Gastón Jarry era una obra de la colección que estaba en reserva, se escogía para la ocasión, se sacaba, se la restauraba y era exhibida. Estas obras eran escogidas por Santiago. Creo que lo que más críticas generó fue la parte de musical del ciclo, no tanto las elecciones musicales sino que haya música adentro de las salas por la cantidad de gente que se juntaba y circulaba por la sala. Sí había un tope restringido en la cantidad de personas que ingresaban al museo, es decir, los guardias de seguridad frenaban la cantidad de público –sino me equivocó eran 2500 persona- lo que sucedía era que cuando los artistas tocaban al interior de una sala se concentraba mucha gente en un mismo espacio. Esto fue un problema.

S: en algún punto creo que no imaginaban o dimensionaron la cantidad de gente, como que los desbordó.

ADF: BJ reveló de manera interesante un momento específico, uno donde la intención era un acercamiento más desestructurado, con gente más joven, con otro tipo de público que el que va habitualmente a un museo y verdaderamente mucha gente que concurrió a los Bellos Jueves poco tenía que ver con las personas que visitan normalmente estas instituciones tradicionales. En ese sentido BJ funcionó muy bien, trajo mucha gente distinta al museo. Siempre es un vínculo complejo la incorporación de artistas contemporáneos a este tipo de instituciones pero, en este caso en particular, creo que estaba muy apuntado por el contexto político de ese momento del kirchnerismo o por lo menos iba en ese sentido, había una cuestión que trataba de acercar las grandes obras a otro tipo de público. Creo que había una dirección directa en ese sentido. Es más aparecen referencias del contexto político en muchas de las obras expuestas. Me acuerdo el caso de “La hora americana” – no, el texto inicial de Roberto Amigo- sino el texto principal del Secretario de Cultura, todo iba para ese lado: hacer del museo un espacio de apertura, de inclusión, etc. Por otro lado, esto no lo hablé con Santi, pero sería interesante- hay en su caso una referencia constante a la historia del arte argentino, es algo que él utiliza, se apropia, indaga. Hay otra dimensión en su trabajo que tiene que ver con una trama más festiva, una cara más relajada de esa tradición o selección de lo que se trae del pasado. Creo que el rol de Santiago como artista incide en esto. Hasta el nombre “Bellos Jueves” es gracioso pero cuando uno piensa en “Bellos jueves” piensa en “Belleza y... Felicidad”, en los años 90 y en ese tipo de experiencias que se inscriben en otro contexto pero que no están completamente alejadas de éstas. Entonces puedes preguntarte cómo es que esta generación que no había entrado todavía al Museo Nacional de Bellas Artes lo hace en este caso de algún modo con este tipo de experiencias- no con la incorporación de obra directa, programa habitual en que los artistas contemporáneos entran a un museo de estas características-. Es interesante, habría que preguntárselo. Su proyecto “La Ene” y las formas de trabajo que desarrolla en ese espacio promueven algunas reverberancias en los otros espacios que él habita. Tampoco creo que sea Santi solo, es un conjunto de artistas que están impulsando el campo.