

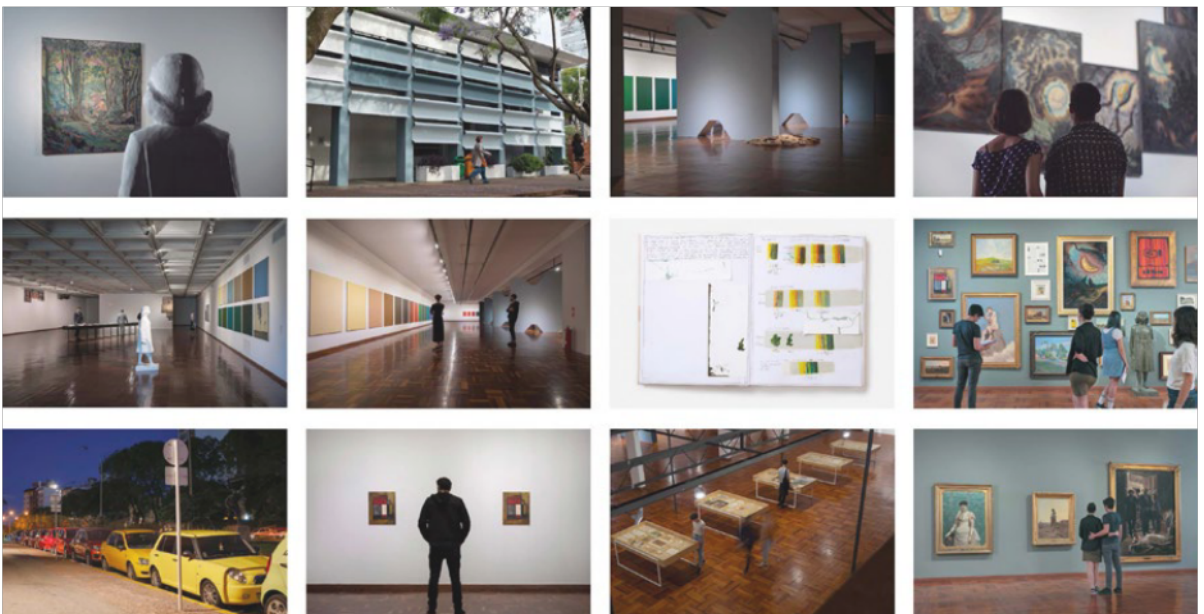
Maestría en Información y Comunicación
Facultad de Información y Comunicación
Universidad de la República

Soñar museos

**Diálogo y tensión a partir de una
intervención en el Museo Nacional
de Artes Visuales**

Gustavo Hiriart

Dirección: Federico Beltramelli y Luis Dufuur



Soñar museos

**Diálogo y tensión a partir de una
intervención en el Museo Nacional
de Artes Visuales**

Gustavo Hiriart

Dirección: Federico Beltramelli y Luis Dufuur



Agradezco a la Maestría en Información y Comunicación, a su coordinación y a mis compañeros y compañeras de cohorte, por haberme recibido y alojado en mi nueva casa de estudios; a los directores de tesis Federico Beltramelli y a Luis Dufuur, por la dedicación y confianza; al tribunal, por su lectura atenta de este texto; y a la Comisión Académica de Posgrado, por haber apoyado este trabajo. También a Lucía Curbelo y Julieta Chiesa, por su talento y generosidad.

Y agradezco especialmente a mi familia: a Ale, por el amor y la paciencia, y a Camilo, cuya sonrisa tiene más o menos la edad de esta tesis.

This research examines Pablo Uribe's intervention at the Museo Nacional de Artes Visuales from a communicational perspective, approaching the museum as a complex system of meaning-making: an institution that stages expository neutrality while producing discourse, legitimizing narratives and organizing the visitor's perception.

The thesis draws on a qualitative approach with a hermeneutic orientation and employs frame analysis to unravel the organization of the museographic experience. The study is structured around three dialectical pairs —authorship/postproduction, work/process, truth/simulacrum — through which Uribe's operation can be read as a deconstruction of the consensuses underlying the modern *dispositif*.

The analysis concludes that the intervention destabilizes those consensuses and transforms the museum into a scene of discursive friction. By making institutional artificers visible, the construction of meaning ceases to be exclusive to the museum and falls upon the visitor, who comes to occupy the position of producing subject. The institution is thus implicated in its own logic, opening questions about the ways in which heritage and identity are negotiated and contested in the present.

Keywords:

Art and Meaning, Consensus and Legitimacy, Institutional Critique, Intertextuality, Heritage and Identity

Esta investigación analiza la exposición 'Aquí soñó Blanes Viale', de Pablo Uribe, en el Museo Nacional de Artes Visuales, como un caso de estudio sobre las tensiones discursivas en el dispositivo museo, examinando cómo las estrategias de intervención contemporánea interpelan los relatos modernos de legitimidad y verdad. Desde una perspectiva comunicacional, se sostiene que el museo funciona como un performer, como una fábrica de realidades con un marcado carácter enunciatorio.

Metodológicamente, se emplea un enfoque cualitativo de orientación hermenéutica y el análisis de marcos para desentrañar la organización de la experiencia museográfica. El estudio se organiza en torno a tres pares dialécticos que contraponen la modernidad y la posmodernidad: autoría/postproducción, obra/proceso y verdad/simulacro.

El análisis permite concluir que el trabajo de Uribe desestabiliza los consensos institucionales, transformando al museo en un escenario de fricción discursiva. Al exponer los mecanismos del dispositivo moderno, la intervención transforma la construcción de sentido en una práctica que posiciona al visitante como sujeto productor. De este modo, la institución se integra en los debates actuales sobre la naturaleza dinámica del patrimonio y la identidad.

Palabras clave:

Arte y sentido, Consenso y legitimidad, Crítica institucional, Intertextualidad, Patrimonio e identidad

Tabla de contenidos

Introducción	8	2.4 Museos nacionales.		Caso de estudio	142	6.3 Unidades de observación: las obras	185
1.1 Presentación	11	Patrimonio e identidad	71			6.4 Tres variables dicotómicas	186
1.1.1 Sobre el análisis	16	2.4.1 Pensar la patria	72	3.1 Cartografía	145	6.4.1 Autoría / postproducción	188
1.2 Fundamentación	18	2.4.2 Estado, pueblo y cultura	74	3.2 Estudio analítico descriptivo	149	6.4.2 Obra / proceso	190
1.3 Objetivos	21	2.4.3 Identidad y patrimonio	76	3.2.1 Un accidente	150	6.4.3 Verdad / simulacro	194
		2.4.4 Estados y cultura global	79	3.2.2 El título	151		
				3.2.3 Intervenciones en el edificio	154		
				3.2.4 El acervo	158	Análisis	199
Marco teórico conceptual	24	2.5 Modernidad y después	83				
		2.5.1 Un nuevo paradigma	84	Metodología	168	7.1 Autoría / Postproducción	201
2.1 El museo como dispositivo	28	2.5.2 Críticas a la Modernidad	87			7.2 Obra / Proceso	205
2.1.1 Los orígenes del museo	30	2.5.3 La mirada posmoderna	89	4.1 El pensamiento hermenéutico	172	7.3 Verdad / Simulacro	209
2.1.2 El museo público	33			4.2 Los marcos del arte	173		
2.1.3 El museo del siglo XX	36	2.6 El Museo Nacional de Artes Visuales	95	4.3 Los discursos del arte	174	Conclusiones	217
2.1.4 El museo alternativo	38	2.6.1 El Museo Nacional	96	4.4 Mirar a quien observa	175		
2.1.5 El museo contemporáneo	43	2.6.2 El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)	98				
				Preguntas de investigación	177	Bibliografía	223
2.2 Museos y representación	44	2.6.3 El Museo Nacional de Artes Visuales	101				
2.2.1 Autocontrol social	46	2.7 Pablo Uribe	111	Unidades y variables de análisis	181	Anexo obras	231
2.2.2 El sentido del sentido	47	2.7.1 Uribe en el retrovisor	113				
2.2.3 Fábrica de realidades	49			6.1 Unidades de análisis, de observación y de estudio		Origen de las imágenes	237
2.2.4 Sujetos y agentes	51	2.8 Sobre hombros de gigantes	133	6.2 Unidad de análisis: tensión entre Modernidad y posmodernidad			
2.2.5 Abrazar al relato	57						
2.3 Institución y sistema del arte	59						
2.3.1 La teoría institucional del arte	61						
2.3.2 Arte y concepto	63						
2.3.3 Crítica institucional	67						
2.3.4 Curaduría							

1

Introducción



1.1 Presentación

En noviembre de 2018 el Museo Nacional de Artes Visuales del Uruguay (en adelante, MNAV) inauguró una importante exposición que, por primera vez en su historia, ocupaba todas sus salas e intervenía algunos de sus espacios y elementos simbólicos de su edificio. Originalmente pensada como una retrospectiva del trabajo del artista Pablo Uribe, "Aquí soñó Blanes Viale" (en adelante, ASBV) no era una exposición más en la agenda del MNAV: aunque muchas de las obras exhibidas permanentemente en el museo aún podían ser vistas en la nueva exposición, casi todo parecía estar distinto.

En la noche de la inauguración una larga e inusual fila de autos estacionados en la calle de acceso al museo, ordenada cromáticamente, esperaba a los visitantes. La fachada principal, hacia el jardín de ingreso, tenía sus característicos colores primarios cambiados. En el interior convivían pinturas conocidas por el gran público con piezas de Uribe. Muchas de las obras del acervo del museo habían sido reelaboradas para esta exposición, conformando, asociadas o en solitario, nuevas versiones. Otras tenían sus correlatos en obras inéditas, pero manteniendo un diálogo con sus predecesoras. En el interior, el edificio también mostraba algunas alteraciones: los pilares de planta baja estaban pintados en un degradé en escala de grises; el espacio de la escalera que lleva al primer piso se coloreaba con los tonos de un cuadro de Torres García; otra pequeña escalera de la planta alta tenía una réplica en la terraza.

Una mirada atenta habría notado que el protagonista no era el artista invitado, sino el propio museo: como acervo nacional, institución pública, dispositivo moderno, pero también como engranaje de un sistema de legitimación del arte y de construcción de imaginarios culturales que forman parte de la identidad de un país. La propuesta parecía interpelar al sistema del arte en su conjunto, y el primero en la fila era el propio MNAV. Tanto era así que su director, Enrique Aguerre, explicaba en el catálogo que la muestra había provocado “ajustes” en los “modos de divulgar, exhibir, conservar, investigar y publicar” (Aguerre, 2018) de la institución.

Por otro lado, una mirada más atenta podría haber comprendido algunas constantes en la obra exhibida, tanto entre las reelaboraciones sobre el acervo y el edificio como entre las piezas de la retrospectiva, principalmente obras de video de gran formato. ASBV pone su foco en los problemas en torno a la representación en el espacio museal. Una y otra vez la exposición de Pablo Uribe propone miradas sobre la construcción de sentido en el campo del arte, en función de una revisión de los roles de los artistas y las prácticas institucionales que le dan marco.

Lo institucional es central en la exposición que se analiza: las obras expuestas ponen en discusión el consenso detrás de convenciones como el museo, la galería, la curaduría, los estilos, la Historia, los clisés, los mitos, las prácticas o cualquier acuerdo aceptado (normativo o tácito) en el mundo del arte. Sin embargo, el artista no plantea una afrenta contra el museo, parado desde la vereda de enfrente, sino que propone un diálogo desde dentro del sistema. Al

decir de Nicolas Bourriaud, Uribe actuaría como un “semionauta”, un productor de “recorridos originales entre los signos” (2007, p. 14). Su versión del Museo es un *remix* en el que se combinan lo político con el humor y el arte moderno con el juego.

La operación de deconstrucción y reensamblaje del acervo del MNAV hace evidente la existencia de una construcción original: la falta de inocencia en la concepción de un museo que responde a un modelo cargado de connotaciones ideológicas. Lo que la exposición discute son las bases en las que se sustenta la pretensión de realidad representada por el museo ya que lo que allí se muestra a la interna de su “mundo institucional” “se experimenta como realidad objetiva” (Berger y Luckmann, 2003, p. 80). Como explica la investigadora portuguesa Alice Semedo, sobre los museos y la construcción de sus prácticas significantes,

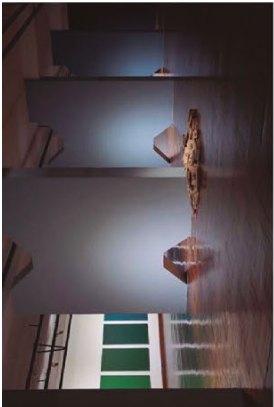
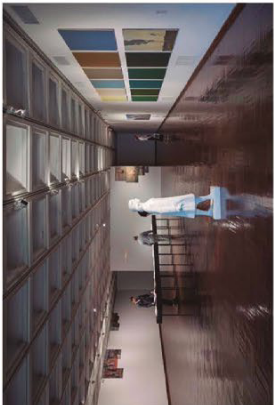
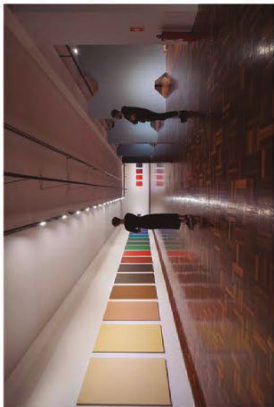
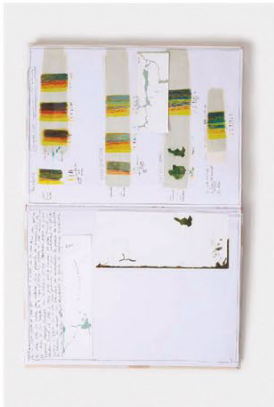
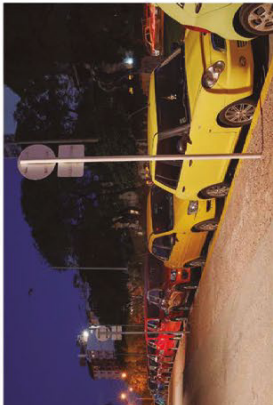
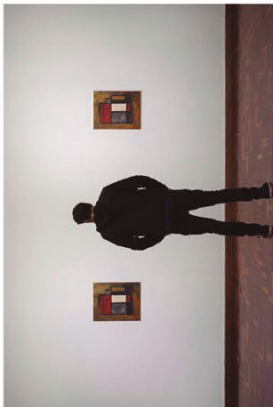
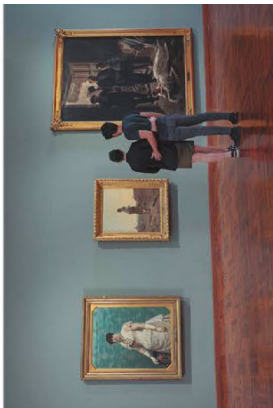
Os museus não reproduzem meramente a realidade, os museus (re)definem essa mesma realidade no contexto da sua própria ideologia e, por essa razão, devem ser compreendidos como performers, criadores de sentido, como práticas de significação. (2006, p. 14)¹

La obra de Uribe indaga sobre los límites y entre las grietas del campo del arte, intentando desarticular los constructos en torno a sus prácticas, haciéndolos visibles. Al ofrecer esta nueva versión del museo, ASBV busca flexibilizar la rigidez institucional, mostrando el simulacro detrás de sus convenciones, ya que, como afirma García Candelini, “todo acto de instituir simula, a través de la escenificación cultural, que una organización social arbitraria es así y no puede ser de otra manera” (1990, p. 180).

La primera página del libro que acompaña la exposición expresa que ASBV consiste en una “obra en tres actos” (Museo Nacional de Artes Visuales, 2019). A este prefacio le siguen 15 páginas dedicadas al “elenco”, donde se describen los roles de todos los *actores* involucrados en la muestra, incluyendo también los nombres de los artistas cuyas obras fueron usadas por Uribe. Con este comienzo, el artista viste al museo de teatro, y su exposición parece ser un nuevo texto dramático para ser desarrollado en el MNAV. En este sentido, la muestra recuerda la idea de que una “institución, con su conjunto de acciones ‘programadas’, se asemeja al libreto no escrito de una obra teatral (Berger y Luckmann, 2003, p. 97). ASBV parece ser un guion que revela las acciones automatizadas de las instituciones artísticas.

1. Los museos no reproducen meramente la realidad, los museos (re)definen esa misma realidad en el contexto de su propia ideología y, por esta razón, deben ser entendidos como performers, creadores de sentido, como prácticas de significación.

Nota: todas las traducciones que aparecen como notas al pie fueron realizadas por el autor de este texto.



1.1.1 Sobre el análisis

Con base en este caso de estudio, esta tesis desarrolla una investigación cualitativa que analiza las estrategias desplegadas a lo largo de la exposición, para comprender qué discursos institucionales se ponen en discusión y cuáles pueden ser sus efectos. Partiendo de una exposición de arte contemporáneo, es pertinente aplicar un enfoque hermenéutico, que explicita la necesaria interpretación de los hechos en estudio, en línea con la propuesta de Uribe, que evidencia lo discursivo detrás de la realidad institucional, y que pone así en tela de juicio cualquier certeza.

El marco teórico propuesto para esta investigación muestra al museo como un dispositivo surgido en la modernidad, con sus transformaciones y adaptaciones a lo largo de la historia reciente y las particularidades de su etapa actual; desarrolla el vínculo entre los museos y la representación, la construcción de sentido y las prácticas significantes, su uso para el control social y la reproducción de la hegemonía, su vocación de pautar el comportamiento de los sujetos y los espacios de agencia de sus públicos; explica la relación entre la valoración del arte en relación con su filiación institucional, las características del arte conceptual, la necesidad de explicación del arte contemporáneo y el trabajo *demitúrgico* de la curaduría; los museos nacionales, su importancia para la identidad, el patrimonio, la cultura y el Estado; la historia y rol del MNAV en el Uruguay del último siglo; y, finalmente, repasa los antecedentes de Pablo Uribe y algunos de sus antecesores.

La hipótesis que se expone en este trabajo establece que en ASBY se produce un encuentro (por momentos de fricción, por momentos de intercambio) de dos paradigmas opuestos. Por un lado, el que sustenta al museo moderno, como uno de los dispositivos de construcción, consolidación y control social (Bennet, 1995); de sostén de una identidad nacional (Canciani, 1990), de fundamento de una historia particular del arte; de reafirmación de pautas de consumo, de gusto (Bourdieu, 1988, 1995) y hegemonía cultural, con un enfoque positivista, abstracto y universalista (Lyotard, 1991). Por el otro, el que propone Uribe, enmarcado en el arte contemporáneo, que busca evidenciar los andamios y las ataduras que soportan los constructos en el campo del arte; que pone en discusión toda rigidez normativa, todo consenso o asunción determinante (Hutcheon, 2014); que lee la historia y los estilos como una narrativa más; que reutiliza el pasado

como archivo de materiales y cajón de herramientas (Kristeva, 1997, Genette, 1989); que reivindica la importancia de los marcos sociales, políticos y productivos (Goffman, 2006, Hall, 2010) en las prácticas artísticas y museográficas; que contraponen, con seriedad, el juego y la ironía ante la solemnidad del museo.

Frente al museo moderno como acervo, historia, institución y cuerpo normativo, Uribe responde con herramientas surgidas en la posmodernidad. Como tal, la exposición no se plantea como una superación de lo moderno, sino que trabaja principalmente con lo existente, tejendo una nueva trama con los elementos que obtiene al desarmar al museo. El arte posmoderno critica y cuestiona las estructuras que dan legitimidad a su campo, pero también se critica y se cuestiona, como parte de esa misma estructura. Señala las contradicciones modernas a la vez que asume sus propias contradicciones, lo provisorio y difuso de sus afirmaciones, lo relativo y plural de sus definiciones. Hurga en el archivo, indaga en la Historia, como una forma de interpretar los procesos que sustentan el sentido de las acciones y sus resultados.

Para analizar la relación entre ASBY y el MNAV, este trabajo identifica tres variables cualitativas que expresan esta tensión entre modernidad y posmodernidad. Se trata de pares dicotómicos, que contraponen conceptos asociados a una u otra perspectiva. Esta reducción por opuestos, más propia de una mirada moderna que posmoderna, es una simplificación metodológica y didáctica, ya que permite ver con mayor nitidez algunos parámetros presentes en la exposición y dar respuesta a las preguntas de investigación. Los pares usados en el análisis son: *autoría versus postproducción*², *obra versus proceso y verdad versus simulacro*. Estas variables blandas, aplicadas a grupos específicos de obras, se utilizan como una guía para la descripción y la interpretación del trabajo de Uribe.

Por último, como aporte concreto para el análisis del caso de estudio, se presentan dos imágenes realizadas específicamente para la tesis³, concebidas como apoyo visual para la descripción de una exposición extensa que ocupa un edificio complejo. Se trata de piezas infográficas que mapean las obras e intervenciones edilicias analizadas, como forma de mejorar el entendimiento de la muestra y de presentar unitariamente la globalidad de la propuesta. En el entendido de que el marco es muy relevante para la comprensión de las estrategias artísticas empleadas, poner las obras en relación unas con otras y con el espacio permite integrar este factor al análisis de la exposición como un sistema de obras en un lugar específico.

2. El término "postproducción" refiere al libro homónimo de Nicolas Bourriaud (2007).

3. El diseño de estas infografías, elaborado para ser incluido en esta tesis, es autoría de Julieta Chiesa y Lucía Curbelo.

1.2 Fundamentación

¿Por qué sería de interés, para la academia y la sociedad uruguaya, analizar en una tesis de maestría este caso de estudio? ¿Por qué hacerlo particularmente en una Maestría en información y comunicación? Y, finalmente, ¿de dónde surge la motivación de quién realiza esta investigación?

En esta tesis se busca describir, comprender y explicar un evento artístico que se entiende relevante para esta sociedad, dado el tipo de exposición y la institución en juego —una muestra realizada en y para el MNAV, institución pública central en la cultura uruguaya y principal acervo de arte nacional⁴; también porque la exposición planteó un diálogo crítico con el Museo y más ampliamente con la cultura artística. El carácter metadiscursivo de ASBV, su propuesta reflexiva sobre las prácticas artísticas y su valoración a la interna del campo y por el cuerpo social, invita a la deconstrucción de sus estrategias y lenguajes y la traducción en nuevas estructuras discursivas, esta vez en clave académica. La profundidad de las intervenciones en el Museo y sus múltiples mecanismos presentan un caso rico para el estudio. El hecho de que la exposición recurra a aspectos de la historia del arte, los estilos, las convenciones, permite convocar un profuso marco teórico. La figura de Pablo Uribe, artista con una obra extensa reconocida y premiada, trae consigo ricos y variados antecedentes para incorporar.

Cualquier exposición podría ser analizada desde una perspectiva comunicacional. De hecho, existen posiciones teóricas que entienden al museo como medio de comunicación (Cameron, 1968, Verón, 1992). En particular, en esta muestra los temas de la representación y la construcción de sentido en el espacio museal se hacen palpables. ASBV se presenta como un gran despliegue teatral, en el que los objetos y las personas involucradas son personajes de un complejo relato, cargado de metáforas y salpicado por algunas parodias. Otra recurrencia en esta exposición es el uso de obras existentes que, al conformar nuevas piezas, plantean complejos ejercicios de intertextualidad, lo que reafirma el carácter discursivo del trabajo artístico y la relevancia del marco simbólico que permite su comprensión.

Se propone situar esta intervención en la perspectiva de su contexto histórico, espacial y en el campo académico, como una experiencia sincrética de comu-

nicación multidimensional que transita por los límites de varias disciplinas: arte, comunicación, diseño y arquitectura. La centralidad de la comunicación en la contemporaneidad arrastra a su campo específico fenómenos surgidos originalmente en otros ámbitos. Esta tesis implica una reflexión teórica sobre estos espacios de frontera, profesionales y académicos, magnetizados por los temas de la comunicación, recordando que uno de los cuestionamientos de la posmodernidad implica “un repensar enérgico de los márgenes y los bordes, de lo que no encaja en la noción humanamente construida de centro” (Hutcheon, 2014, p. 100).

En este punto aparece también la motivación personal, destacando el interés propio a la hora de elegir el caso y desarrollar este estudio que, como la historia académica y profesional del autor de esta tesis, transita por caminos de borde entre varias disciplinas⁵. Más allá de la necesaria vigilancia epistemológica sobre las reflexividades de quien investiga (Guber, 2004, p. 56), este autor entiende que “la piedra angular de la experiencia propia puede ser un indicador más valioso para una empresa de investigación potencialmente exitosa que otra fuente más abstracta” (Strauss y Corbin, 2002, p. 42).



5. El autor es arquitecto, docente y ha desarrollado su trabajo profesional y académico en el campo de la comunicación y la edición de publicaciones.

1.3 Objetivos

Objetivo general

Analizar las estrategias de intervención y deconstrucción de los discursos y prácticas institucionales del museo moderno implementadas en la exposición "Aquí sonó Blanes Viale", de Pablo Uribe, en el Museo Nacional de Artes Visuales.



Objetivos específicos

Describir, caracterizar e ilustrar las intervenciones artísticas de Pablo Uribe en la exposición ASBV, identificando las reelaboraciones a partir del acervo, las intervenciones en el edificio y las obras inéditas presentadas.

Identificar los discursos institucionales hegemónicos del MNAV —vinculados a la representación, la construcción de sentido, la legitimación del arte, la identidad nacional y el control social— puestos en discusión a través de lo propuesto en ASBV.

Analizar las estrategias conceptuales y formales empleadas por Pablo Uribe, en esta muestra y a lo largo de su carrera, para evidenciar, cuestionar y resignificar las convenciones del museo y del sistema del arte.

Comprender cómo se manifiestan las tensiones entre paradigmas modernos y posmodernos en el espacio museal contemporáneo a partir de la aplicación de las variables autoría vs. postproducción, obra vs. proceso y verdad vs. simulacro.

Examinar la naturaleza del encuentro entre el paradigma del museo moderno —representado por el MNAV como institución— y la perspectiva artística contemporánea/posmoderna —encarnada en la obra de Uribe— manifestada en la exposición.

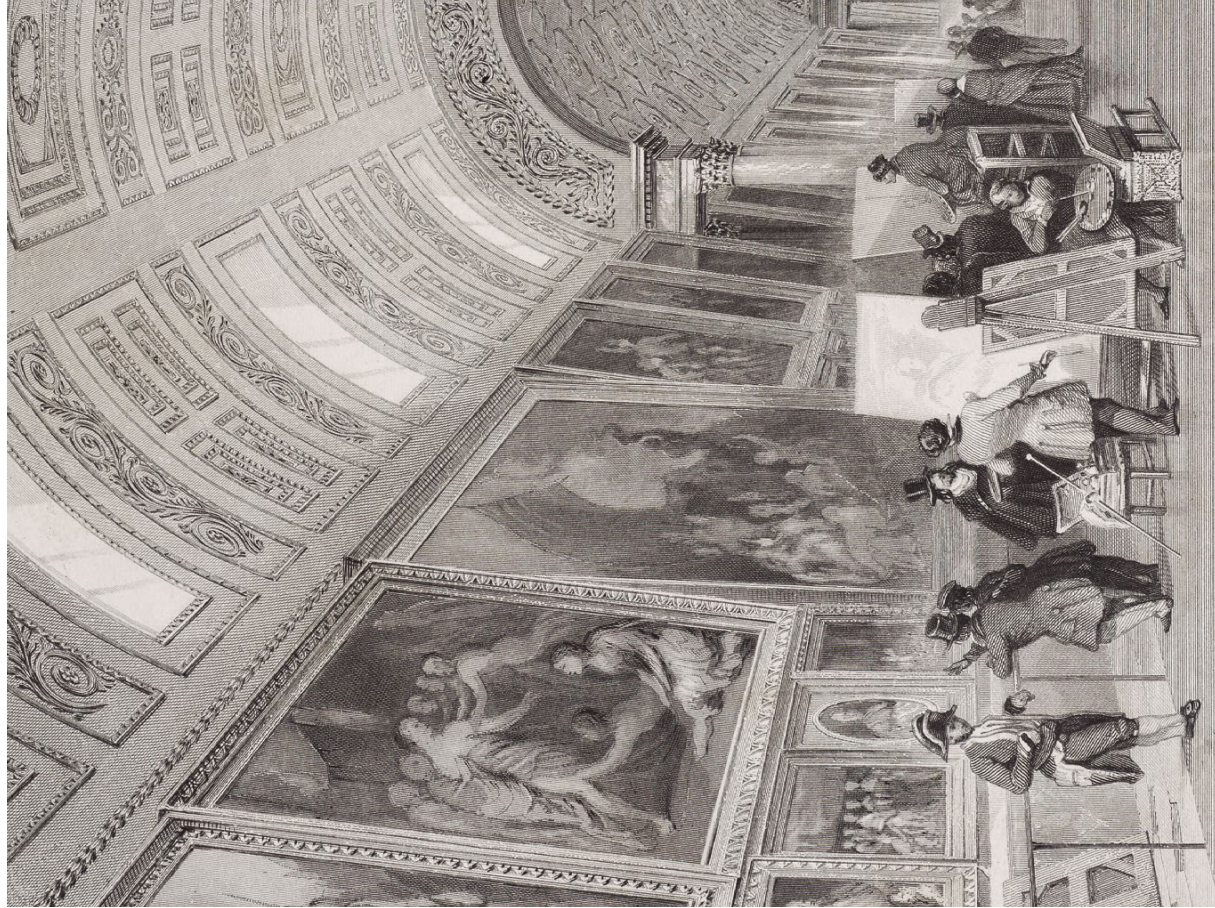
2

Marco teórico conceptual

2.1 El museo como dispositivo

El museo ha venido a ser la sede institucional privilegiada de esa 'querrela de los antiguos y los modernos' que dura ya tres siglos. Ha estado en el ojo del huracán del progreso, sirviendo de catalizador a la articulación de tradición y nación, herencia y canon, y ha suministrado los mapas básicos para la construcción de la legitimidad cultural, en un sentido tanto nacional como universalista. Con sus archivos y colecciones disciplinares, contribuyó a definir la identidad de la civilización occidental, al trazar unas fronteras exteriores e interiores basadas en exclusiones y marginaciones, no menos que en codificaciones positivas. (Huyssen, 2007, p. 41)

En este capítulo se propone un repaso por la historia del museo como dispositivo público, abordando principalmente los museos dedicados al arte y desde una perspectiva occidental. El museo es un producto del Humanismo, asociado inicialmente al coleccionismo y a las ciencias naturales, abierto a la sociedad a partir de la Revolución Francesa, bastión de las identidades nacionales europeas y americanas, punta de lanza de las políticas culturales de la Ilustración, espacio elitista de la modernidad, mausoleo para las posturas críticas, sede simbólica de las industrias culturales, objeto de marca y consumo en la economía globalizada. Lo que sigue es una selección de momentos fundamentales de esta trayectoria.



2.1.1 Los orígenes del museo

El museo moderno tiene sus raíces en el Renacimiento europeo, a partir de la afición por coleccionar objetos, que respondía a su vez a un renovado interés por las producciones humanas (artísticas, científicas o filosóficas), en particular por las realizaciones de la cultura grecorromana (Araújo, 2014). A este período, o “sensibilidad de época”, también se lo conoce como Humanismo. La incipiente secularización de la sociedad trajo consigo el antropocentrismo y el paulatino —y relativo— descentramiento de la figura divina, que cedía una pequeña porción de su espacio de privilegio a la maravilla del ser humano.

Los hallazgos de las ciencias naturales, en sus más tempranos albores, sumados a la curiosidad voraz de los hombres renacentistas, proporcionaban material para las primeras colecciones que, ya en el siglo XVI, comenzaban a poblar los gabinetes de curiosidades con objetos raros o exóticos.

También durante el Renacimiento surge la actividad del mecenazgo, a cargo de importantes familias de la aristocracia europea, que usaban parte de sus ganancias provenientes del floreciente mercantilismo de la época para patrocinar a artistas e infraestructuras (Linarez Pérez, 2008, p. 3). La *Galleria degli Uffizi* (Figura 2), en Florencia, es uno de los ejemplos más relevantes: encomendado por Cosme I de Médici⁶, el edificio construido entre 1560 y 1581 albergaba la enorme colección de arte familiar, que durante el siglo XVI podía visitarse solo bajo pedido. Luego de varias peripicias políticas, las obras fueron legadas al pueblo de Florencia y en 1765 la *Galleria* abrió al público como museo.

Según Linarez Pérez el término museo proviene de la voz griega *mouseion*, y su uso se asociaba al culto rendido a las musas (2008, p. 2). La misma palabra se habría usado en Egipto, pero en este caso para referirse a un templo dedicado al conocimiento (p. 2). También aparece en el complejo cultural que albergaba la famosa Biblioteca de Alejandría, conocido con el nombre de Museo de Alejandría (p. 2), donde ya existía una concepción social universalista y abarcativa del saber humano, que entendía la importancia de preservar elementos significativos de su cultura (Rebouças Silva en Linarez Pérez, 2008, p. 2). Durante el Imperio romano aparece la expresión latina *museum*, en referencia al lugar donde se daban discusiones filosóficas y se atesoraban piezas raras y antiguas (Linarez Pérez, 2008, p. 2).

6. Diseñado por el arquitecto Giorgio Vasari, originalmente pensado como extensión del palacio del gobierno de la ciudad estado, el Palazzo Vecchio.

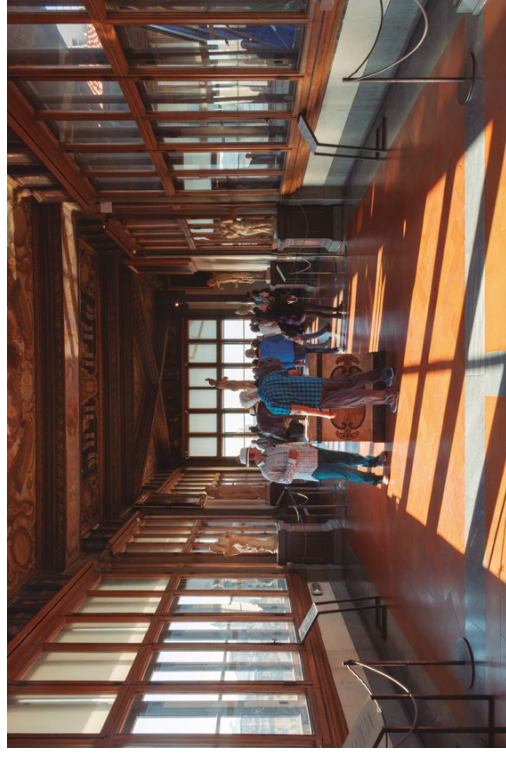
La Edad Media, comunmente considerada un período oscuro de la cultura europea, representó un tiempo de acumulación y ocultamiento por parte de la Iglesia Católica, convertida en custodia y guardiana “del legado de la cultura pagana griega y romana” (Linarez Pérez, 2008, p. 3). Monasterios y catedrales se colocaron “en el centro de la actividad económica, educativa y artística” (p. 3).

La clase noble no sólo confiaba la educación y formación de sus miembros a la iglesia, sino que le cedió también importantes objetos de valor artístico e histórico que habían pertenecido a sus antepasados. Se inició así el coleccionismo de arte en el seno de la institución eclesial, y que perdura hasta nuestros días. (p. 3)

Sin embargo, en el Medievo ninguna de estas formas de guardar o coleccionar llevadas adelante por la Iglesia tomó la palabra museo o alguna de sus antecesoras.



Figura 2. Galleria degli Uffizi.
Foto: Gustavo Hiriart.



2.1.2 El museo público

Es a finales del siglo XVIII cuando realmente se comienza a gestar el dispositivo, pensado para educación y disfrute de un público amplio. La Revolución Francesa, que condensaba los ideales de la Ilustración y el hastío con el Antiguo Régimen, provocó un fuerte cambio en los equilibrios de poder, en el que el Estado aparecía como el eje de la vida social, en desmedro de la Iglesia o la Monarquía. De esta forma, el museo público fue una de las instituciones estatales que buscó promover la democracia y la transformación social, haciendo disponible a la cultura a una gran capa de la población, antes reservada a una pequeña élite privilegiada. Inaugurado en 1793 en París, el Museo del Louvre condensaba el concepto de la nueva institucionalidad: un espacio para las masas, que tomaba el antiguo palacio real y lo poblaban con obras de arte confiscadas —por usar un término suave— a la realaleza francesa (Bhaskar, 2017, p. 82).

La profesora María Guillermina Fressoli vincula esta apertura de las colecciones privadas a la mirada del gran público, con la capacidad política del sujeto surgido a partir de la Revolución:

El museo encarnó así uno de los órganos fundamentales por los cuales comenzaba a deliberarse en torno a lo público, específicamente a través de la relación del ciudadano o individuo y un estado o colectivo social. En ese entorno, el modo de visibilidad específica que el museo produjo incidió en la construcción de un nuevo sujeto político. Aquel que, a través del despliegue de su cuerpo y mirada por las grandes Galerías del Louvre, encarnaba una disputa en torno a una nueva acepción de la historia, no ya a disposición de un poder divino sino sujeta a la acción del individuo. (2014, p. 146)

La expresión dispositivo aparece repetidas veces en la obra de Michel Foucault. En el texto ¿Qué es un dispositivo?, Giorgio Agamben se responde que se trata de una red establecida entre varios elementos heterogéneos como los “discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas” (2014, p. 8). Siguiendo a Foucault, este autor explica que un dispositivo “tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder”, como resultado del cruce entre estas relaciones y “relaciones de saber” (pp. 8-9).

Para el caso del dispositivo museo, en este apartado y en algunos siguientes se abordan principalmente las relaciones de poder y saber entre el estado y el sujeto.

El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto. (Agamben, 2014, p. 16)

Como se verá con mayor profundidad en el apartado 2.4, el museo también cumplía un rol de cohesión social a escala del estado nación. Es por ello que por esta misma época surgen en Europa museos nacionales como el Museo Británico (1759), considerado el primer museo público del mundo (*The British Museum Story*), el Museo del Prado (1819) en España, la Galería Nacional (1876) en Alemania, entre otros. En particular, en América Latina el surgimiento de estas instituciones acompañó los procesos de independencia y sirvió también para forjar —no sin esfuerzo— las nuevas identidades nacionales.

Durante el siglo XIX los museos experimentaron importantes transformaciones en sus funciones, organización interna y alcance social. Acompañando los avances de la ciencia se multiplicaron los museos dedicados a la historia natural, mientras los hallazgos arqueológicos, asociados a la colonización, apropiación y saqueo de bienes culturales, poblaban los nuevos museos antropológicos. Según el historiador de arte Ernst Gombrich, se produjo un corrimiento desde la exhibición de colecciones de objetos raros hacia la exposición de elementos dignos de ser vistos (Gombrich en Fressoli, 2014, p. 146). Como ejemplos surgidos en este periodo se pueden citar el Museo de Historia Natural de Londres, fundado en 1881, y el Museo Nacional de Antropología, creado en Madrid en 1875.

El auge de los museos públicos no fue un fenómeno aislado, sino que fue acompañado por la creación y desarrollo de otras instituciones, como las bibliotecas y los archivos públicos. En conjunto, estos organismos dedicados a guardar, catalogar y poner a disposición de la población cuantiosos materiales requirieron de una profesionalización en su gestión, constituyéndose en ciencias enfocadas en sus acervos y los procedimientos técnicos para su descripción, clasificación y preservación (Araújo, 2014, p. 15).

La última transformación mencionada, hija del Siglo de las Luces, aunque madurada durante los dos siglos siguientes, refiere al rol social del dispositivo museo. En este período los museos establecieron como uno de sus principales cometidos la educación —ya sea en ciencias, en historia o en arte— de un público cada vez más amplio y heterogéneo. Además de la exhibición pasiva de obras u objetos, los museos comenzaron a proponer nuevas experiencias pensadas para la captación y formación de públicos, instalándose entre las primeras filas de las políticas culturales estatales. Ya entrado el siglo XX, esto provocaría un cambio de eje en las funciones museales, que pasarían de centrarse en las colecciones a enfocarse en los públicos (Hooper-Greenhill en Aráujo, 2014, p. 67).

2.1.3 El museo del siglo XX

Como en muchos otros aspectos de la historia, la evolución de los museos parece haberse acelerado en el siglo pasado, durante el cual pudo verse un importante despliegue de estrategias para relacionarse con los públicos. Por mencionar algunas: las nuevas formas de exposición (con el rol del curador en constante asenso), el uso de tecnologías para determinar las condiciones de exhibición (en particular el papel de la iluminación) y, muy especialmente, el carácter de las edificaciones destinadas a esta función.

Entre tantas otras novedades, en el transcurso del siglo XX los museos serán la plataforma de consolidación y difusión de las vanguardias artísticas, se transformarán en maquinarias de mediación y masificación cultural, habilitarán la participación y gestión comunitarias y desarrollarán nuevos programas (como museos asociados a los derechos humanos) en los que se abordará también el patrimonio inmaterial.

Si hasta ese momento el epicentro del fenómeno se encontraba en Europa, ya en los comienzos del siglo XX el análisis debe desplazarse hacia el “nuevo continente”, más precisamente a los Estados Unidos. Este corrimiento del foco cultural y artístico se vio además reforzado por las catastróficas guerras mundiales, peleadas principalmente en suelo europeo, y la consecuente emigración de académicos y artistas hacia América. Fue el caso de los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer quienes, en su conocido libro *Dialéctica de la Ilustración*, acuñaron el término “industria cultural”, en referencia a la producción mercantil de obras de arte para una cultura masificada pero segmentada como el mercado (1994). Sobre este punto se volverá en el apartado 2.5.

En lo que refiere al mundo del arte en particular, los museos pasaron a formar parte de un sistema, en conjunto con otros actores como las galerías, premiaciones, bienales, la crítica y los marchantes. Se integraron a una red que proporciona “instancias de consagración” (Bourdieu, 1995, p. 256), de legitimación y producción de valor social y económico. Para Bourdieu, el sistema encabezado por los museos vino a sustituir el papel de aval que cumplía la Academia (p. 339).

En 1917, en una galería de arte en la ciudad de New York, sucedió un hito fundamental de esta historia. Utilizando un seudónimo, Marcel Duchamp se presentó a la muestra del Salón de Artistas Independientes con su *Fuente*, el posteriormente famoso urinario. Este acto polémico en su tiempo, hasta el punto de que el comité organizador intentó esconder la pieza, para muchos representa un momento inaugural del arte contemporáneo (Sustaita, 2011), y demuestra hasta qué punto el contexto es determinante para la definición de una obra de arte. Para Duchamp “eran el artista y la recepción de la obra lo que convertían algo en una pieza de arte, no [sus] características inherentes. Eran las galerías las que convertían el arte en arte” (Rhaskar, 2017, p. 84). El museo (o la galería en este caso) como espacio de construcción simbólica y legitimación del artista y sus objetos será uno de los aspectos principales de este estudio, y su marco teórico se desarrollará en los apartados 2.2 y 2.3.

En el campo del arte es evidente el papel central de la ciudad de New York. Además de la creación del Museo Metropolitano de Arte (Met) en 1870, el Museo de Arte Moderno (MoMA) fue fundado en 1929, el Whitney en 1950 y el Guggenheim en 1959. Con excepción del Met, los tres restantes contaron con edificios modernos, proyectados por arquitectos de renombre y diseñados con el doble fin de disponer de espacios adecuados para exposiciones de arte y representar el carácter innovador de sus instituciones. Con el paso del tiempo, todos estos museos debieron ser ampliados o trasladados a nuevas sedes, lo que habla del constante crecimiento de sus acervos y su relevancia económica y social.

Según su definición contemporánea, un museo es ante todo un lugar: en tres de sus cuatro acepciones, la Real Academia Española define al museo como un lugar para ciertos fines, mientras que en la restante se refiere a la institución (s.f., definiciones 1, 2, 3 y 4). De ahí la importancia de analizar las edificaciones pensadas para la función museo y sus cambios en el paso del tiempo. El historiador de arte rumano Victor Stoichita reflexiona sobre la performatividad del espacio del museo como una “experiencia figurativa”, señalando “a través de la forma singular que adquiere dicha experiencia, cómo el museo escenifica —en cada época, con sus propios instrumentos y materiales— la relación entre historia universal y destino del individuo” (Fressoli, 2014, p. 148). Como se apreciará más adelante, durante el siglo XX y lo que va del XXI la relación virtuosa o tensa entre museo y edificio se verá llevada al extremo.

Aunque el público usuario de los museos se había ampliado considerablemente en el período de la alta modernidad, a comienzos del siglo anterior el museo continuaba siendo un espacio de distinción elitista, un “templo del arte”, un “santuario” (Guasch, 2008, p. 13). Como respuesta a la consagración de las vanguardias artísticas —que no buscaban consagración, ni tampoco museo— y al arte moderno, el espacio museal se fue volviendo más abstracto, lo que Brian O’Doherty definió como un “cubo blanco”, “un mecanismo transicional, que intentaba anular o hacer *tabula rasa* del pasado, y al mismo tiempo controlar el futuro invocando modos trascendentales de presencia y poder” (p. 13). Siguiendo este razonamiento de O’Doherty se puede llegar a la idea de que el espacio del museo devino por momentos más relevante que la obra exhibida:

un espacio blanco e ideal que, más que una simple imagen, puede ser la arquetípica imagen del arte del siglo XX. [...] Sus limpias superficies no están tocadas por el tiempo y sus vicisitudes. El arte existe en una suerte de ‘eternidad’. (Guasch, 2008, p. 13-14)

Como ya se adelantó, Theodor Adorno reaccionó a este museo aséptico y ahistórico con su frase: “Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte” (Adorno en Crimp, 2005, p. 61). En un ensayo con título categórico, —*Sobre las ruinas del museo*—, en relación con aquella posición de Adorno, Douglas Crimp explica que “esta mortalidad museal es el efecto inevitable de una institución atrapada en las contradicciones de su propia cultura y que, por lo tanto, alcanza a todos y cada uno de los objetos contenidos en el mismo” (p. 62). Las posturas críticas de la Escuela de Frankfurt se condensarían años después en esta mirada *lapidaria* en los albores de la posmodernidad.

2.1.4 El museo alternativo

Durante la década de 1970 este rechazo al museo moderno y a la obra como mercancía se pudo apreciar en dos vertientes distintas. Por un lado, en el ámbito urbano —tanto en espacios cerrados como en lugares públicos— florecieron obras que ponían en juego la temporalidad, como el arte performático y la creación de situaciones (Crimp, 2005, p. 25). La segunda vertiente, el *land art*, como continuación del arte minimalista de la década anterior, se desarrolló principalmente en entornos naturales, en respuesta a las preocupaciones ecológicas. Ambas tendencias buscaban escapar al formato de obra convencional y a su estatus de producto comercial, a partir de la creación de piezas efímeras, en un caso, o degradables, en el otro.

Más allá de la relevancia que pudieran tener las dos corrientes mencionadas, es seguro que no lograron acabar con el museo, que consiguió adaptarse a esta fuerte crítica interna y a los reproches posteriores al Mayo francés, volviendo renovado.

Una vez enterrado el museo como 'templo de musas', como 'casa del tesoro' o como 'espacio sagrado', éste resucitaba como espacio híbrido, entre feria de atracciones, fórum cultural, grandes almacenes y parque temático. (Guasch, 2008, p.15)

Si el arte contemporáneo se transformaba, lo mismo haría el museo. ¿Cómo debía ser el museo que cumpliera con la premisa de que "todo ser humano es un artista", al decir de Joseph Beuys? (Kümmetz, 2006). Andreas Huyssen propone esta respuesta: "El papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la tradición y de la alta cultura, dio paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y la exuberancia operática" (2007, p. 42).

En 1971, los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers obtuvieron el primer premio del concurso para el Centro Georges Pompidou en París, que abriría sus puertas en 1977 (Figura XXX). Con un lenguaje innovador y majestuoso, el edificio se vaciaba por dentro, generando enormes plantas libres y flexibles, y colocaba en sus fachadas todos los mecanismos necesarios para su funcionamiento, como la estructura, las cañerías y las escaleras mecánicas. En contraste con su entorno parisino, este ícono de la arquitectura *high tech* se presenta como un gigantesco ensamble de partes, armado con coloridas

tuberías de metal, grandes paños de vidrio y un esqueleto que recuerda a una osamenta bestial.

El Centro Pompidou es la expresión de la transformación del dispositivo museo en la década de 1970 y en adelante, desde una espacialidad relativamente neutra hacia una espectacularización de la arquitectura museal, que en este caso se exhibe a sí misma como una usina de producción cultural. Desplazando el impulso del museo como espacio educacional, el Pompidou inaugura la idea del museo como entretenimiento (Guasch, 2008, p. 16), un "hipermercado de la cultura" (Baudrillard, 1978, p. 88) que reconcilia "masas y musas" (Huysen, 2007, p. 58), un nodo fundamental de los flujos del ocio y del turismo. Al igual que en el caso que se acaba de presentar,

La inclusión de escaleras mecánicas, el lugar de la tienda, el merchandising, la importancia que han adquirido los catálogos, el carácter itinerante de las muestras, el valor otorgado al ocio y al entretenimiento, testimonian un cambio drástico de estas instituciones, en las que el valor del conocimiento se ve corrido progresivamente por el avance de una lógica del consumo. (Fressoli, 2014, p. 153)

2.1.5 El museo contemporáneo

Con la noción de posmodernidad ya asentada, y en contraposición a la mirada firme y tenaz hacia el futuro de la modernidad, en la década de 1980 la memoria ocupó un lugar central en las preocupaciones culturales de la época (Huyssen, 2007, p. 13), tras los procesos de descolonización y las propuestas de los movimientos sociales de la década de 1960 (p. 14). En los ochenta en Europa y Estados Unidos se reavivó la discusión sobre el Holocausto, un trauma histórico globalizado (pp. 16-17), que se cristalizaría en 1993 con la inauguración del Museo del Holocausto en Washington. Otro caso paradigmático, con temática similar, es el del Museo Judío de Berlín, concursado en 1989 e inaugurado diez años más tarde.

En relación con el pasado reciente, en América Latina existen numerosos ejemplos de sitios de memoria, como el Espacio Memoria y Derechos Humanos en la ex ESMA en Buenos Aires, o edificios de nueva planta, como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.

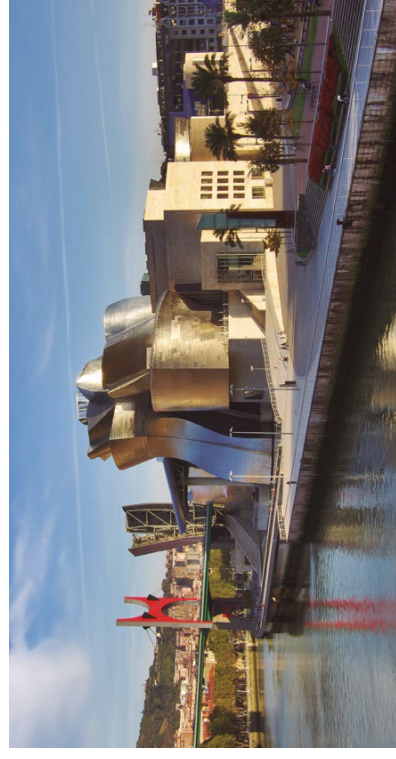
Desde un punto de vista filosófico, Andreas Huyssen advierte sobre la musealización del mundo, a partir de una pulsión que busca expandir la realidad y materialidad de los objetos en un tiempo de virtualidad y aceleración (2007).

Si se piensa en la restauración historicista de los viejos centros urbanos, pueblos y paisajes enteros hechos museo, el auge de los mercadillos de ocasión, las modas retro y las olas de nostalgia, la automuseización obsesiva a través de la videocámara, la escritura de memorias y la literatura confesional, y si a eso se añade la totalización electrónica del mundo en bancos de datos, entonces queda claro que el museo ya no se puede describir como una institución única de fronteras estables y bien marcadas. El museo, en este sentido amplio y amorfo, se ha convertido en un paradigma clave de las actividades culturales contemporáneas. (p. 43)

Este autor ve al museo como parte indispensable de la modernidad, un lugar que afirma el “orden simbólico” mientras conserva “lo que ha sucumbido a los estragos de la modernización” (p. 45). Pero también entiende que existe “un excedente de significado que sobrepasa las fronteras ideológicas establecidas, abriendo espacios a la reflexión y la memoria antihegemónica” (p. 45) y propone al museo “como sede y campo de pruebas de reflexiones sobre la temporalidad y la subjetividad, la identidad y la alteridad” (p. 46).

En contraste, la década de 1990 marca la consolidación de la globalización mundial, luego de la caída del bloque socialista, la integración y liberalización de la economía y el auge de las tecnologías de la comunicación e información, en particular con el desarrollo de internet. Los museos no solamente se vieron afectados por esta lógica, sino que en ocasiones contribuyeron a reforzarla. Es el caso paradigmático del Museo Guggenheim, inaugurado en 1997 en Bilbao. Con un proyecto arquitectónico impactante —y un poco caprichoso— que llevaba la firma del arquitecto Frank Gehry, el Guggenheim buscaba posicionar a Bilbao en el mapa cultural internacional y fomentar el desarrollo económico y social local (Vidarte, 2007). El edificio, concebido como parte de un proyecto de revitalización que intentaba un cambio de imagen de la ciudad vasca, se valió de la combinación virtuosa de una marca global, una firma arquitectónica reconocible y una decisión política clara (expresada en un presupuesto muy generoso). El éxito del Guggenheim Bilbao lo convirtió en un modelo de actuación que, coherentemente, también se globalizó durante las décadas siguientes, al punto de que se puede afirmar que en la actualidad “el derecho a la fama de cualquier gran metrópoli depende considerablemente del atractivo de sus museos” (Huyssen, 2007, p. 53).

Figura 3. Guggenheim Museum Bilbao.
Foto: Phillip Mawald.



Como una derivación del fenómeno anterior puede mencionarse la profusión de museos o centros culturales promovidos por marcas asociadas a la moda y al lujo, que dan brillo a sus corporaciones a través de la construcción de edificios imponentes —proyectados por prestigiosos estudios— e importantes colecciones y programas culturales. Las fundaciones Louis Vuitton (París), Prada (Milán), el Rolex Learning Center (Lausana), los museos Ferrari (Módena) y Mercedes-Benz (Stuttgart) son algunos ejemplos.

En la actualidad, esta tendencia de museos de marca conquistando destinos lejanos se expresa de la mejor manera en el Distrito Cultural Saadiyat en Abu Dhabi, capital de los Emiratos Árabes. En esta isla de 27 kilómetros cuadrados se construye una ciudad que busca ser el “núcleo de la cultura global” (Bhaskar, 2017, p. 178). Además del proyecto para una nueva sucursal del Guggenheim, en Saadiyat abrió sus puertas el primer Louvre en el extranjero. Ya no se trata solamente de transplantar un museo reconocido, sino de asociarse con las principales instituciones de promoción cultural de Francia (Agence France-Muséums), Reino Unido (Museo Británico) o Estados Unidos (Universidad de New York) (p. 178), para la reconfiguración del rumbo de este país rico y desértico, como “parte de un programa más amplio de la construcción de una economía pospetrolera” (p. 182).

En el apartado que aquí culmina se intentó resumir la historia del museo como dispositivo, procurando abarcar distintas realidades en torno al tema, desde el Renacimiento hasta la actualidad. También se buscó presentar el origen del término y sus usos antes del periodo mencionado. Constatada la relevancia del espacio museal, se describieron algunos ejemplos edificios y urbanos. Varios de los asuntos tratados en esta sección serán retomados en los apartados siguientes.

2.2 Museos y representación

Las representaciones culturales, desde los relatos populares a los museos, nunca presentan los hechos, ni cotidianos ni trascendentales; son siempre re-presentaciones, teatro, simulacro. Sólo la ciega fetichiza los objetos y los imágenes creyendo que en ellos se deposita la verdad. (García Canclini, 1990, p. 187)

Como se adelantó en el apartado anterior, en sus primeros siglos de vida el museo se desarrolló principalmente como un dispositivo moderno, cuyo propósito —con el trasfondo de la democratización de la cultura— era el forjado de una ciudadanía burguesa disciplinada. Al influjo de la Ilustración y el positivismo, el museo se veía como un eslabón lógico en la cadena de transmisión del progreso. Apuntalada por la ciencia, “la verdad” se exhibía en las vitrinas y paredes de estos espacios consagrados a la formación, por parte del Estado, del nuevo sujeto, hijo predilecto de la revolución y del capitalismo.



2.2.1 Autocontrol social

Tony Bennett establece una relación entre el funcionamiento de los dispositivos foucaultianos de control y castigo (como la cárcel o el manicomio) y lo que él denomina como el “complejo expositivo” (1995), en el que el museo se ubica en el centro de este entramado. En un análisis sobre este concepto, Federico Baeza (2016) explica que “si el modelo disciplinario se centra en el control efectuado por la amenaza punitiva, el espacio representacional de la exposición descansa en el poder y la capacidad de mostrar y contar” (p. 36). En este sentido, el museo moderno elabora “una narrativa totalizante a nivel espacial y temporal anclada en la presencia metonímica de los objetos exhibidos” (p. 36).

Además de la selección de los elementos en exposición, en su organización el museo moderno se vale de la disposición de los objetos en el espacio museográfico y de su arquitectura (Panozzo, 2015, p. 65). Así como la colección de un museo responde a intereses específicos, las formas en las que se ordena una muestra, el tipo de espacio y edificio no son inocentes. Retomando también a Bennett, Alejandra Panozzo explica que

Las salas en que se presentan las exposiciones ofrecen un recorrido basado en el relato de un progreso, articulado con la mirada histórica en la disposición de los objetos museales que, desde algunas ubicaciones, permiten ver la totalidad y ser vistos por los demás visitantes. Esta particularidad arquitectónica es para este autor [Bennett] el perfeccionamiento del sistema de autocontrol de las miradas, una lección de civismo en que una sociedad es regulada por la autoobservación y la autoeducación. (2015, p. 66)

Existen múltiples ejemplos de este tipo de museo organizados secuencialmente. Para evitar nombrar nuevamente al Louvre, se puede mencionar aquí al Museo del Hermitage, inaugurado en 1764 en San Petersburgo. Su estructura de espacios encadenados aparece con claridad en la majestuosa reconstrucción histórica de la película *El arca rusa* (2002), de Aleksandr Sokúrov, en la que en un único plano secuencia transita durante 90 minutos a través de las 33 salas del antiguo Palacio de Invierno (Figura 4).

Tomando en cuenta esta condición de dispositivo de disciplinamiento cívico, la intencionalidad en la construcción de sus acervos, su diseño expositivo y arquitectónico, se puede concluir que el museo moderno no persigue ninguna



Figura 4. Museo del Hermitage. Fotografía de la película *El Arca Rusa*.

verdad y que, por lo contrario, fabrica deliberadamente un relato —necesariamente sesgado— de la realidad. O mejor, este relato toma el nombre de realidad. Con Baeza, se puede afirmar que estos museos “administran una serie de relaciones entre las obras artísticas u objetos estéticos, las enunciaciones institucionales y la figura del público” (2016, p. 36).

Como se adelantó en el apartado anterior, y se desarrollará mejor en el capítulo 2.5.2, las posiciones críticas a la racionalidad arrolladora de la modernidad, encolumnadas principalmente detrás de la Escuela de Frankfurt, plantearon sus dudas sobre las intenciones y prácticas de instituciones como el museo, uno de los engranajes de las industrias culturales. Además, esta visión señalaba también la pérdida de autonomía estética del arte, en función de su reproducción como bien de consumo (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 202).

Por lo dicho hasta aquí, lejos de reflejar la realidad, el museo elabora una representación compleja, cuya propuesta y lecturas están situadas en un contexto específico y fluctúan con el paso del tiempo. Esta representación comporta una “práctica significante”, o sea “el trabajo activo de seleccionar y presentar, de estructurar y moldear: no meramente la transmisión de un significado ya existente, sino la labor más activa de hacer que las cosas signifiquen” (Hall, 2010, p. 163). Deliberadamente o no, siguiendo un plan o al azar, el museo transforma —o produce— la realidad y no puede aspirar a una neutralidad en su función, ya que “en la cultura humana no existe el objeto pristino anterior a la representación” (Huyssen, 2007, p. 70).

2.2.2 El sentido del sentido

En el texto *El redescubrimiento de la ideología*, Stuart Hall (2004) describe la relación entre significación e ideología, desde la óptica del estructuralismo. Según su análisis, el lenguaje (en su concepción más amplia), sería la herramienta privilegiada de articulación de la ideología (p. 165). Retomando el párrafo anterior, para Hall “las cosas y los eventos en el mundo real no contienen ni proponen su propio significado integral, único e intrínseco, que luego meramente se transfiere a través del lenguaje” (p. 166), sino que es preciso articular, producir, construir el significado.

Las posibilidades de ejercer la práctica social que conlleva la significación, a través del lenguaje y la simbolización (Hall, 2010, p. 168), no se distribuyen equitativamente. La capacidad de “significar eventos de una manera particular” implica un poder ideológico (p. 168) y, por tanto, “no es una fuerza neutral en la sociedad” (p. 169). Siguiendo con Hall, el trabajo de la producción de signos, desde distintas posiciones de poder, lleva a una “lucha sobre el significado” (p. 178) en el lenguaje y el discurso.

Volviendo sobre el concepto de dispositivo, si los museos modernos fueron concebidos como “vehículos de inscripción y transmisión del relato de normalidad del Estado a la sociedad”, con la misión de “homogenizar el conocimiento” (Panozzo, 2015, p. 66), entonces su función se basa en una ideología determinada y por tanto sus productos responden a programas ideológicos. Su realidad se presenta como *la* realidad, y “cualquier desviación radical que se aparte del orden institucional aparece como una desviación de la realidad” (Berger y Luckmann, 2003, p. 87).

2.2.3 Fábrica de realidades

En su célebre libro *La construcción social de la realidad*, Berger y Luckmann (2003) plantean la idea de que la realidad se construye a través de la institucionalización de sectores de la actividad humana. A partir de la tipificación de acciones entre actores, el establecimiento de roles y el control social, a lo largo de la historia el ser humano produce una realidad con sentido propio. Aunque esta elaboración es un producto propio, el “mundo institucional [...] se experimenta como realidad objetiva” (p. 80), es decir, “se presenta al individuo como un hecho externo y coercitivo” (p. 78). De esta lectura se desprende que la institución museo, en su concepción moderna con unos fines preestablecidos, se presenta ante sus creadores [la sociedad] como dada e inalterable (p. 80). Es en este sentido que la representación implicada en la función museal es percibida comúnmente como realidad fáctica, como verdad no mediada institucionalmente.

Anteriormente se mencionó el rol de este dispositivo, como una de las herramientas estatales para la formación e instrucción social; para Berger y Luckmann “el conocimiento se halla en el corazón de la dialéctica fundamental de la sociedad” (2003, p. 87): objetiviza el mundo a través del lenguaje, ordenándolo en objetos que se apprehenden como realidad, y la socialización a su vez los internaliza como verdad objetiva (p. 87). Como se ve, estos autores enfatizan el rol del lenguaje (para el caso, podría pensarse también en el lenguaje artístico), ya que “objetiva las experiencias compartidas y las hace accesibles a todos los que pertenecen a la misma comunidad lingüística, con lo que se convierte en base e instrumento del acopio colectivo de conocimiento” (p. 89).

Hablar del lenguaje en el museo lleva a la noción de museo como sistema de comunicación, idea elaborada inicialmente por Duncan Cameron, a partir del desarrollo de las teorías de comunicación en la década de 1970 y su aplicación en este campo de estudio (Núñez, 2007). Esta conceptualización marca un momento relevante para la museología, ya que habilita una toma de “consciencia sobre su complejidad y la particularidad de su lenguaje, que hacen del museo un poderoso medio de comunicación y de divulgación” (p. 188). Esta postura evidencia el “carácter enunciator del museo” (Panozzo, 2015, p. 72).

Una perspectiva similar vuelve a aparecer en la obra de Eliseo Verón, para quien a partir de la posguerra existe un corrimiento del museo como “centro

educativo hacia la noción de servicio público”, en el que “el mismo museo se convierte en un medio de comunicación de masas”, constituyéndose en “una de las explosiones mediáticas fundamentales” de aquella época (en Fressoli, 2014, p. 152).

Verón entiende que un medio de comunicación “es un dispositivo tecnológico de producción–reproducción de mensajes asociado a determinadas condiciones de producción y a determinadas modalidades (o prácticas) de recepción de dichos mensajes” (Verón en Panozzo, 2015, p. 70).

Verón considera que este tipo de institución cultural establece un cuerpo significativo (espectador) que se encuentra en el lugar de aprendizaje. Los objetos –fragmentos de un tejido social– actúan como códigos icónicos y lenguaje que establecen en su orden espacial, una dimensión simbólica donde el cuerpo debe funcionar de una manera particular. (p.72)

Por tanto, será fundamental prestar atención al proceso que realizan los usuarios en la percepción del museo. Con un enfoque fenomenológico y performativo, Verón otorga especial importancia al cuerpo del sujeto que transita y consume la propuesta de experiencia espacial que ofrece el museo (Fressoli, 2014, p. 152).

Las modalidades de tránsito que cada espacio propone, el modo en que los objetos se muestran y despliegan dentro de él, estarían así formando modos de ver y comprender el mundo que se traman en el cuerpo que recorre determinada exposición. (p. 153)

2.2.4 Sujetos y agentes

Aunque el dispositivo de formación y control social presupone una relación lineal de causas y efectos, bajo la hipótesis presentada anteriormente, del museo como sistema de comunicación, se entiende necesario “mirar el proceso desde el otro lado” (Martín-Barbero, 1987, p. 103): incorporar a este análisis la perspectiva del consumidor, que incluya a los usos, ya que “los públicos son intérpretes activos del material que leen, ven o escuchan” (Dickey, 1996, p. 05) y construyen sentido activamente (McManus en Araujo 2014, pp. 69-70). Tomando una acepción amplia de texto, como producto de la comunicación que debe ser leído e interpretado, Sara Dickey escribe que

El mensaje no hay que encontrarlo en el texto en sí pura y simplemente, ni tampoco hay que creer que es una creación directa de los productores del texto: por su parte, los consumidores desempeñan una función esencial en la producción del significado. (p. 05)

Esta perspectiva también marca el discurso de Jesús Martín-Barbero en su libro *De los medios a las mediaciones* (1987). Según este autor, para una “redefinición de la cultura es clave la comprensión de su naturaleza comunicativa”, en la que existe un proceso de producción de significados, “y no de mera circulación de informaciones”, donde “el receptor no es un mero decodificador de lo que en el mensaje puso el emisor, sino un productor también” (p. 228).

En una conferencia en la que aborda el discurso televisivo (aunque explícitamente lo hace extensible a otros procesos comunicativos), Stuart Hall (2004) expone la relevancia de la “codificación” y “descodificación” de los mensajes (p. 218). Hall propone que, aun cuando el mensaje se inicia en la producción, “circulación y recepción son ‘momentos’” que se incorporan al proceso productivo (p. 219). También válido para el caso del museo, este autor observa que “las relaciones socioinstitucionales de producción deben penetrar dentro y a través de las formas del lenguaje para que su producto sea ‘entendido’” (p. 219):

Efectos, usos, ‘gratificaciones’, son también enmarcados dentro de estructuras de interpretación, así como dentro de estructuras sociales y económicas que dan forma a su ‘comprensión’ al final de la cadena de recepción, y que permiten a los mensajes significados por el lenguaje el convertirse en conducta o consciencia. (pp. 219-220)

Otro concepto relevante en el texto de Hall es el de la polisemia. Para un elemento léxico no es posible asegurar una lectura única, sino que habrá una variedad de significados que se mueven en una gama que va de los dominantes a los subordinados, y esto tendrá necesariamente una implicancia directa en la recepción del mensaje (p. 225). Que exista un “orden cultural dominante” que establece “lecturas preferentes” hegemónicas no significa que pueda asegurar signos unívocos o incuestionables (pp. 230-231).

Como resumen de esta última parte se puede concluir que al incorporar la perspectiva del consumo se corta la linealidad entre producción y recepción. El producto se integra en una estructura cultural que se informa de los usos y consumos (codificación), en la recepción existe una lectura que también construye y da sentido al mensaje (descodificación) y, por último, la interpretación dominante no está garantizada (polisemia).



2.2.5 Abrazar al relato

Lo dicho hasta aquí vale para el museo concebido como un dispositivo moderno. Como se adelantó, este tipo de institución se vio confrontada por las posturas críticas a una racionalidad mecanizada y alienante. Sin embargo, acompañando los cambios de las tendencias artísticas y las pautas de consumo cultural de la sociedad, el museo consiguió esquivar aquellas opiniones y adaptarse. El arte y sus instituciones comenzaron a aceptar que “la ‘realidad’ con la que calibramos todas las ficciones no es más que el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva” (Bourdieu, 1995, p. 34). Este reacomodo del museo traerá nuevas críticas, como la de Alejandra Panozzo (2015), quien propondrá que el museo cambia “la instrucción del ciudadano en el civismo nacional [...] por el adoctrinamiento en el consumo global” (p. 73).

Una primera transformación del museo de la posmodernidad se observa en el carácter de sus edificios, que ya no buscan establecer un rol jerárquico con la sociedad —aquel museo monumental como un templo—, sino que intentan acortar la brecha entre alta y baja cultura. En este sentido, sus edificios se acristalan y abren al exterior, incluyendo áreas cedidas al uso variable y negociado del espacio urbano. Este cambio de paradigma se acompaña del proceso que va del museo cerrado al centro cultural, “lo que lo convierte en un espacio caracterizado en el ver-hacer y hacer-ver” (Panozzo, 2015, p. 67).

Otra manifestación de este intento por acortar distancias con la sociedad puede verse en la pérdida de abstracción, propia de una mirada posmoderna, que integra elementos historicistas o del imaginario popular en sus edificios, en general con resultados polémicos. Un ejemplo interesante y lúdico de esta corriente, que tuvo su apogeo en la década de 1980, es la Neue Staatsgalerie, construida entre 1979 y 1984 en Stuttgart y diseñada por James Stirling. Michael Wilford and Associates (Figura 5).

En paralelo, también se da una transformación fundamental en la función principal del museo: la exhibición. Por un lado, tras el abandono del “relato progresista, se descartan las disciplinas que configuran una determinada cronología en la exposición, por métodos que articulan todas las piezas del acervo en orden de igualdad” (Panozzo, 2015, p. 67). Por el otro, el nuevo museo enfocado en el entretenimiento y el espectáculo “abandona la transmisión de



Figura 5. Neue Staatsgalerie.
Foto: Gustavo Hiriat.

saberes presentados en una única exposición anual de piezas representativas del acervo por exposiciones temporales” (p. 67).

En el texto *El lugar de los relatos*, Juan Antonio Ramírez (2001) describe a este período como “la era de las exposiciones temporales” (p. 19):

La segunda mitad del siglo XX ha contemplado cómo se abandonaba progresivamente la idea del museo de arte como el lugar donde se especializaban los grandes relatos, a favor de otra concepción, más acorde con la extrema variabilidad social y cultural que caracteriza a las sociedades democráticas occidentales: ya no hay valores artísticos inmutables, pues todo puede ser objeto de ‘revisión’ [...]; la ampliación constante del universo de lo artístico contamina permanentemente nuestras concepciones del pasado; se entiende, en fin, que todas las presentaciones de los museos son parciales, relatos interesados y de duración limitada. (p. 19)

En su artículo, Ramírez contrapone dos modelos de edificios de museos. Por un lado, aquel creado para atesorar una colección determinada, con el desafío de alojar las nuevas adquisiciones que se integran al acervo. Para este modelo

recurre al ejemplo del Museo de crecimiento ilimitado (Figura 6), proyectado en 1939 por Le Corbusier, un edificio en forma de espiral, que crece desde el centro hacia afuera y se expande en función del incremento de su acervo. Por el otro, el modelo que responde a la exposición temporal, necesariamente más neutro y flexible. En este caso se vale de la Neue Nationalgalerie (Figura 7), construida entre 1962 y 1967 y proyectada por Ludwig Mies van der Rohe, “un contenedor prodigioso de acero y vidrio, apto para acoger cualquier tipo de productos artísticos”, “una estructura hermosa, conveniente y adaptable” (p. 19). El autor concluye que en este proceso “se ha pasado de una concepción del museo como contenedor de tesoros inamovibles e inmarcesibles a otra próxima a la del ágora pública o a la del teatro” (p. 19).

A los efectos del tema de este apartado, el cambio conceptual en la función museal resulta especialmente relevante, ya que de esta forma el museo se asume ante la sociedad como un constructor de relatos (así como tomador de relatos prestados), guiados por una programación temporal de sus salas en función del interés cultural o comercial, según cada caso.

Si el museo moderno ponía el foco en el valor simbólico y metonímico de cada pieza, la postura posmoderna propone “la descentralización del objeto” (Panozzo, 2015, p. 68) a partir de la aplicación de “un diagrama multifocal cuyas conexiones se entrecruzan y superponen en todo sentido” (Giunta en Panozzo, 2015, p. 68), apelando a “confrontaciones, búsquedas, multirelatos, experiencias” desplegadas en “un recorrido azaroso y no fijado por relaciones lineales o evolutivas” (p. 68).

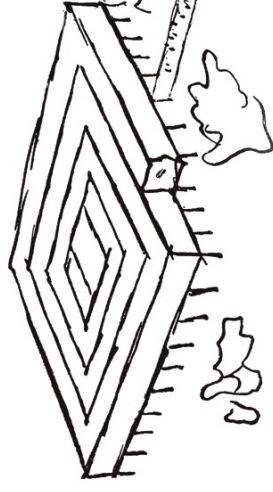


Figura 6. Museo de crecimiento ilimitado. (s/d)

En la contemporaneidad, los museos se integran a una red de consumo masivo y global, entrando en competencia con otros espacios de ocio y entretenimiento. En este sentido buscan presentar una oferta seductora, en la que el museo se consume en su totalidad: diversifican su programación, ofreciendo una amplia gama de experiencias en las que se incluye el aprendizaje, la diversión, la experimentación y el consumo de bienes (Panozzo, 2015, p. 69).

Al inicio de este apartado se presentaba al museo como un dispositivo que fabrica una realidad pensada para el adoctrinamiento social. Esta sección se cierra con una idea de museo, en sintonía con una sociedad virtualizada, que manifiesta la fugacidad de sus propuestas y productos. En un proceso que fue de la trascendencia del objeto a la caducidad del valor, en la actualidad el museo precisa renovar constantemente su oferta, contrariamente a la idea de tesoro expuesta al comienzo.



Figura 7. Neue Nationalgalerie. Foto: Gustavo Hiriart.



2.3 Institución y sistema del arte



En el capítulo anterior se buscó establecer la relación que mantienen institucionalmente los museos con la representación. Es decir, cómo los museos se configuran en función de sus programas culturales e ideológicos, y de qué forma esta construcción se presenta como realidad neutra en los dispositivos modernos o como relato metafórico en los museos posmodernos.

En este apartado se ampliará la mirada, partiendo de las obras de arte, pasando necesariamente por las instituciones, hasta comprender el sistema que sostiene este entramado que suele denominarse como *el mundo del arte*. Se evitará aquí intentar responder la inagotable pregunta de qué es el arte. Sin embargo, será interesante para abordar el caso de estudio conocer cómo se ha respondido otra pregunta: ¿qué es lo que hace que un artefacto sea arte?

Según Sixto J. Castro (2013) en la estética existen dos vertientes opuestas: la que entiende que algo puede ser arte por razones intrínsecas, esenciales del objeto y por tanto perceptibles, y la antiesencialista, que defiende que un artefacto puede ser una obra de arte con independencia de sus características visibles (p. 1). De estas dos ideas, la segunda es la única que podría explicar fenómenos como los que se dan en el arte contemporáneo, y por tanto es la que se analizará a continuación.

Otra posible división, propuesta por Stephen Davies y citada por Castro en su texto, se da entre obras funcionales o procedimentales:

el funcionalista cree que, necesariamente, una obra de arte lleva a cabo una función o funciones (normalmente la de procurar una valiosa experiencia estética) que son distintivas del arte. En contraste, el procedimentalista cree que una obra de arte es creada necesariamente en concordancia con ciertas reglas y procedimientos. (Davies en Castro, 2013, p. 4)

Si se suma este concepto a la bifurcación anterior, se tiene que la obra entendida como objeto esencial se asocia al enfoque funcional, mientras que la obra que no depende de sus características intrínsecas se asociaría al enfoque procedimental. De lo último se desprende que “algo es una obra de arte si y sólo si es constituido de acuerdo con el proceso o fórmula adecuados” (p. 4), lo que puede recordar al concepto de “alquimia simbólica” mencionado por Bourdieu (1995, p. 257) al referirse a la creación de obras de arte.

2.3.1 La teoría institucional del arte

Probablemente el mayor esfuerzo en precisar estas reglas externas a la obra se encuentra en la teoría institucional del arte, elaborada por el filósofo George Dickie. En este abordaje, desarrollado en distintos textos a lo largo de su carrera, Dickie propone que “las obras de arte son tales por la posición que ocupan en un contexto institucional” (Castro, 2013, p. 4). Por tanto, la teoría institucional asigna una importancia crucial al contexto de producción y circulación del arte y, en última instancia, a la cultura. Es por esto que se puede afirmar que “no hay arte fuera de la historia del arte” (p. 10).

En esta perspectiva “el estatuto de obra de arte es algo que se confiere a ciertos objetos y no es algo que surja de las cualidades internas de los mismos, de sus propiedades estéticas o de cualquier otra cosa” (Castro, 2013, p. 6). La consagración a la que se refiere no es necesariamente un acto formal con reglas precisas, sino que “el mundo del arte es un trasfondo, un marco esencial para la práctica de crear y experimentar el arte” (p. 7); es, entre otros, “el escenario social e histórico constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones del arte, la herencia de obras, las intenciones de los artistas, los escritos de los críticos” (p. 8). Aunque Dickie reconoce la importancia de los distintos roles asociados al campo artístico, establece que el marco mínimo se conforma entre el artista y el público del mundo del arte, que él identifica como “el grupo de presentación” (en Castro, 2013, p. 8). De esta manera, así como las características inherentes de la obra no serían suficientes para alcanzar la condición de arte, tampoco habría arte sin el estadio de la presentación: “una obra de arte en el sentido clasificatorio es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte” (Dickie en Castro, 2013, p. 10).

Por todo lo expresado aquí, es que esta teoría resulta relevante a la hora de analizar la exposición ASBV que, como se verá, trabaja sobre reglas no siempre escritas pero que conforman el trasfondo social, al interior y al exterior del mundo del arte.

Si se vuelve al ejemplo de la *Fuente* de Duchamp, o a cualquier otro *ready-made* (y por extensión a muchas de las obras del arte conceptual), es posible entender por qué objetos cotidianos sacados de su contexto y colocados —o “presentados”— en un ambiente propicio pueden *activarse* contingentemente como obras de arte.

Más tarde el *Pop Art*, otro familiar directo de Duchamp, se valdrá de un proceso similar, en este caso reproducción y repetición, para dotar de un nuevo marco a sus obras elaboradas también con elementos provenientes de la cultura popular.

En referencia al rol de los museos en este sistema, Fernando Magalhães denomina este proceso de creación por recontextualización como musealización:

consiste na metamorfose de objetos que, não deixando de ter valor social e cultural, adquirem outro, mais especial, com a nova recontextualização". Assim, a musealização, mais do que o processo técnico de adquirir, documentar e exibir um objeto, significa um "caminho que consiste em transformar objetos materiais e imateriais aparentemente vulgares em legados históricos ou testemunhos do desenvolvimento científico, técnico, artístico ou outro de uma determinada cultura. (Magalhães en Araújo, 2014, pp. 93-94)⁷

7. "Consiste en la metamorfosis de objetos que, manteniendo su valor social y cultural, adquieren otro, más especial, a partir de una nueva recontextualización". Así, la musealización, más que un proceso técnico de adquirir, documentar y exhibir un objeto, significa un "camino que consiste en transformar objetos materiales e inmateriales aparentemente vulgares en legados históricos o testimonios del desarrollo científico, técnico, artístico u otros de una cultura determinada".

2.3.2 Arte y concepto

Hasta aquí se ha desarrollado la importancia del museo como marco para la construcción de sentido, en relación con artefactos que se cargan de simbología por su posición relativa en la sociedad, la cultura y la historia. Si el museo forma parte de un sistema que es una suerte de máquina que *todo lo que toca lo convierte en arte*, esta máquina tiene sus operarios. Las prácticas en torno a este sistema son parte del marco que estructura la validación del arte en la teoría de Dickie y del complejo expositivo de Bennett, comentado anteriormente.

Michael Bhaskar (2017) entiende que la obra de Duchamp marcó "el punto a partir del cual el arte emprendió un viaje conceptual en el que se requerían elaboración y contexto adicionales" (p. 84). En adelante será necesario que *alguien diga que es arte y por qué razón* (p. 84). La propuesta de Duchamp habilita a que cualquier artefacto o acción pueda ser considerados como arte, siempre que exista una idea por detrás que los sustente. Incluso si esa idea no es conocida por el público. Por esta razón se considera a su urinario y los *ready-made* posteriores como tempranos antecedentes del arte conceptual de las décadas de 1960 y 1970 (Vásquez Rocca, 2013).

Separado de los objetos que previamente le dieron sustento, de sus referentes materiales, el arte de esa época comienza un viaje que transita principalmente por la mente de sus creadores: se vuelve cerebral. Para esta nueva concepción, "la obra física se convierte en mero residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto, en una suerte de desmaterialización del objeto artístico" (Vásquez Rocca, 2013, p. 3).

El arte conceptual⁸ establece un quiebre "con la historiografía del arte como historia de estilos y con la historia del arte como historia de la percepción visual" (p. 2), y por tanto plantea un desafío a la crítica dominante, que ya no se puede valer de las mismas herramientas para el análisis de las obras. Además, el carácter reflexivo de este movimiento condujo a los propios artistas a incurrir en el análisis de sus trabajos, escribiendo textos teóricos y organizando sus exposiciones, lo que habilitaba el "diálogo entre teoría y praxis, entre saber y hacer en el ámbito de la actividad artística" (p. 4).

8. Henry Flynt, el artista del grupo Fluxus, fue el primero en usar este término en 1961.

A esa altura el arte se había convertido “en el debate sobre el arte. Su apreciación requería nuevos niveles de conocimiento y sofisticación” (Bhaskar, 2017, p. 85). Los artistas de este período se mostraban preocupados por “la crisis de representación y otras inquietudes académicas” (Vásquez Rocca, 2013, p. 5), y la crítica necesitaba recurrir a métodos de análisis asociados a “las teorías del lenguaje, el estructuralismo o la semiótica” (p. 5), con referencias a los trabajos de Rolán Barthes o Julia Kristeva (p. 5).

Acercar de este nudo autoreflexivo que comienza y termina en el artista, sustentado por la teoría, la filosofía y el debate ontológico sobre el arte, dice Bourdieu (1995) que

Jamás sin duda la irreductibilidad de la labor de producción simbólica al acto de fabricación material llevado a cabo por el artista se había manifestado de forma tan evidente como en la actualidad. La labor artística en su nueva definición hace que los artistas se vuelvan más tributarios que nunca de todo el acompañamiento de comentaristas y de analistas que contribuyen directamente a la producción de la obra a través de su reflexión. Sobre un arte que a su vez incorpora a menudo una reflexión sobre el arte, y sobre una labor artística que comporta siempre una labor del artista sobre sí mismo. (p. 257)

Como ejemplo de lo anterior, la obra *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta* (Figura 9), de Joseph Beuys, ilustra la complejidad y la necesidad de decodificación del arte surgido de la década de 1960. El día 11 de noviembre de 1965, en la Galería Shmela de Düsseldorf, el artista se presenta ante el público con un traje de tela de fieltro y la cara embadurnada con miel y polvo de oro. Se pasea, se detiene, se sienta, vuelve a pasear. Lleva una liebre muerta entre sus brazos y le habla al oído, explicándole las obras expuestas en la sala. Su actuación (que él llama *acción*) capta la atención de un público confundido pero interesado, que necesita una explicación de lo que ocurre, aunque no la tendrá. Las obras de Beuys exploraban con originalidad y cierto misterio el poder del arte y sus límites. El artista —su cuerpo, su voz, su presencia—era la herramienta que creaba obras enigmáticas, recurriendo a temáticas y materiales cotidianos, asociados a su historia de vida⁹ (real o ficticia, mucho no importa).

Colocar al artista en el centro no implica asumir una práctica autosuficiente. El arte empieza y termina en el sujeto, pero su valoración es producto de un

acuerdo colectivo. El creador, con sus capacidades, su presencia y su historia de vida, propone un cierto artefacto o experiencia, sin embargo

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte. (Bourdieu, 1995, p. 339)

El público también tiene un rol destacado en el campo del arte conceptual. Mientras que este tipo de obras tiende a una desmaterialización, a un alejamiento del objeto, “su existencia más plena y más compleja tiene lugar en las mentes de los artistas y de su audiencia. Es un arte que exige del espectador un nuevo tipo de atención y de participación, otorgándole a la experiencia estética un rol constructivo y crítico” (Vásquez Rocca, 2013, p. 26).

9. Joseph Beuys solía explicar que el uso del fieltro y la grasa en sus obras provenían de un episodio autobiográfico cuando, como piloto de la Segunda Guerra Mundial, su avión fue derribado y sobrevivió entre una tribu de tártaros que lo protegieron con estos materiales (Vásquez Rocca, 2013).

Figura 8. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, de Joseph Beuys. Galería Shmela en Düsseldorf, 1965.



2.3.3 Crítica institucional

En paralelo al desarrollo del arte conceptual, la *Institutional Critique* fue un movimiento originado a fines de la década de 1960 e inicios del siguiente decenio. En los años 80 tuvo una segunda ola, y otra más se gestó a comienzos del siglo actual. Estos tres momentos han tenido características distintas, diferenciándose en quiénes ejercían la crítica (artistas, curadores o directores de museo) o sobre el objeto a ser criticado (el sistema, el museo, la representatividad, etcétera).

La versión original de la *Institutional Critique* contraponía el trabajo de artistas a las instituciones que le daban sentido y cabida. En sus obras, estos artistas denunciaban el poder ideológico en manos de los museos, discutiendo "la legitimación autoritaria del Estado nación por la institución cultural mediante la construcción de una historia, un patrimonio, una herencia, un canon" (Steyrli, 2006). Motivado por los sucesos del Mayo francés, este movimiento realizaba una crítica a las funciones sociales de museos, colecciones y galerías de arte, que se entendían como espacios de "confinamiento cultural" (Robert Smithson en Sheikh, 2006) en los que "la institución se planteaba como un problema" (Sheikh, 2006).

Su crítica al poder acumulado por los dispositivos del sistema del arte (reformado a partir del auge de las industrias culturales) abarcaba a las sedes edilicias, a las autoridades (y otros actores relevantes) y su vínculo con el poder económico y político. Un ejemplo de esto último puede verse en el trabajo del artista alemán Hans Haack, quien discutía la estructura económica y política que soportaba a los museos, sponsors y donantes, lo que le valió la censura de algunas de sus exposiciones. Su obra de 1975, *Seurat's "Les Poseuses"* (Figura 9), muestra una sucesión de contratos de adquisición de la obra homónima del pintor impresionista, el crecimiento de su precio en relación con este recorrido y las sucesivas transferencias, hasta la compra por un fondo financiero y su confinamiento en la bóveda de un banco.

Otro artista frecuentemente asociado con la *Institutional Critique* es el francés Daniel Buren, cuyo trabajo, caracterizado por un uso obsesivo y minimalista de franjas verticales de alto contraste, vuelve sistemáticamente sobre el espacio y la representación. En este sentido, la exposición "Within and Beyond the

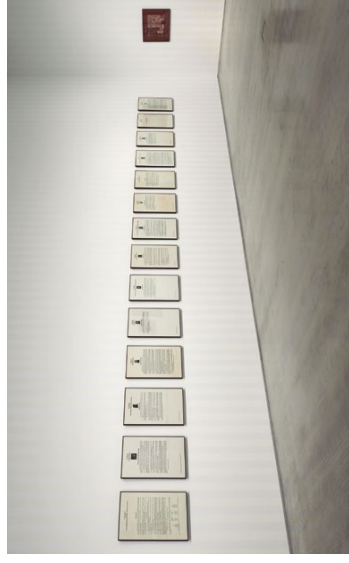


Figura 9. Seurat's "Les Poseuses" (Small Version), 1888-1975.

Figura 10. "Within and Beyond the Frame", exposición de Daniel Buren en la John Weber Gallery.



Frame” (Figura 10), de 1973, plantea un diálogo entre el espacio expositivo, el espacio público y la obra. Se trata de una instalación que sale del espacio de la John Weber Gallery, en New York, y se proyecta hacia la calle. Una serie de 19 piezas rectangulares forman una fila que comienza en la sala, sale por la ventana y atraviesa la calle, colgadas de lingas fijadas en el muro de la galería y en la fachada del edificio de enfrente. Nueve piezas se exhibían adentro del espacio, otras nueve afuera y una quedaba a medio camino. Esta obra *bipolar* ilustra distintas relaciones posibles entre el arte y su marco, al colocar piezas iguales en situaciones muy distintas.

Si la *Institutional Critique* era ejercida por artistas en discordia con las instituciones culturales, en las décadas siguientes otros actores tomarían aquel rol, produciéndose “un desplazamiento del lugar de la crítica institucional (...) en términos de los sujetos que dirigen y ejercen la crítica: se ha deslizado del exterior al interior” (Sheikh, 2006). Así, la crítica contemporánea es más una autocritica, que ya no ve en el sistema el problema, sino la solución (2006). A la vez que la crítica es practicada por “administradores estéticos” como curadores y directores de museos (2006), el artista comienza a entenderse como parte de ese sistema institucional a ser cuestionado.

Este apartado funciona como introducción para el siguiente tema, y deja también plantadas algunas interrogantes acerca del trabajo de Pablo Uribe, que podría entenderse como parte de alguna réplica devenida de aquellas turbulencias de fines de los años 60.

2.3.4 Curaduría

A pesar de que ya se estableció que la validación se produce en un sistema institucionalizado (aunque flexible y dinámico), es comprensible que en su libro *Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos*, Michael Bhaskar (2017) apunte a la figura del curador como aquel que junta las partes para armar el marco conceptual dentro del que algo tiene valor artístico. La palabra curador tiene origen en el latín y significa “cuidar” (p. 81); comparte raíz con otros roles como los procuradores o los curas católicos, una mezcla que, como ocurre con la curaduría, “combina lo práctico con lo místico” (p. 81).

Bhaskar comenta el caso de Dominique-Vivant Denon, nombrado por Napoleón para cuidar de la colección del Louvre. Denon dio un paso más en su función y ordenó la colección siguiendo una línea temporal a la vez que separaba las distintas escuelas. A partir de esta experiencia “la curaduría no fue más un asunto de sólo cuidar objetos. Ahora se trataba de seleccionar con un propósito específico, de acomodar a fin de contar una historia” (p. 82). El curador de esta primera etapa moderna era una figura que mediaba entre el museo, la colección y el público en formación, proporcionando coherencia temática y espacial a lo que se exponía en las salas.

Este rol cambiaría posteriormente, al influjo de la posmodernidad, con el auge de las exposiciones temporales, el arte de las instalaciones y, en particular, a partir de la necesidad de argumentación propia del arte conceptual y en adelante del arte contemporáneo a la época actual. En un tiempo en el que cualquiera puede ser artista, el curador opera como representante, fabricando un discurso sobre el personaje y sobre la obra, que “no es un mero aditivo, destinado a favorecer su comprensión y su valoración, sino un momento de la producción de la obra, de su sentido y de su valor” (Bourdieu, 1995, p. 258).

Las exposiciones temporales viajan con su propuesta narrativa y espacial, y se adaptan a las condiciones de las salas que las albergan transitoriamente. Esto precisa de un diseño, asociado al concepto de la muestra, y de un trabajo de adecuación al espacio que la recibe. Pero más importante todavía, este tipo de exposiciones deben ser pensadas y promovidas como un producto apetecible por instituciones que al exhibirlas ponen su prestigio y éxito en juego. El curador es “un productor de servicios y no de objetos u artefactos” (Gutnisky, 2012-

13, p. 3); y en su versión más comercial, es “un empresario que detecta movimientos y elige a las siguientes estrellas del arte” (Martín Gayford en Bhaskar, 2017, p. 86). Vásquez Rocca lo explica con mayor detalle en este fragmento:

Ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción artística el curador –el administrador de la ‘conciencia del arte’– ejerce la función de hermeneuta y editor de la obra expuesta, produciendo el texto para un catálogo, una cartografía de la exposición, un texto para la prensa, un acta para un jurado, uno para la institución, otro para la pedagogía y la sociología del gusto, finalmente un texto para para autenticar una obra; en suma, una estrategia de mercadeo a través de una amplia gama de producciones textuales –en un comercio de frases–cuyo objetivo tácito es el de publicar: hacer público y formar un público para lo obra. (2013, pp. 14- 15)

En el caso de las instalaciones, el rol del curador también ha tenido especial relevancia, dado que en este contexto “la exposición comienza a ser una unidad de reflexión y acción emblemática” en la que “los proyectos artísticos incorporan la instancia de exhibición como parte integrante de su desarrollo” (Baeza, 2016, p. 34). A diferencia de la exposición tradicional, la instalación plantea una situación en la que “la obra individual es desplazada por la muestra o exhibición como la unidad mínima de significación” (Gutnisky, 2012-13, p. 3), y este nuevo significado devenido de lo colectivo suele ser construido por la práctica curatorial, diseñando relaciones entre los objetos expuestos (Maier en Feldman, 2013, p. 8).

Instalaciones, arte conceptual y contemporáneo comparten el hecho de que la manera en la que se expone (ya sea por su disposición en la sala o la interpretación del artista) forma parte del contenido que se presenta (Althuser en Feldman, 2013, p. 4).

Este ascenso de la figura del curador lo coloca por momentos en una situación de igualdad con el artista, al punto de que se ha afirmado que en las condiciones en las que se produce el arte contemporáneo “los límites entre estos actores están destinados a unirse” (Obrist en Feldman, 2013, p. 7). Existe, por tanto, una lectura de la curaduría como un hecho autoral, “un momento de producción y reconocimiento en sí mismo”, que incorpora un “nuevo texto que se une al tejido semiótico”, un discurso que se construye sobre otro discurso (Feldman, 2019, p. 15). Bajo esta actividad metadiscursiva el curador “podría ser considerado una figura meta-autoral” (Koldobsky en Feldman, 2019, p. 16).

Estas disquisiciones entre artista, curaduría y autoría serán relevantes a la hora de analizar el caso de estudio, y se desarrollarán en el capítulo 6.

El capítulo que aquí se cierra presentó el problema ontológico del arte como un asunto procedimental. En este sentido, las instituciones (en su acepción más amplia) cumplen un papel sustancial, al proveer de los marcos para la realización y valoración de las prácticas artísticas y sus productos. A partir de la aparición del arte conceptual se vuelve más importante el reconocimiento de las obras —muchas veces objetos ordinarios en espacios no convencionales— y emerge la figura del curador, como aquel actor capaz de observar el campo y detectar lo interesante. Su rol también se intensifica con el auge de las instalaciones colectivas y las exposiciones temporales.

2.4 Museos nacionales. Patrimonio e identidad

Si el patrimonio es interpretado como repertorio fijo de tradiciones, condensadas en objetos, precisa de un escenario-depósito que lo contenga y proteja, un escenario-vitrina para exhibirlo. El museo es la sede ceremonial del patrimonio, el lugar en que se le guarda y celebra, donde se reproduce el régimen semiótico con que los grupos hegemónicos lo organizaron. (García Candiñi, 1990, p. 158)

En el capítulo 2.1, en el que se presentó al museo como un dispositivo, se explicó la relación entre el surgimiento de los Estados modernos y este tipo de instituciones —como la escuela o la biblioteca— pensadas para la formación de la sociedad surgida a partir de la Revolución Francesa. Los Estados europeos, aparecidos durante la Ilustración, se valieron de los museos para reforzar una identidad que, aunque fragmentada, podía contar con una larga historia en común. Por otro lado, los Estados americanos (en especial los latinos) utilizaron este dispositivo ya no como la consolidación de estratos anteriores, sino como piedras fundamentales de sus mitos fundacionales. En este capítulo se estudiará el marco teórico asociado a los museos como entidades estatales dedicadas a la custodia y simbolización de las culturas nacionales, en particular las latinoamericanas. Hacia el final del capítulo se presenta una discusión en relación con la capacidad de representación de estos dispositivos modernos en la era de la “modernidad líquida” (Bauman, 2003).



2.4.1 Pensar la patria

Como introducción a este capítulo resulta interesante comprender el origen, formación y consolidación de los Estados nacionales. En su libro *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Benedict Anderson (1993) analiza en profundidad el surgimiento de las naciones europeas y americanas. En relación con las primeras, este autor adjudica gran importancia a tres factores: la estandarización y difusión de las lenguas vernáculas, el desarrollo de la imprenta (que las reproduce) y el capitalismo mercantil (que las diseminaba). Para Anderson “estas lenguas impresas echaron las bases de la conciencia nacional” (p. 72). Sin embargo, en las naciones americanas, desarrolladas más tempranamente que sus pares del viejo continente, y que no contaban con las diferencias lingüísticas mencionadas, Anderson encuentra otros factores que determinaron su nacimiento:

Para explicar la discontinuidad en la conexión entre las lenguas impresas, las conciencias nacionales y los Estados nacionales, es necesario examinar el gran conjunto de nuevas entidades políticas que surgió en el hemisferio occidental entre 1776 y 1838; todas las cuales se definieron conscientemente a sí mismas como naciones y, con la interesante excepción de Brasil, como repúblicas (no dinásticas). (Anderson, 1993, p. 76)

Para el caso de América, Anderson descarta entonces el argumento de las diferenciaciones lingüísticas, ya que además los criollos también compartían lengua con las monarquías contra las que lucharon por su independencia. El libro aborda otros factores para la creación de estas tempranas repúblicas: el rechazo al “fortalecimiento del control de Madrid” referido al comercio y los impuestos, “y la difusión de las ideas liberalizadoras de la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII” (p. 81). El autor encuentra también razones geográficas, en relación con la vastedad y complejidad del terreno americano, la diversidad climática y la falta de comunicación entre cada colonia. Tampoco habría sido casual que los nuevos Estados modernos coincidieran con las divisiones administrativas coloniales, reafirmando estas unidades autónomas aisladas entre sí política y comercialmente (pp. 83, 84 y 85).

No obstante, las causas mencionadas no consiguen explicar el factor emotivo y afectivo en torno a las naciones. El siguiente fragmento de *Comunidades imaginadas* es especialmente relevante para este apartado y su rol en el presente estudio:

Para entender cómo las unidades administrativas pudieron llegar a ser concebidas a través del tiempo como patrias, no sólo en las Américas sino también en otras partes del mundo, debemos examinar las formas en que los organismos administrativos crean un significado. (p. 85)

Dispositivos como los museos, bibliotecas o archivos, además de la escuela, servirán para fabricar y estructurar estos significados colectivos necesarios para la construcción de una patria común (Araújo, 2014).

Finalmente, cabe mencionar que para Anderson el elemento fundamental en la comprensión del nacimiento de los Estados americanos vuelve a enfocarse en herramientas de comunicación: la imprenta, y sus periódicos asociados, en alianza con el correo. Según el texto, “la oficina del impresor surgió como la clave de las comunicaciones norteamericanas y la vida intelectual comunitaria” (p. 97). Años más tarde sucedería lo mismo en la América hispánica, con el ejemplo venezolano, cuando “el periódico de Caracas creó, en forma enteramente natural y aun apolítica, una comunidad imaginada” (p. 97). En torno a estas publicaciones, en las que se podía leer sobre comercio y economía, bodas y actividades religiosas y, más tarde, sobre política, se formó una comunidad de lectores interesados en los aspectos de su provincia y “sobre mundos semejantes al suyo” (p. 98), lo que “explicaba la conocida duplicidad del temprano nacionalismo hispanoamericano, su alternación de gran alcance y su localismo particularista” (p. 98).

En suma, al influjo de las ideas liberales de la Ilustración, y como respuesta a la presión colonial, las unidades administrativas criollas latinoamericanas (lejanas y desconectadas de sus pares) iniciaron la transformación hacia Estados republicanos independientes. Sin embargo, el factor aglutinador y simbólicamente decisivo habría sido el periódico local, que les permitió construir los “lazos afectivos” (Anderson, 1993, p. 100) para visualizarse e imaginarse como una comunidad, para soñar con una patria propia. A lo largo de este capítulo se ampliará esta cualidad hacia otros dispositivos, como el museo.

2.4.2 Estado, pueblo y cultura

Hasta aquí se analizó el fenómeno desde el punto de vista de las sociedades que buscaban desprenderse del yugo colonial. Mirado desde la institución estatal, y en el marco del desarrollo capitalista mercantil, según Jesús Martín-Barbero (1987) se da un proceso de inversión que transforma las economías domésticas en una economía política, que pretende una “identificación de los intereses del Estado con el ‘interés común’ y cuyo índice simbólico será la unidad monetaria (p. 96). Esta voluntad centralizadora del Estado se expresa en dos tipos de integración: una horizontal, que busca la homogenización cultural, y otra vertical, que procura direccionar los vínculos que se dan entre sujeto y Estado (p. 97). La integración horizontal refiere a que

El Estado que se gesta muestra progresivamente su incompatibilidad con una sociedad *poliétnica* como aquella que conforman las culturas populares regionales, locales. [...] Los fueros y particularidades regionales, en que se expresan las diferencias culturales, se convierten en obstáculos a la unidad nacional que sustenta al poder estatal. De otra parte, la *integración vertical*: la implantación de unas relaciones sociales nuevas mediante las cuales cada sujeto es desligado de la solidaridad grupal y religado a la autoridad central. (p. 97)

Será entonces a través del Estado que no ya las poblaciones locales, sino cada sujeto, recibirá seguridad, mediante “el único aparato jurídico de la cohesión social” (p. 97). Siguiendo con el mismo autor, el concepto de “patria” implica “la predominancia del bien público sobre los intereses particulares y la abolición de los privilegios” (p. 98), mientras que el de “soberanía” comporta “la ‘voluntad general’ de los ciudadanos encarnada en el poder del Estado” (p. 98) que, frente a las clases en lucha, viene a sustituir al poder anterior. La forzada síntesis en torno al Estado tiene sus repercusiones en el campo cultural:

Del plural de los pueblos a la unidad del pueblo convertido en nación, e *inversión* desde la centralidad del poder estatal, se pone en marcha la inversión de sentido que hará manifiesta la cultura llamada popular en el siglo XIX. Y cuando la cultura de masas se presente como cultura popular no hará sino continuar la sustitución que en el plano político hizo del pueblo la nación. (p. 98)

A los efectos de este estudio, es particularmente relevante el rol estatal en la definición de una cultura centralizada y generalizada que toma el lugar de las culturas populares.

Para Martín-Barbero hay otras dos transformaciones, propuestas por este nuevo régimen económico y social, asociadas con la concepción del tiempo y las formas de producción y transmisión del saber. La primera refiere al tiempo cíclico de las fiestas populares, sustituido por el tiempo lineal de la producción; además, con el resultado de una “transformación de la fiesta en *espectáculo*: algo que ya no es para ser vivido, sino mirado y admirado” (p. 100). La segunda alude a la persecución de las brujas (como núcleo de conocimientos ancestrales populares) y instalación de la escuela.

La escuela no puede cumplir su oficio, esto es, introducir a los menores en los dispositivos previos a la entrada en la vida productiva, sin desactivar los modos de persistencia de la conciencia popular. Por eso la escuela funcionará sobre dos principios: la enseñanza como llenado de recipientes *vacíos* y la moralización como arrancado de los *vicios*. (p. 102)

Esta idea de limpieza, de esterilización del bagaje atávico, trae aparejada — incluso al interior de las clases populares — la “desvalorización y el menosprecio” de su cultura, “que en adelante pasará a significar únicamente lo atrasado y lo *vulgar*” (p. 102). En oposición a este descrédito, se instala y naturaliza el concepto de una cultura universal, que es “la apuesta hegemónica de la burguesía, esa clase por vez primera universal” (p. 102). Karl Marx había dado un paso más en este análisis, proponiendo que “La idea misma de cultura surge como tentativa de unificar los argumentos de legitimación del poder burgués sobre el sentido” (en Martín-Barbero, 1987, p. 102).

Lejos ya del poder absoluto que definía un punto de vista único, ahora es una clase social la que establece valores, formas de conducta y gustos. En una mirada más amplia sobre esta clase dominante y su capacidad de determinar el comportamiento social, Martín-Barbero escribe que “su mundo se convirtió en el mundo y su cultura en la cultura” (p. 103). Esto recuerda a Bourdieu (1988), cuando explica que el espacio social es una “representación abstracta”, un lugar desde el que se proyecta “el mundo social representado” (p. 170). No se trata de una imposición directa, sino de un mecanismo más sofisticado y menos aparente que, en palabras de Antonio Gramsci, actúa sobre el “sentido común” (en Hall, 2010, p. 172). Para referirse a este mecanismo Gramsci habla de la hegemonía. Stuart Hall lo interpreta de esta manera: “La hegemonía implicaba que la dominación de ciertas formaciones estaba asegurada, no por coacción ideológica, sino por liderazgo cultural” (p. 185).

2.4.3 Identidad y patrimonio

La voluntad de crear una patria —una nación—, el nuevo Estado que barre con las diferencias centralizando el poder en su figura y la universalización de la cultura a cargo de la clase dominante encuentran en el museo nacional una herramienta privilegiada. Ante la necesidad de crear y reforzar una identidad común, estos tipos de museo se convierten en el eje de la simbología nacional, albergando —a la vez que creando— la mitología y el patrimonio común.

Será el Estado moderno el que se ocupe de crear estas instituciones, encarnarlas en edificios monumentales y abrirlas para el deleite de las clases altas y la *formación* de las clases bajas. Por todo esto, García Canciani (1990) entiende que “el patrimonio histórico es un escenario clave para la producción del valor, la identidad y la distinción de los sectores hegemónicos modernos” (p. 181). Para este autor, siguiendo a la escuela pública, tendrá a su cargo “definir, clasificar y conservar el patrimonio histórico, vincular las expresiones simbólicas capaces de unificar las regiones y las clases de una nación, ordenar la continuidad entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo extranjero” (p. 189).

Los museos de historia son los más representativos de este fenómeno. Su misión es la de atesorar elementos representativos de momentos, personajes, batallas, herramientas y productos que dan cuenta de un pasado común. Al cimentar esta genealogía compartida, procuran establecer una relación histórica de causa y efecto, una teleología en la que partiendo de un punto se llega indefectiblemente a otro, un destino colectivo creado y tutelado por el Estado moderno y su clase dirigente.

Sin embargo, como se vio en el capítulo 2.2, los museos nunca son testigos inocentes. Los mitos fundacionales son recortes intencionados del pasado (Linares Pérez, 2008), o directamente fabricaciones, con el fin de sustentar un relato, una historia nacional. Por otro lado, estos mitos “no son un reflejo de las condiciones en que vive la masa del pueblo, sino el producto de operaciones de selección y ‘trasposición’ de hechos y rasgos elegidos según los proyectos de legitimación política” (Bartra en García Canciani, p. 177). En el museo, y gracias al museo, se crean y atesoran aquellos elementos originarios que serán la esencia de la nación: “Allí se conserva el modelo de la identidad, la versión auténtica” (García Canciani, p. 177).

El patrimonio histórico, como “lugar de complicidad” (p. 179), reafirma así una estructura de poder y de dominio cultural. Presentados como colectivos, “los bienes reunidos en la historia por cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan ser de todos, y estar disponibles para que todos los usen” (p. 181). Además, esta disponibilidad no asegura una apropiación equitativa del capital cultural reunido en estos museos. Nuevamente con García Canciani (1990):

El patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes. Para configurar lo culto tradicional, los sectores dominantes no sólo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento. (pp. 181-182)

El mismo autor relativiza la efectividad del patrimonio histórico, como rito cívico inexorable, a partir de la aparición de las industrias culturales, gracias a una “redistribución masiva de los bienes simbólicos tradicionales por los canales electrónicos de comunicación” (p. 182). Aunque el discurso político aún se aferra a aquella relación lineal entre historia y nación, García Canciani propone una “política cultural que tome en cuenta el carácter procesal del patrimonio y su transformación” (p. 184), dado que en la actualidad

La mayoría de los espectadores no se vincula con la tradición a través de una relación ritual, de devoción a obras únicas, con un sentido fijo, sino mediante el contacto inestable con mensajes que se difunden en múltiples escenarios y propician lecturas diversas. (p. 186)

Si el museo nacional cumpla con aquella función de resguardar la “versión auténtica” de la identidad, de la que hablaba García Canciani más arriba, ¿qué sucede cuando esa versión se reproduce y masifica? En su famoso ensayo, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Walter Benjamin (1989) argumenta que “La autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica” (p. 22). A partir de las reproducciones de los originales, de estos testigos involuntarios de la historia de la patria, se produce una “atrofia” de su “aura”, de aquello que no podría ser realmente reproducido ya que no es capaz de restituir el “aquí y ahora” (p. 20) de la obra. La esmerada —y por momentos artificiosa— construcción de las tradiciones nacionales se desdi-

buja en sus posibilidades de reproducción (a esta altura, casi infinitas), ya que “la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible (p. 22). Lo que para Benjamin es una buena noticia, en el sentido de democratización del arte, para la construcción identitaria fijada en la tradición es como un espejo que se rompe en infinidad de pedazos, que ya no puede asegurar un reflejo unitario.

2.4.4 Estados y cultura global

El debilitamiento de la centralidad de los Estados nacionales es un proceso largo y multicausal. Por un lado, cabe mencionar el descreimiento en las soluciones propuestas por la modernidad (entre ellas el propio Estado y sus dispositivos) devenido entre otras razones por las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial (Forster, 2009). El mundo bipolar, surgido luego del fin de esta guerra, también produjo gravitaciones (decisivas en especial en la historia reciente de América Latina) por sobre las decisiones soberanas locales. La Guerra Fría representó un período de lucha por la hegemonía global, durante el cual en gran parte del mundo se aplicaron desde estrategias *soft power* a la intervención directa con la instauración de regímenes autoritarios, en una suerte de neocolonialismo del siglo XX. En la actualidad se asiste a un momento de reacomodo del orden mundial, en el que China propone un nuevo liderazgo económico a través de iniciativas como La nueva Ruta de la Seda, las disputas por la distribución de tecnologías como el 5G o los recursos para la inteligencia artificial.

Las industrias culturales también jugaron un papel importante en la construcción de ideales globales, en particular con las producciones de Hollywood y la transmisión del *American Way of Life*. Se trata de una maquinaria de narrativas que construye un “paisaje mediático” (Regulillo, 2003, p. 46) representativo de una sensibilidad neoliberal que se presenta como la única posible y que plantea un régimen de visibilidad omnipresente pero transparente.

El capitalismo global, empujado por las empresas transnacionales, ayudó a borrar las fronteras y debilitar el poder de los viejos Estados-nación, como ha estudiado profundamente Saskia Sassen (2007). En paralelo a esta idea de “desnacionalización”, la misma autora destaca el florecimiento de prácticas sociales locales. La contracara de este mismo fenómeno puede verse en el surgimiento de neonacionalismos y el rechazo generalizado a la otredad (Regulillo, 2003).

La globalización económica y tecnológica cierra su circuito con la consolidación de Internet y sus desarrollos posteriores en base a sitios como *Facebook* o *YouTube*, plataformas que tienden a sustituir a los medios tradicionales a partir de la participación de los usuarios en el consumo y producción de los

contenidos distribuidos (la llamada web 2.0). Por otro lado, en la última década se asiste a la concentración en la realización y distribución de contenidos audiovisuales por parte de empresas como Netflix o Disney, universalizando su uso gracias a precios de suscripción relativamente económicos y producciones exclusivas.

Benjamin se había maravillado por el cine y su vocación de masificar el arte; Martín-Barbero observaba el uso que las capas populares hacían de la programación de televisión. Nicholas Negroponte se interesó por la multimediadad de los productos tecnológicos que condensaban un sistema completo de medios (Scolari, 2008, p. 100). Finalmente, a partir de la digitalización aparece el concepto de “convergencia” (Jenkins, 2008) en el que confluyen en un mismo dispositivo (a saber, la pantalla) un “flujo de contenido” proveniente de “múltiples plataformas mediáticas” (p. 14). Esta situación plantea un cambio cualitativo en el relacionamiento entre usuarios y contenidos ya que, según Jenkins, “la convergencia no tiene lugar mediante aparatos mediáticos” sino que “se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros” (p. 15). Otra forma de entender el escenario actual la recoge Scolari a partir de los aportes de Bolter y Grusin acerca del concepto de “remediación”, que consiste en “la representación de un medio dentro de otro medio” (en Scolari, 2008, p. 105), a partir de una combinación a priori contradictoria de “transparencia” y “opacidad” (p. 105).

El panorama planteado pone en entredicho la capacidad de los Estados contemporáneos para dirigir el interés de sus ciudadanos hacia sus acervos patrimoniales y simbolizar así los orígenes —supuestamente— colectivos de la nación y de la patria. Sin embargo, como se observó en los capítulos 2.1 y 2.3, muchos museos han logrado posicionarse, en este espacio de competencia feroz por el tiempo y la atención¹⁰, como jugadores relevantes en la cultura del espectáculo y el entretenimiento, valiéndose de su propia forma de marketing: la curaduría.

En este apartado se realizó un repaso de los orígenes de los Estados nacionales republicanos, la importancia de los dispositivos culturales para la generación de identidad y cohesión social y el rol del patrimonio histórico como cimiento de toda esta estructura. Por otro lado se argumentó que, para la construcción de una *cultura universal*, que mantenga la hegemonía de la clase dominante, fue necesaria la supresión de las relaciones y los modos de transmisión cultural de las clases populares. Además, se vio que a partir de la etapa signada por las industrias culturales se pone en duda la efectividad del patrimonio cultural como modelo de representación y herramienta de diferenciación social. La conformación bipolar del mundo y, más adelante, la globalización sirvieron para desestabilizar a los estados y sus dispositivos culturales, implantando una sensibilidad universal asociada al neoliberalismo, reafirmada por el desarrollo de las tecnologías de la información.

10. En este sentido, es interesante recordar que en 2017 el CEO de Netflix comentó que el principal competidor de esta empresa no eran otras plataformas sino el sueño de los usuarios (Bond, 2017).



2.5 Modernidad y después

En este capítulo se desarrolla el marco teórico en torno al concepto de Modernidad, los distintos momentos y características de este proceso modernizador, las críticas sobre su propuesta de racionalidad extrema y la respuesta surgida en la segunda mitad del siglo XX, denominada a partir de la década de 1980 como posmodernidad¹¹. Asumiendo que el tema es demasiado amplio para agotarlo en esta tesis, se optó por abordar la Modernidad en términos generales, tomando como base el libro *Itinerarios de la Modernidad*, de Casullo, Forster y Kaufman; por otro lado, en el caso de la posmodernidad se prefirió enfocarlo en su relación con el arte, a través del libro *Una poética del postmodernismo*, de Linda Hutcheon.

11. En la bibliografía la palabra aparece escrita como posmodernidad y postmodernidad. En este texto se ha preferido la primera opción y, por tanto, se corrigieron las citas siguiendo este criterio.

Como ya adelantó, la época moderna comienza a estructurarse durante el Renacimiento europeo, entre los siglos XV y XVI. En este período, también conocido como Humanismo, se fragua un cambio de sensibilidad sobre las producciones y concepciones humanas. La palabra Renacimiento refiere a una vuelta a ciertos ideales de la época clásica grecorromana (Araújo, 2014), lo que es fácilmente apreciable en el desarrollo de la arquitectura y las artes plásticas renacentistas, en particular con la representación de la figura humana, un saber que curiosamente se había perdido durante el largo período de la Edad Media.

El Renacimiento implicó un cambio de actitud respecto del conocimiento, y esta búsqueda produjo una aceleración de la historia, expresada en una serie de hallazgos que arrojaron luz sobre temas universales: descubrimientos geográficos —como los viajes a través del océano Atlántico—, observaciones astronómicas —como la teoría heliocéntrica de Copérnico— o planteos científicos —como los aportados por Descartes en *El discurso del método*. Sin embargo, esta época todavía estaba dominada por una concepción teológica que chocaba de frente contra los avances modernizadores, como queda claro en el caso de la astronomía, con la suerte que corrió Galileo Galilei, encarcelado por la Inquisición y obligado a abjurar de sus ideas.

Entonces, más allá de este momento inicial, que marca las bases para la Modernidad, puede afirmarse que el período moderno ocupa los últimos 250 o 300 años (según se entienda que haya culminado, o no). Es una etapa que coincide con el desarrollo industrial y mercantil, de los conocimientos científicos y de las teorías sociales que llevaron a sucesos como la Revolución Francesa o las revoluciones americanas, como se explicó en mayor profundidad en el capítulo anterior.

2.5.1 Un nuevo paradigma

En el texto *La Modernidad como autorreflexión* (recogido en el libro *Itinerarios de la Modernidad*), Nicolás Casullo (2009a) entiende a la Modernidad como una “condición de la historia, que comienza a darse de manera consciente [...] entre los siglos XVII y XVIII” (p. 10). Según este autor, por un lado esta nueva condición histórica se vuelve evidente —por su aceleración y transformación abrupta— para aquellos actores atentos, lo que él llama la “subjetividad pensante” (p. 11) de la época; por el otro, estos cambios profundos exigirán una “nueva comprensión del mundo” (p. 11), que en adelante se debatirá entre lo antiguo y lo moderno. Plantear la necesidad de un nuevo entendimiento de la historia vuelve a poner sobre la mesa el tema de la representación, de cómo se presenta, se ordena y se nombra este nuevo escenario, en “un proceso de nueva comprensión de lo real, del sujeto y las cosas, del yo y la naturaleza, de las formas de conocer esa naturaleza” (p. 11).

Casullo entiende que esta modernización cultural es una respuesta a “la caída, el quiebre, la certificación del agotamiento de una vieja representación del mundo regida básicamente por lo teológico, por lo religioso” (2009a, p. 11). Lo que se comienza a abandonar es una cosmovisión completa, que ordenaba fehacientemente a través de sus valores dogmáticos y sus escritos la vida de las personas, desde el nacimiento hasta el final de sus días, sus relaciones familiares y sociales, su vínculo con Dios y con la promesa de vida más allá de la muerte. La biblia “designa lo que es el mundo. Lo que es Dios, lo que son los hombres, cuál fue la historia, cuál es la causa, y cuál sería o es el final” (p. 11). Nietzsche (1990) expresa el abandono consciente de esta representación universal, la de un orden divino, la de una moralidad cristiana, con su famosa frase “¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!” (p. 115).

Es durante el Siglo de las Luces que se consolida la Modernidad, a partir de la sistematización del pensamiento en torno a los paradigmas modernos y sus grandes relatos (Casullo, 2009a). En este sentido, siguiendo con Nicolás Casullo, emerge la figura del autor, un nuevo protagonista que ostenta el poder de la reflexión y la palabra. Sus ideas son universales y tocan las fibras de públicos distantes, que las aplican en la política y, eventualmente, en las revueltas sociales de la época (2009a).

En el centro de la concepción moderna se encuentra la razón. Esta predominancia de lo racional recibirá críticas por parte del pensamiento romántico y de algunas ramas artísticas, como la poesía (2009a). El proceso racionalizador busca cubrir todas las áreas, “como forma de comprender pero al mismo tiempo de estructurar el mundo, la historia y el lugar del hombre en esa historia” (p. 17). Cada disciplina, de forma autónoma, deberá encontrar la legitimación a partir de sus conocimientos y saberes.

Tres grandes esferas organizan estos saberes racionalizadores que caracterizan a la Modernidad y su comprensión del mundo: la esfera cognitiva, donde reina la ciencia; la esfera normativa, o sitio de las problemáticas éticas, morales, y de sus políticas de aplicación; y la esfera expresiva, arte y estética. (2009a, p. 17)

En sustitución de los paradigmas religiosos, la Modernidad ubica al progreso como el objetivo universal, en un proceso de mejora constante e ininterrumpida. Esta idea implica una confianza absoluta en la capacidad civilizatoria, que en sus distintas vertientes confluye en un interés común: la felicidad humana. La Modernidad es teleológica, “objetiviza la historia”, otorgándole “un sentido, un fin” (p. 19). Como se verá más adelante, este vector rígido, que marca una dirección fija e igual para todos, será una de sus debilidades.

2.5.2 Críticas a la Modernidad

En el período de entreguerras (1918-1939), los pensadores de la Escuela de Frankfurt comenzaron a plantear objeciones sobre el despliegue de una racionalidad que ya no se basaba en “la búsqueda de libertad, sino en la instrumentalización racional, en los mecanismos a través de los cuales el desarrollo científico técnico [produce] un proceso creciente de homogeneización social, cultural, técnica” (Forster, 2009, p. 145). Esto a su vez conduce a “procesos de racionalización burocrática, de industrialización creciente, de transformación urbana, de masificación, de cuantificación de lo social” (p. 145) que implican la dominación de la naturaleza y la enajenación de los individuos, contrariamente a lo que se pretendía lograr.

No deberían llamar la atención estas preocupaciones en el ambiente social de la Alemania de la década de 1930, luego de las atrocidades de la Primera Guerra Mundial. Desde esta óptica, “lejos de alcanzar los ideales ilustrados del siglo XVIII, los ideales de libertad, de igualdad, de democracia, de armonía social”, la Modernidad estaba creando “las condiciones para nuevas formas de barbarie, de destructividad, para nuevos mecanismos intrínsecos a la sociedad, generadores de una violencia cada vez más creciente” (Forster, 2009, p. 146).

En el campo de la espiritualidad, en 1919 Max Weber hablaba del “desencantamiento del mundo” (Weber en Featherstone, 2000, p. 61), el proceso por el cual la racionalización en el orden social produce una devaluación y desinterés por lo trascendental, en un ciclo de constante entrega al trabajo, el consumo y a la vida cotidiana.

Más adelante llegaría el golpe final a las convicciones que sustentaban a la Modernidad, asestado por la Segunda Guerra Mundial, con el Holocausto de un lado y las bombas atómicas del otro. Lo que a principios de siglo era un desgaste, llegado a este punto ya se trataba “de un corte cultural profundo, decisivo, terminante: se agotaron las razones de la Modernidad, sus capacidades de dar cuenta de la propia historia” (Casullo, 2009b, p. 202).

La idea de progreso, incuestionable hasta una determinada época, hoy está en profunda discusión. Se avanza o se está retrocediendo según qué parámetros tome uno, según qué referencias tome uno para pensar el progreso. La idea del

sentido de la historia como una meta a conquistar (la historia corre hacia una meta a conquistar, hacia ella hay que llegar, por ella hay que procurarse). La idea del bienestar indefinido. La idea muy cara al proyecto de ilustración del siglo XVIII de la autodeterminación del hombre. La idea que nace con la ilustración, en la Revolución Francesa, de la superación de las miserias materiales y espirituales del hombre y los derechos humanos y ciudadanos inalienables. La idea de la conservación de los recursos naturales que hacen a la vida del planeta. (...) La idea del fin de las guerras y las violencias a partir de la razón de los Estados, de la confraternidad de los pueblos. La idea de la superación de las desigualdades sociales. La idea de la capacidad de la política, que se sustentaba en conocimientos científicos y en saberes, para conquistar la felicidad del hombre. (Casullo, 2009b, p. 207)

La base racional moderna integra necesariamente a la crítica dentro de sus propias discusiones. En la búsqueda de mejora y perfeccionamiento constantes, el conocimiento se nutre de sus propios errores, mientras que las discusiones enriquecen al pensamiento. Sin embargo, la Modernidad está atravesada por una contradicción intrínseca. Este proceso plantea la seguridad de que el futuro es una superación del pasado, estableciendo un dominio del presente por sobre lo que lo antecedió. Walter Benjamin hablaba del "carácter destructivo" del ser moderno, en referencia a ese sujeto que "percibe que es necesario despejar la mesa, buscar lo nuevo, cambiar radicalmente de lugar, mirar de una manera completamente inédita las cosas, tratar violentamente de crear una nueva tradición, violentando precisamente las tradiciones anteriores". (Forster, 2009, p. 144).

La contradicción moderna estriba en la incapacidad de vivir el presente, por la acción arrolladora del progreso ante la promesa constante de un futuro mejor. Cualquier intención de establecer un *statu quo* es subvertida por una nueva idea que, a su vez, será sustituida más adelante. Paradójicamente, la Modernidad propone una búsqueda constante de clasificación y orden y, en su etapa de mayor desarrollo, se la asociará con el Estado, los organismos multilaterales y las corporaciones multinacionales. Como escribe Jean-François Lyotard (1991), "el sistema se presenta como la máquina vanguardista que arrastra a la humanidad detrás de ella, deshumanizándola para rehumanizarla a un distinto nivel de capacidad normativa" (p. 49).

2.5.3 La mirada posmoderna

En 1979 Lyotard publicó *La condición posmoderna* (1991). En este libro semi-nal, el autor francés realiza un pormenorizado análisis sobre la relación entre el saber y el poder en la Modernidad. Como reacción al racionalismo moderno, Lyotard busca demostrar que la legitimidad de la razón científica se basa en una construcción sostenida a la interna de una comunidad, de un sistema que se autorregula a través de "estrategias de lenguaje" (p. 17), un relato que "no está hecho más que de argumentaciones y pruebas, es decir, de dialéctica" (p. 26). El libro avanza al extender sus argumentos hacia la organización social, al decir que "la búsqueda de causas verdaderas en la ciencia no puede dejar de coincidir con la persecución de fines justos en la vida moral y política" (p. 29). Lyotard discute la existencia de un consenso, un "metarelato", en torno al progreso como objetivo final y toda la estructura normativa para sostenerlo, cerrando el ciclo entre saber científico, pueblo y Estado:

La idea de progreso resulta indefectiblemente de esto: no representa más que el movimiento por el cual el saber se supone que se acumula, pero ese movimiento se extiende al nuevo sujeto socio-político. El pueblo está en debate consigo mismo acerca de lo que es justo e injusto de la misma manera que la comunidad de ilustrados sobre lo que es verdadero y falso; acumula las leyes civiles como acumula las leyes científicas; perfecciona las reglas de su consenso por disposiciones constitucionales cuando las revisa a la luz de sus conocimientos produciendo nuevos 'paradigmas'. (p. 26)

Sin el sustento mágico de la religión o el soporte racional del metarelato orientador de la Modernidad, lo que la posmodernidad discutirá es la capacidad misma de consensuar estructuras normativas generales. En su libro *Una poética del posmodernismo* (2014), Linda Hutcheon lo plantea así: "A toda narrativa o sistema que alguna vez nos permitiera pensar que podíamos definir un acuerdo público sin su problematización y además de modo universal, ahora se le exige el reconocimiento de las diferencias..." (p. 45). Aunque Hutcheon se refiere en particular al campo del arte, se trata de un profundo cambio en la mirada sobre los acontecimientos, que a partir de allí se entenderán como geográfica, social e históricamente situados, en donde "Lo particular, lo local y lo específico reemplazan a lo general, lo universal y lo eterno" (p. 187).

Frente a las posturas positivistas y abstractas de las ciencias sociales de fines del siglo XIX y comienzos del XX, que “*buscavam estabelecer padrões e regularidades, as manifestações críticas denunciavam o caráter histórico da realidade, reivindicando o estudo dos contextos socioculturais para a compreensão dos fenômenos*”¹² (Araújo, 2014, p. 43). En este sentido, el consenso se entenderá como una imposición sobre las diferencias, ya que “*as teorias críticas argumentavam que o conflito, e não a integração, constitui o principal fundamento da realidade humana*”¹³ (p. 43).

En su crítica contra el consenso, el posmodernismo denuncia que no existe una narrativa maestra, que no hay jerarquías naturales, sino solo aquellas construidas, y que las certezas son provisorias y posicionales, derivan del contexto y las condiciones a las que el evento se somete (Hutcheon, 2014). Condiciones que son a su vez interpretables. La relativización de todo juicio y toda certeza convierten al posmodernismo, en su versión más radical, en una *mise en abyme* que no encuentra sostén ni final alguno, si no es en el propio recorrido. En esto radica la centralidad que tiene la narración, el relato, para esta nueva sensibilidad, como ya se adelantaba en el texto de Lyotard.

Si más arriba se afirmaba que la crítica era bienvenida en las estructuras de pensamiento moderno, en el caso de la posmodernidad y su arte la crítica funciona como una granada de fragmentación, en la que toda afirmación o certeza queda salpicada. Empezando por la crítica misma, a través de la autocritica. Según Charles Russell se trata de “un arte de la crítica sin otro mensaje que el de la necesidad de un cuestionamiento constante. Es un arte de la perturbación, con una audiencia que solo se define por su predisposición a la duda y a la búsqueda” (en Hutcheon, 2014, p. 101). La posmodernidad no se plantea como una respuesta, sino como una serie de preguntas.

Llegado a este punto es necesario comprender la tensa relación entre Modernidad y posmodernismo. Empezando por el nombre del segundo, que plantea una necesaria continuidad y ruptura, lo que señala la “contradictoria dependencia e independencia de la Modernidad que históricamente lo precedió y literalmente lo hizo posible” (p. 70). Esto puede llevar a la idea de que la propia denominación implica una especie de ironía. Contrariamente a los planteos modernos, la posmodernidad no viene a superar a su antecesora, ya que “lo moderno está ineluctablemente arraigado en lo posmoderno” (p. 94). El planteo binario entre Modernidad y posmodernidad le es incluso ajeno a

esta última, ya que negaría los grises intermedios, aquello que es mixto, plural, difuso y provisorio.

Otro elemento fundamental para entender esta transformación es el planteo de una nueva relación con la Historia y la tradición. Si el ser moderno miraba hacia adelante, con la certeza de un fin prestablecido, un *telos*, el ser posmoderno se permite mirar hacia el pasado, interesándose más en los medios —los procesos, las prácticas— que en los fines; si la Modernidad rompía con la tradición, la posmodernidad busca establecer un diálogo para transformarla. Para el ser posmoderno la Modernidad es también una tradición a ser leída, absorbida, transformada y reescrita. En su libro *Postproducción*, Nicolas Bourriaud afirma que “reescribir la Modernidad es la tarea histórica de los comienzos del siglo veintiuno: ni volver a partir de cero, ni quedarse atiborrado por el almacén de la historia, sino inventariar y seleccionar, utilizar y recargar” (2007, p.121). Muchos años antes Oscar Wilde también había expresado que “Nuestro único deber para con la historia es el de reescribirla” (1988), dejando planteada la idea de que la historia es una construcción y por tanto puede (y debe) reelaborarse.

Como nota aparte se debe decir que, aunque la mirada posmoderna buscaba problematizar la historia, es lamentable comprobar el tendal dejado por apropiaciones acrílicas o torpes de los estilos del pasado, en particular si se piensa en la arquitectura de las últimas décadas del siglo XX y que, como arte hecho para perdurar, llega hasta el día de hoy como un mal chiste repetido hasta el infinito.

Si el arte posmoderno discute el orden, el sentido, el control y la identidad (Hutcheon, 2014), es lógico que su foco esté puesto en las instituciones que les dan marco a estas dimensiones y las legitiman. En términos muy amplios, la Modernidad es la primera institución a desafiar, y en general todos aquellos sistemas que proveen de certezas a las actividades humanas. “Lo que han demostrado la teoría y la práctica posmodernas no es tanto que la ‘verdad’ es ilusoria, sino más bien que es institucional, ya que siempre actuamos y utilizamos el lenguaje en el contexto de condiciones político-discursivas” (Eagleton en Hutcheon, 2014, p. 307). Al afirmar la importancia de los contextos de producción, reproducción y recepción, la atención se corre del producto moderno hacia el proceso que genera validez a través de los discursos institucionales, como se analizó en el capítulo 2.5 con la teoría institucional del arte.

12. Buscaban establecer patrones y regularidades, las manifestaciones críticas denunciaban el carácter histórico de la realidad, reivindicando el estudio de los contextos socioculturales para la comprensión de los fenómenos.

13. Las teorías críticas argumentaban que el conflicto, y no la integración, constituye el principal fundamento de la realidad humana.

La figura del autor y la originalidad en la creación son también blanco de las críticas posmodernas. En este tema se deben mencionar los aportes de la semiótica y las teorías de la comunicación. A partir de comprender que la enunciación implica una práctica discursiva, que se inserta en un contexto de producción intertextual, la autonomía autoral moderna se pone en discusión, así como su capacidad de creación a partir de la nada, si se parte de un contexto enunciativo común (Hutcheon, 2014). En oposición, la nueva mirada propone un esquema de red en la que importa la posición de los sujetos (Eagleton en Hutcheon, 2014) y el receptor gana una especial relevancia, como se desprende de esta mención a Barthes en el libro ya citado de Hutcheon.

La metáfora para la creación cambia de una de expresión a una de inscripción performativa, y el contexto discursivo de la inscripción del texto es el de una red de "múltiples escrituras, arastradas desde muchas culturas y que entran en mutuas relaciones de diálogo, parodia y refutación". Y es el lector el que, según Barthes, activa esta red contextual. (p. 153)

Dado que "el concepto de significado existe solo en relación a un contexto significativo" (p. 160), puede entenderse que el sentido se alcanza no solamente por el acto de percepción del receptor, sino también por su capacidad de inferencia, lo que resulta especialmente aplicable en el uso del humor, la parodia o la ironía (2014). En este sentido, Hutcheon propone un cambio del "concepto de 'autor' y de autoridad al concepto de producción e inferencia" (p. 160). Como se vio en el capítulo 2.3, esta noción de receptor activo, "autoconsciente del proceso de producción de significado" (p. 167), ha sido explotada por el arte conceptual y de ahí en adelante por el arte llamado contemporáneo.

Se cierra aquí este capítulo, se cuenta de una mayor elaboración durante el análisis del caso de estudio, ya que la tensión entre Modernidad y posmodernidad es central en esta tesis, dado que es el sustento teórico de las estrategias de intervención sobre el acervo moderno en la exposición ASBV.

2.6 El Museo Nacional de Artes Visuales



El caso de estudio para esta investigación fue concebido en relación a la institucionalidad del MNAV, asociada a su rol como dispositivo cultural nacional, su acervo y su edificio; en este sentido, con el objetivo de profundizar en el conocimiento sobre el tema, parece interesante realizar un breve estudio sobre la historia —o las historias— entre el Museo, los orígenes de su colección, sus locaciones provisionales y las distintas etapas que lo llevaron a su edificio actual.¹⁴

14. Para la elaboración de este capítulo se utilizaron dos fuentes principales, ambas publicadas en el libro Centenario del MNAV, editado en 2011 por el Museo para dicha conmemoración.

2.6.1 El Museo Nacional

Aunque el germen del novel museo se pueda rastrear hasta 1859, con la aceptación del Estado de una donación por Ley de dos obras caligráficas de Juan Manuel Besnes e Irigoyen (Aguerre, 2011, p. 14), las evidencias apuntan a que la concepción de un museo nacional antecede a la conformación de su acervo. Durante la presidencia de Gabriel Pereyra, en 1956 se crean bajo un único organismo el Archivo General, la Biblioteca y el Museo Nacional (p. 14). Como se vio en el capítulo 2.4, la creación de estas instituciones por estados como el uruguayo, que buscan reafirmar su joven presencia, sigue un paradigma surgido en la Modernidad. En particular, los museos nacionales responden a un modelo en el que “*A produção simbólica humana, compreendida como um ‘tesouro’ que precisaria ser devidamente preservado, tornou-se objeto de uma visão patrimonialista: o conjunto da produção intelectual e estética humana, a ser guardado e repassado para as gerações futuras*”¹⁵ (Araújo, 2014, p. 11). Los museos nacionales públicos, asociados al surgimiento y consolidación de los estados nacionales, se caracterizan por la construcción y preservación de grandes acervos, reforzando la naturaleza de custodia de estas instituciones (p. 12). De esta forma, los museos nacionales forman parte de un conjunto de dispositivos simbólicos de “*entronización del Estado como una máquina de producción sistemática de racionalización social*” (Forster, 2009, p. 150). El caso uruguayo, como se verá más adelante, parece haber partido de la necesidad del museo como tal (por mucho tiempo enredada con otras instituciones públicas) y la construcción del acervo sería una consecuencia *ex post* de esta voluntad de “*comunidad imaginada*” (Anderson, 1995).

Recién hacia 1870 se destinó una sala del Museo para la exhibición de arte, en su mayoría pinturas de autores extranjeros (Aguerre, 2011, p. 14). Aunque formando parte de una institucionalidad compartida, a partir de 1872 el Museo Nacional tendría funciones propias e independientes y estaría constituido por tres secciones: Historia Natural, Bellas Artes e Historia, funcionando de esta manera hasta 1911” (p. 14). Como se ve, el arte quedaba comprimido entre dos ciencias. En el año 1879 el Museo Nacional, junto a la Biblioteca, tuvo un breve pasaje por el ala oeste del Teatro Solís, y al siguiente año se vuelve a trasladar unas pocas cuadros, esta vez sin la Biblioteca, al edificio del Correo en la calle Sarandí. “El Museo Nacional se compone en ese momento de las siguientes secciones: Mineralogía, Botánica, Zoología, Paleontología,

En el texto homónimo, Enrique Aguerre, director del Museo de la época, realizó un trabajo metódico para rescatar la sinuosa historia institucional del MNAV y los intentos por contar con un edificio acorde. Su texto llega hasta el año 1969, comienzo de la dirección a cargo de Ángel Kalenberg y del proyecto de edificio que se conoce hoy en día. Kalenberg, quien dirigió el Museo por 38 años, es el autor del segundo texto, *Intimidades a la vista. Un edredón de un museo de arte en lucha con la memoria*, artículo en el que aborda el cambio de paradigma del Museo y su reflejo en la obra arquitectónica inaugurada en 1970. Parece necesario consignar esas fuentes ya que, por un lado, aportan información fundamental para este trabajo y, por el otro, porque no fue posible conseguir material relevante por fuera de estos textos.

15. La producción simbólica humana, entendida como un ‘tesoro’ que precisaría ser debidamente preservado, se volvió objeto de una visión patrimonialista: el conjunto de la producción intelectual y estética humana, para ser guardado y pasado para las generaciones futuras.

Arqueología, Historia, Numismática y Bellas Artes” (p. 15). Diez años más tarde, en 1890, se genera otra división, en la que se crea por un lado el Museo de Historia Natural y por el otro el Museo Nacional, que mantiene las secciones de Bellas Artes e Historia, funcionando en un espacio de apenas 20 por 10 metros y contando la sección de arte con 148 objetos, entre pintura, escultura y caligrafía (p. 15). Entre 1901 y 1902 el Museo Nacional cierra al público para realizar obras, y al reabrir “la sección de Bellas artes cuenta con una Sala Blanes, figurando entre sus obras *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires* (1871) y *El juramento de los 33 Orientales* (1875-1877)” (p. 15). La creación de una sala específica para un autor, con dos pinturas que son aún parte del acervo del MNAV (aunque la segunda se exhiba actualmente en el Museo Blanes), podría marcar un punto de inflexión en la relación acervo/espacio, contenido/contenedor, abriendo el camino para la etapa que se viene. Tampoco parece casual que fuera Blanes el elegido para la primera sala de autor nacional, artista conocido como “el pintor de la patria” por su aporte a la creación de una identidad nacional (Juan Manuel Blanes, s.f.).

2.6.2 El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)

El 10 de diciembre de 1911, bajo el gobierno de Batlle y Ordóñez, se sanciona la Ley para la creación del Museo Nacional de Historia Natural, del Archivo y el Museo Histórico Nacional y del Museo Nacional de Bellas Artes (Aguerre, 2011, pp. 15-16). "El 27 de diciembre de 1911 Domingo Laporte eleva al ministro de Instrucción Pública su *Plan* de organización del Museo, destacándose la solicitud de un local apropiado, y señala alguno de nuestros parques como lugar indicado para construir dicho edificio" (p. 16). La solución, que con múltiples intervenciones llega hasta la actualidad, fue la de adaptar un pabellón en el Parque Rodó (en ese entonces llamado Parque Urbano), diseñado por el arquitecto Leopoldo J. Tosi, construido originalmente para la Exposición de Higiene del Congreso Médico Internacional de fines del siglo XIX (Figura 11 y 12). "El Pabellón originalmente tenía 39 metros de largo por 21 metros de ancho y 9 metros de altura. Las paredes perimetrales eran de mampostería, mientras que las divisiones internas eran de madera cubiertas de arpillera, y el techo liviano era de chapas de zinc con tirantes de madera" (p. 16). Tomando este edificio como base, se le anexaron dos salas laterales con una planta de 39 por 7 metros y 9 metros de altura. El Museo siguió funcionando en su anterior ubicación hasta su traslado final en 1914. Según la investigación de Aguerre, en ese momento la colección se componía de tan solo "178 piezas originales –la mayor parte de autores extranjeros–, y 56 copias y reproducciones" (p. 16).

En el año 1922 el MNBA pasa a depender de la Administración Municipal, en donde se realizan gestiones infructuosas para un nuevo local para el Museo, para volver a depender del Ministerio de Instrucción Pública en el año 1925. Con el objetivo de resolver dos problemas con un solo disparo, en la órbita ministerial "se crea una Comisión Especial con miras a la construcción de un edificio único para la Facultad de Arquitectura y el MNBA" (Aguerre, 2011, p. 17). En 1928 es nombrado como director del Museo el pintor Ernesto Laroché quien, contrario a la idea del edificio compartido con la Facultad, presenta un "*Plan de reorganización* (...) bajo el concepto de 'Museo activo' que se oponía al de un Museo como 'simple depósito de colecciones artísticas'" y en el que "preveía un llamado a concurso para la construcción de un edificio que estuviera en consonancia con los programas a desarrollar" (p. 17).

La historia del edificio continua por décadas, entre planes de obra de reparación y ampliación, cierres temporales y aperturas parciales. En el año 1934 comienzan nuevas obras para reparar las patologías del viejo edificio y crear dos nuevas alas laterales para la exhibición de obras (Aguerre, 2011, p. 18). Entre 1936 y 1947 se realiza una primera etapa de obras que incluye las oficinas de trabajo del personal. En 1940 el escultor Juan Zorrilla de San Martín asume como director del Museo. En 1949 se promulga una Ley para la segunda etapa de obras, más ambiciosa esta vez, que "incluía la construcción de dos pisos, salas de cine y conferencias, nuevas salas de exposiciones, taller de restauración espacios dedicados a las oficinas, depósitos, biblioteca y una galería con columnata destinada a esculturas y calcos, donde se encuentra actualmente la entrada principal" (p. 20). Sin embargo, en 1951 el Museo es clausurado y se cierra al público por 10 largos años. Ya bajo la dirección del arquitecto Alberto Muñoz del Campo el Museo es reabierto en 1961. Pero incluso luego de las demoradas obras el edificio continúa con graves problemas, como la intensa luz que entra a través de la claraboya y su consiguiente efecto invernadero, al punto que su director escribe al ministro que "si no existe una protección térmica adecuada (...) convendría clausurar temporalmente la planta superior, hasta que se arbitre la solución o, por lo menos, hasta que pase el verano" (Muñoz del Campo en Aguerre, 2011, p. 22). Finalmente ocurre lo primero, y toda la planta alta se deja de utilizar.

En el año 1969 Muñoz del Campo se jubila y asume como director Ángel Kalenberg, quien dirigirá el Museo hasta el año 2007. Dos años antes la institución había renovado su nombre, cambiándolo para el de Museo Nacional de Artes Plásticas. Bajo su dirección el museo pasó por la denominación de Museo Nacional de Artes Plásticas y Visuales, para terminar con el nombre con el que se conoce hoy en día, que da título al siguiente apartado.

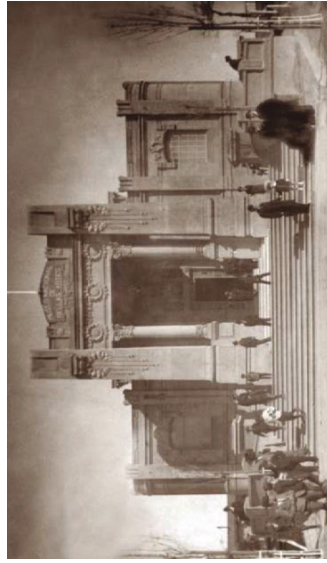


Figura 11. Acceso al Pabellón a través de la avenida 21 de Setiembre. (s/d).

Figura 12. Pabellón visto desde el Parque Urbano. (s/d).



2.6.3 El Museo Nacional de Artes Visuales

En el año 1970 culmina una larga etapa, signada por décadas de lucha para transformar aquel Pabellón de Higiene, construido con otro fin y para vivir poco tiempo. Finalmente el Museo tiene un proyecto verdaderamente transformador y que se logra concretar en un tiempo breve. El nuevo proyecto, llevado adelante de forma honoraria (Kálemberg, 2011, p. 30) por el arquitecto argentino Clorindo Testa, buscaba resolver varios problemas a la vez. Por un lado, la cuestión constructiva elemental: que el edificio fuera seguro para las personas y para las obras, lo que como se verá aún precisó de ajustes posteriores. Además, el acceso del pabellón, a través de una calle arbolada que atravesaba el parque partiendo desde la calle 21 de setiembre, había sido truncado por la presencia del club Sporting y ya no tenía el sentido original (p. 29). El cambio de acceso, hacia la fachada sobre Julio Herrera y Reissig, implicó un reacomodo de los interiores (que hasta hoy se sienten un poco forzados, si se piensa en el pequeño hall de ingreso, por ejemplo) y la posterior transformación del jardín, que llegaría recién hacia 1990. Por el otro lado, respondía a un cambio de paradigma en la concepción de museo, que tuvo sus consecuencias a nivel espacial y simbólico. Es la época de la creación en Estado Unidos, Europa y América Latina de los museos de arte moderno (p. 28), en una búsqueda por espacios más fluidos, que habiliten otro tipo de exposiciones. Sobre esto, en su texto por el centenario de MNAV, Kálemberg explica que

el antiguo edificio del museo — precaria adaptación de los museos decimonónicos —, organizado con largas galerías, compartimentación de los ambientes interiores mediante tabiques fijos, condicionaba la vida y el funcionamiento: las salas constituían reductos estáticos e inamovibles, conformando una sucesión de mausoleos (...) Por lo tanto la concepción arquitectónica del museo debía ser flexible, adaptable a cada circunstancia y evocar un gran set de televisión. (p. 29)

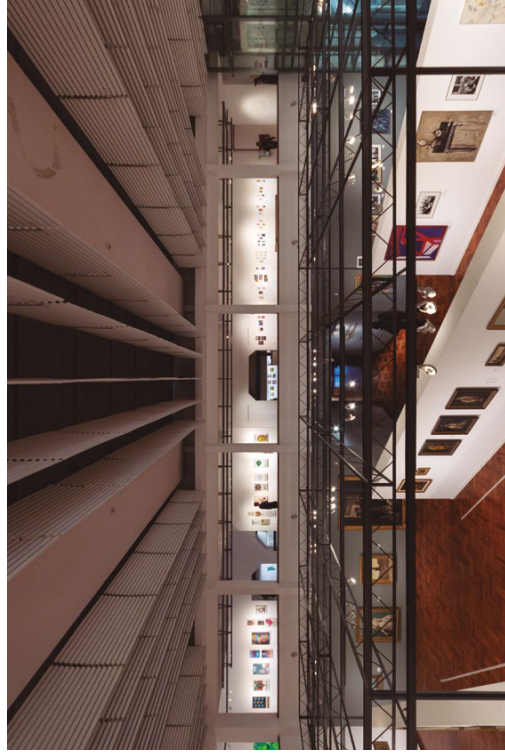
El cambio de acceso no solo tuvo un impacto en la función del edificio, sino que también alteró la imagen del Museo, y por tanto su simbología, al punto de que una abstracción de su actual fachada es usada en el isotipo del MNAV. Con el giro de 90 grados del edificio, la fachada lateral, una columnata de pilares esbeltos, pasó a contener el nuevo acceso. La operación propuesta por Testa, que resuelve a la vez la jerarquización del ingreso y el cambio de carácter del edificio, fue el agregado de placas de fibrocemento entre las columnas, generando una trama horizontal, quebrada puntualmente para darle cierta





Figura 13. (página anterior)
Fachada del MNAV.
Foto: Gustavo Hiriart.

Figuras 14 y 15. Espacio central del MNAV.
Foto: Gustavo Hiriart.



vibración a la fachada (Figura 13). Originalmente pintadas de anaranjado (Kálemberg, 2011, p. 30), al poco tiempo las placas tomaron la coloración que muestran en la actualidad, una composición de colores primarios y blanco. La solución se demostró efectiva, en términos de generar una nueva imagen para el Museo, y eficiente, ya que es un dispositivo de muy bajo costo. La aplicación de un material comúnmente utilizado en techos de galpones, pero activado con los colores y las variaciones mínimas, produce una desjerarquización de la actividad del museo, y por tanto propone un diálogo más franco con la sociedad, sin las distancias que imponen el lenguaje clásico del Pabellón y su antigua escalinata de entrada.

Entre los cambios espaciales se destacó la recuperación del espacio central iluminado centralmente, gracias al retiro del cielorraso (Kálemberg, 2011, p. 30). Aunque se colocaron paravientos para disminuir la radiación solar proveniente de la claraboya, ya que el calor y la luz todavía eran excesivos. Para resolver este problema recurrente, se acudió al consejo del ingeniero Eladio Dieste, quien propuso una sobrecubierta, abierta solamente hacia el sur. Esta sala se terminó de equipar con una estructura metálica, que aún puede verse en el espacio central del Museo (Figuras 14 y 15), pero sin su uso original. Así lo cuenta Kálemberg:

La sala mayor ofrecía una superficie amplia pero desperdiciada casi por completo, salvo para colocar pedestales con esculturas. Procurando aprovecharla, Testa propuso una idea brillante: incorporar un prisma metálico (desarmable, al que el personal conoce como 'la jaula'), contenido en el espacio central. Ello facilitó agregar a la exposición perimetral utilizada en el pasado, toda el área central. Del prisma pendía un sistema de paneles colgantes (...), capaces de ser articulados de maneras diversas según los requerimientos de cada exposición. (p. 30)

El renovado Museo fue inaugurado nuevamente en 1970, con una gran exposición dedicada al pintor suizo Paul Klee. El área de exposiciones se había multiplicado por cuatro, y por ocho si se sumaba el futuro jardín (p. 30).

Con el retorno de la democracia, en 1986 se construyó la sala de exposiciones eventuales, un espacio de "ochocientos metros cuadrados, sin columnas, acondicionada desde el punto vista térmico y de humedad, acorde a las necesidades de cada exposición, y conectada espacialmente en tres de sus caras hacia el entorno" (Kálemberg, 2011, p. 31). Esta vocación de conexión con el parque se modificó últimamente, en favor de una mayor superficie de exposición,



Figura 16. Jardín del MNAV.
Foto: Gustavo Hiriart.

Figura 17. Acceso al MNAV y
café. Foto: Gustavo Hiriart.



ya que se taparon los *bow windows* laterales y solamente se mantuvo el gran ventanal hacia el Espacio infantil Maestra Enriqueta Compte y Riqué. La estructura de la cubierta, un encastonado de hormigón libre de pilares, habilitó la colocación de un cielorraso que incluía iluminación cenital distribuida en toda la sala, modificado en la actualidad. Ese mismo año se adaptó un espacio de la planta baja para alojar un auditorio para 174 personas, acondicionado acústicamente y con equipamiento de proyección, para lo que fue necesario realizar excavaciones (p. 31). En su texto, Kálemberg da cuenta también de la evolución del acervo, que pasó de 2.888 obras en 1966 a 6.284 en 2007, cuando el dejó el Museo (p. 32).

Pasaron muchos años hasta que el museo tuvo su jardín de acceso terminado, inaugurado en 1990 con el diseño del arquitecto paisajista Leandro Silva Delgado y el arquitecto Fernando Fabiano. El proyecto se ordena en torno a dos ejes, uno longitudinal que va desde el acceso por Herrera y Reissig hasta la entrada del edificio, y otro transversal que cruza por el centro. Estos ejes estaban marcados por dos canaletas de agua y una fuente en su intersección, modificados en la actualidad. Los ejes determinan cuatro cuadrantes, espacios utilizados para colocar esculturas de gran porte. Se destaca la presencia del mural de Joaquín Torres García *Monumento cósmico* (1939), una pieza tridimensional en granito rosa trasladada al jardín del Museo en 1974 (Goni. 2019, p. 75). La vegetación, ya en su etapa madura, es también un atractivo de este espacio. El jardín permaneció abierto por varios años, hasta que se colocaron portones y una reja perimetral que repite figuras geométricas simples, diseñada también por Clorindo Testa, ya en otra etapa de su carrera, más figurativa y menos sutil. En el año 2015, en un punto cercano a la escalera de acceso, se agregó pequeño pabellón de cristal, que tiene por destino un café, elaborado a partir de un concurso público¹⁶. La adición de esta nueva función parece haber beneficiado tanto a la actividad del Museo como a su vinculación con el parque, complementando las características del jardín como un espacio público calificado.

16. El proyecto estuvo a cargo de los arquitectos Rafael Alanís, Andrés Bonino, Matías Colly y Diego Secco y obtuvo el premio en la categoría Arquitectura mínima en el Concurso de Obra Realizada 2021 de la Sociedad de Arquitectos del Uruguay.

A lo largo de este capítulo se recorrió la historia institucional del Museo de Artes Visuales, y en particular se vieron las dificultades para contar con un lugar apropiado para cada una de sus etapas. El Museo, que partió de una idea difusa y entrecruzada con otras funciones, pero necesaria en términos simbólicos, parece haber conseguido un edificio que cumple con varias de sus necesidades contemporáneas. En cuanto a su simbología, carácter y espacialidad, la reforma de Clorindo Testa logró superar el anterior museo decimonónico —solemne e imperturbable— con una actualización que parece durar hasta la actualidad. La incorporación del jardín (aunque un poco ajeno al lenguaje del edificio) termina por generar un espacio amigable al público, integrado al parque y a la vida urbana asociada al ocio montevideano.

Este texto termina donde comienza la exposición “Aquí soñó Blanes Viale”, que en su propuesta cuestionadora de los modos con los que opera el MNAV plantea desafíos también sobre su edificio, que a esta altura de los acontecimientos ya es también el Museo Nacional de Artes Visuales.



2.7 Pablo Uribe

En el presente capítulo se repasa la trayectoria de Pablo Uribe previa a la exposición que aquí se estudia. El análisis de estos antecedentes del propio autor arroja luz sobre muchas de las estrategias utilizadas posteriormente en ASBV, muestra que a su vez integra la mayoría de estas propuestas. A continuación, el capítulo se abre con un preámbulo sobre la figura del artista.

Pablo Uribe nació en Montevideo en 1962. Estudió arquitectura en la Universidad de la República y artes visuales con el maestro Guillermo Fernández. Por sus obras y exposiciones ha recibido los más importantes galardones a nivel nacional: Premio Paul Cézanne (2002), el Gran premio en el 49° Salón nacional de artes visuales (2001) y el Premio Figari (2016). Además, ha representado a Uruguay en varias oportunidades, resaltando la muestra colectiva en la 53ª Exposición Internacional de Arte en la Bienal de Venecia (2009)¹⁷.

En su trabajo indaga sobre la relación entre el arte y el sistema que lo sustenta: las instituciones (museos y galerías), los actores intervinientes y sus roles (artistas, curaduría, restauración, etcétera). A partir de la noción de que la obra de arte es un constructo, un acuerdo —no siempre evidente— entre las partes involucradas, en sus obras Uribe descompone los elementos que soportan intelectualmente estas construcciones: conceptos como autoría, originalidad o legitimidad son puestos en discusión en su obra. Al proponer esta metáfora hacia el arte desde dentro del sistema, Uribe no puede evitar colocarse de los dos lados del mostrador, como acusador y como acusado. En este sentido, sus obras funcionan tanto como denuncia, reconocimiento o exaltación.

Su trabajo comparte algunas características del arte conceptual de la década de 1960 (ver capítulo 2.3.2), al proponer un arte no centrado necesariamente en el objeto virtuoso, sino en una reflexión sobre el acto creativo y sus reglas. Su mirada está puesta en la magia —o mejor, el truco— de la representación. De esta forma, Uribe no siempre trabaja con elementos propios, ya que muchas veces activa piezas consagradas, que toma prestadas, u obras menores y/o falsas que compra en ferias. En todo caso la obra en sí no es nunca lo central. Lo que le importa a este artista es el canon o el estilo que representan: lo que busca es un diálogo con ese conjunto de abstracciones que determina su accionar, el de sus colegas y el del público.

Dado que muchas de estas reglas están institucionalizadas, el trabajo de Uribe se inserta en el interior de la institucionalidad. Sus obras también comparten una actitud presente en la segunda ola de la *Institutional Critique* (ver capítulo 2.3.3) de la década de 1980, más caracterizada por un diálogo constructivo que por la confrontación. En particular, cabe mencionar su interés por los acervos y por las sedes museales, portadores del peso simbólico de las instituciones.

2.7.1 Uribe en el retrovisor

En este apartado se hará un repaso sobre la obra de Pablo Uribe previa a su trabajo en el MNAV, gran parte de la cual también se incorpora a la exposición ASBV, ya que en su origen esta muestra fue pensada como una retrospectiva del artista¹⁸. Visitar aquí estas obras anteriores permitirá generar una base sólida sobre Uribe y su proceso de trabajo, para abordar más adelante el análisis de las intervenciones en el acervo y en el edificio, foco del actual estudio. El conjunto de su obra previa se encuentra recopilado en la publicación elaborada para el premio Premio Figari, y es la principal fuente de información para el siguiente apartado. En el texto central que acompaña este libro, Laura Malosetti Costa (2016) enumera algunas de las características de este autor, las que serán ilustradas en éste y otros capítulos. Como introducción, vale citar un fragmento de aquel escrito, en el que Malosetti Costa menciona

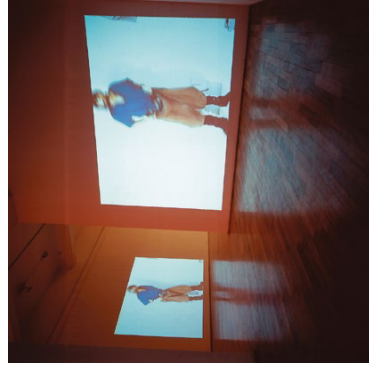
el diálogo desestabilizador con los mitos de origen [...], la discusión del estatuto del autor y su aura mítica, la celebración entre filosofía y diversión del fraude y la falsificación en pequeña escala, el desbaratamiento desordenador de los lenguajes y convenciones de las representaciones visuales y verbales. (pp. 21–22)

17. El listado completo de premios puede consultarse en <http://www.pabloribe.net/>.

18. Aquellas pocas obras mencionadas, que no formaron parte de la exposición en el MNAV, están marcadas con un asterisco al lado de su nombre.

Dejando de lado varias obras tempranas de Uribe, interesa comenzar este apartado mencionando *Proyecto vestidor** (2002 - 2003). En esta proyección en dos pantallas, diferentes personas de pie sobre un fondo blanco se despojan de su atuendo particular y se visten con ropas gauchescas. Siguiendo las indicaciones del artista, posan a la manera de los estilizados gauchos pintados sobre un paisaje campestre por Juan Manuel Blanes, desde su estudio florentino a mediados del siglo XIX. Ataviados con pañuelos o con amplias bombachas coloridas y mostrando gráciles gestos, estos personajes supuestamente indómitos y recios parecen estar más cerca de la odalisca que de la fiera.

En esta obra se presentan algunos tópicos que aparecerán constantemente en la obra de Uribe. Por un lado, la alusión a otro conjunto de obras, especialmente representativo de la historia del arte nacional y elocuente a la hora de plantear los problemas de la representación en el arte: a saber, un pintor que produce a la distancia una imagen idealizada tanto del gaucho —véase su pose, vestuario y actitud armónica y serena— como del paisaje —representado en general plano y bajo las suavizadas luces del atardecer—. En *Proyecto vestidor* se comenta la distancia (en este caso también temporal) entre realidad y representación (o actuación) y con humor se parodia el gesto artificioso de los gauchos de *tapa de revista* de Blanes. Finalmente, aparece también otra estrategia recurrente en Uribe: la producción de una obra a partir de la disposición de reglas para que sea otra persona quien las ejecute luego.



Figuras 18 y 19. Proyecto vestidor, 2002 - 2003.

En el año 2004 Uribe compuso la pieza llamada *Alegoría, 2004*, nuevamente jugando con el carácter representacional de la obra, desde el nombre en adelante. Se trata de la exhibición del boceto de *El juramento de los treinta y tres orientales* —otra obra de Blanes— y la incorporación, como parte de una instalación, de un guardia de sala sentado debajo de la obra, custodiando de espaldas este único y pequeño cuadro. La alegoría es múltiple, se produce en varias capas: el pequeño boceto es una referencia de la connotada pintura de gran escala exhibida en el museo Blanes; esta obra representa a su vez una versión heroica —y cinematográfica, si se mira desde la óptica actual— de la lucha por la independencia nacional; el conjunto de la obra de Blanes es representativo de un sentir nacional cuidadosamente fabricado, lo que llevó a este artista a ser considerado como “el pintor de la patria”; por otro lado, el guardia remite a la función de custodia del museo, pero al estar vigilando el boceto y no el cuadro final, se sugiere, como comenta Santiago Tavela (2016), que lo que realmente custodia son las ideas contenidas en la pintura.



Figura 20. Alegoría, 2004, 2004.

Uno de los antecedentes más directos del trabajo de Pablo Uribe en el MNAV es el conjunto de obras que realizó en 2006, invitado por el Museo Juan Manuel Blanes. En la instalación **"Entre dos luces"**, Uribe ensayó el rol mixto de artista y curador, operando sobre obras del acervo del Museo, al agrupar, ordenar y yuxtaponer pinturas de distintos autores nacionales. El nombre de la instalación surge de un cuadro homónimo de Blanes, que muestra un gaucho alejándose en su caballo, en el instante justo en el que se da la vuelta y mira hacia atrás (es decir, hacia el espectador). Según Malosetti Costa (2016), esta obra refiere al momento de cambio de época, en el que el gaucho en retirada, asociado a lo bárbaro, es desplazado por la civilización. La selección de Uribe incluye paisajes pintados entre fines del siglo XIX y principios del XX, obras *a caballo* entre la tradición y la modernidad que comenzaba a aflorar y diseminarse.

En esta instalación Uribe continúa una reflexión sobre los géneros pictóricos, algo que aparecerá constantemente durante su carrera; también sobre las convenciones y la sensibilidad de época. Al combinar pinturas de distintos autores en nuevas obras, *Entre dos luces* propone —o fuerza— obras colectivas que desdibujan la figura del creador individual; al disponer estos ensamblajes efímeros para una exposición temporal, Uribe cede su propio lugar de autor (aunque no el de *celestino* que promueve relaciones entre obras desconocidas), y se coloca en un espacio entre el curador y el director de museo.

Es más, Uribe aterriza en un museo con nombre de autor (y no cualquiera) para reflexionar sobre la pertinencia de la autoría individual. Como afirma Vásquez Rocca (2013),

En estas transformaciones del estatuto de lo artístico también ha entrado en crisis la noción misma de autor y el arte se ha vuelto difuso como oficio o actividad específica ejercida sólo por artistas y virtuosos. Desvaneciéndose las utopías de trascendencia mediante el arte y desarticulando desde dentro del sistema de las artes el proyecto mismo de monumentalidad sistemática en la obra de arte. (p. 14)

En el tramo final de esta exposición Uribe propone un ensamble, con el nombre de ***La fenêtrre ouverte***². Un grupo de 22 pinturas, sin sus marcos, se arreglan en torno a un gran rectángulo de pared. Estos paisajes figurativos, pretendidamente realistas, son usados como teselas para fabricar un marco que rodea una figura abstracta y vacía. Más allá de otras disquisiciones de época, sobre las que se podrá ahondar más adelante en el estudio de la obra *Círculo y cuadrado* (ver capítulo 6.2.4), interesa para este momento mencionar

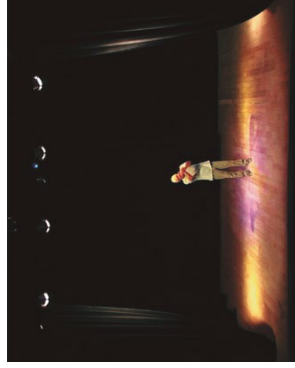
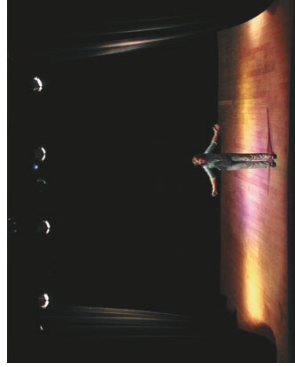
esta construcción de un bastidor geométrico, abstracto y vacío —en este caso, la obra—, a partir del armado de una estructura auxiliar —el marco—, con todo aquello que le da sentido institucional: el género, la colección, el museo o la historia del arte nacional. En *La fenêtrre ouverte* la obra es el marco de la obra.



Figuras 21 y 22. La fenêtrre ouverte, 2006.

Saludos (2006) fue concebida como parte de las celebraciones por los diez años del Teatro Florencio Sánchez. Se trata de una pieza de video en la que vecinos y vecinas del barrio se despiden individualmente desde el escenario, al estilo del saludo final en una obra teatral. Vestidos en ropa de calle y ante el teatro vacío, cada uno realiza una interpretación personal de los ademanes típicos de este rito, que suele mezclar gestos de agradecimiento y humildad. Al final, todos se reúnen en un saludo grupal, esta vez acompañados de aplausos del público.

Como en *Proyecto Vestidor*, Uribe vuelve sobre la interpretación de gestos reconocibles por parte de *personas comunes*. También retorna sobre el juego de brindar instrucciones y recibir respuestas. El cambio de rol hace evidente el rol, el papel, justo en un momento de la obra en el que el actor ya no debiera estar actuando. Al colocar a personas interpretando el saludo en el marco del espacio teatral, la obra extiende las nociones de representación a los gestos cotidianos y al lenguaje corporal. Más literalmente, *Saludos* remarca el protagonismo del público en el arte contemporáneo.



La instalación *Carta de marear* (2009) exhibe un conjunto de nueve libros alineados a lo largo de una mesa. Abiertos en cualquiera de sus páginas, los libros están dispuestos para que el público los aprecie y hojee con libertad, generando distintas combinaciones entre ellos. En sus páginas se representa discontinuamente la forma del cauce del río Uruguay, en manchas rojas sobre el fondo del papel blanco. Nuevamente aparece el paisaje unguayo (por la metonimia y homonimia entre el río y el país con nombre de río), pero en este caso la obra remite a la representación geográfica, abstracta, en una caligrafía carmesí de gran impacto visual (casi sensacionalista, si se asocia a la sangre). En esta obra Uribe descompone el mapa, que ya no sirve para orientarse sino para perderse —o marearse— entre sus combinaciones y meandros.

Figura 24. Carta de marear, 2009.



Atardecer (2009) es una pieza de video protagonizada por Carlos Prigioni, un imitador de aves reconocido por su participación años atrás en un programa de televisión. Con la pantalla dividida al medio, Prigioni aparece dos veces retratado de cuerpo completo y vestimenta formal. En una de las imágenes se ve y escucha al intérprete reproducir los sonidos del día de la fauna del monte nativo, mientras en la del lado opuesto imita los de la noche, coexistiendo en varios momentos. En el comienzo del video, el hombre llega, se coloca el saco, concentrado, se toma su tiempo y aclara la voz, indicando que se va a iniciar una representación ante la cámara. La indumentaria vuelve a ser relevante, y se complementa con la postura y la actitud, más parecidas a la de un cantante de ópera que a las de un amante de la naturaleza. Por todo esto, es llamativo que Prigioni comience a chillar.

Una vez más Uribe realiza un planteo sobre la representación, en este caso en referencia a la imitación literal, pero estableciendo una gran distancia entre el sonido “natural” de la fauna y el montaje cinematográfico propuesto. Este video muestra un retrato (en verdad, dos), pero el paisaje —como género— vuelve a aparecer aquí solamente evocado por sus sonidos. “Se produce una disociación entre lo que se ve y se escucha en términos genéricos: vemos retratos y escuchamos paisajes” (Malosetti Costa, 2016, p. 24). Como reflexiona Patricia Bentancur (2016) al comentar *Atardecer*, esta podría ser una pieza sonora solamente, en la que no sería posible separar realidad de imitación. Sin embargo, el andamiaje audiovisual pone en evidencia los mecanismos de construcción de sentido.



Figuras 25 y 26. *Atardecer*, 2009.

Figura 27. *Mono*, 2011.

En 1939 Juan Carlos Onetti publica *El pozo*, novela seminal de la literatura uruguaya, cuya primera tirada se presenta al público con un dibujo de tapa con la firma de Picasso. La ilustración claramente no se corresponde con la ilustre rubrica. Este “desparpajo” (Malosetti Costa, 2016, p. 21) a la hora de apropiarse de la firma famosa capta la atención de Pablo Uribe. Así, en 2011 produce *Mono*, una instalación que consta de libros de distintos tamaños y formatos, todos cubiertos por reproducciones ajustadas de aquella tapa del libro de Onetti.

El título de la obra hace referencia a los ejemplares armados con hojas en blanco, elaborados por las imprentas como forma de evaluar un formato o como libro testigo para acompañar las etapas de producción. Uribe conoce este oficio y esta industria. *Mono* se vale de aquel fraude casi inocente (si se entiende que nadie podía prever la trascendencia de esta novela) reproducido infinidad de veces como *vestuario* (otra vez) de promesas de libros futuros. Una representación, quizá, de la endeble base (en términos de producto, no de calidad literaria) sobre la que se asienta la literatura moderna del Uruguay.

La referencia a la esfera productiva, presente en el título, trae un tema que se volverá a ver más adelante en la pieza llamada *Hostesses* (ver capítulo 6.2.4). *Mono* reproduce el elemento único, aquel pensado para ser la base de la reproducción de otros, de una serie. Pero en este caso, como si la máquina se averiara, los ejemplares reproducidos ya no se corresponden con aquel que les dio origen.



Air discurso (2012) se basa en un mojón de la historia reciente del Uruguay. El 27 de noviembre de 1983, Alberto Candeanu, primer actor de la Comedia Nacional, leyó un célebre discurso al pie del Obelisco a los constituyentes de 1830. Respondiendo a una convocatoria de todos los partidos políticos de la época, casi medio millón de personas se manifestaron por la democracia, ante la dictadura cívico-militar que se estaba por acabar. Con enorme carga emotiva, Candeanu declamaba un texto escrito por los políticos Enrique Tarigo y Gonzalo Aguirre. La elección de este actor para la lectura de la proclama respondía a una búsqueda por la neutralidad política, a la vez que resguardaba la identidad de los redactores.

La instalación *Air discurso* una vez más juega con la genealogía de su título, en este caso en alusión a la *práctica del air guitar*, una suerte de mímica de los movimientos del guitarrista, en ausencia del instrumento. En esta pieza cinco connotados actores¹⁹, cada uno en un video distinto pero reproducidos simultáneamente en la misma sala, interpretan al unísono el discurso del Obelisco. Se mueven con libertad, aunque con una restricción: no deben hablar ni mover la boca. Con un cierto aire de marionetas, los actores gesticulan, mueven sus brazos, caminan, siempre en silencio. El único audio que se escucha es el registrado en el ambiente del set de filmación, que suma los pasos, los roces y sus cinco respiraciones.

Uribe vuelve aquí sobre las capas de representación. Si Candeanu realizaba una intensa interpretación del texto, los cinco actores contemporáneos reinterpretan el texto y la actuación original al mismo tiempo, actuación que ha quedado *adherida* al texto desde aquel momento memorable. Este *play back* corporal, coral aunque “afónico” (Sagradini, 2016, p. 119), pone de manifiesto los distintos niveles de representación involucrados en el discurso político, que lo alejan de un simple texto. Evaluando esta obra desde la perspectiva del análisis del discurso, resulta interesante recordar el aporte de Fairclough (1995) cuando propone que “el análisis textual debería significar análisis de la textura de los textos, su forma y organización, y no solamente un comentario sobre los ‘contenidos’” (p. 08).

Air discurso trae otra recurrencia uribiana: la del juego de roles, en el que el artista dispone una serie de reglas a llevar adelante por parte de jugadores, que en este caso además de seguirlas deben interpretarlas, a la vez que

Figuras 28 y 29.
Air discurso, 2012.



interpretan al Candeau y al texto original. También aparece aquí (ya desde el título) humor y desfachatez, al proponer jugar a la mímica con un momento tan solemne y caro para la historia nacional reciente.

Paisaje (2012) consiste en un conjunto de 60 libros de literatura, escritos por autores nacionales nativistas. Los libros están fijados a la pared por su contratapa, armando una mancha discontinua e informe, y muestran su portada, a la vez que su interior queda accesible al público.

El paisaje que la obra busca evocar es el del campo uruguayo: “una de las constantes obsesiones en la obra de Pablo [Uribe], está allí transpuesto en un complejo sistema de signos que resulta en una imagen mental única en cada uno de sus espectadores” (Malosetti Costa, 2016, p. 22). El conjunto de tapas, con sus títulos e ilustraciones, configura un mapa de las temáticas y lugares comunes campesines abordados por la literatura nativista de comienzos del siglo XX.

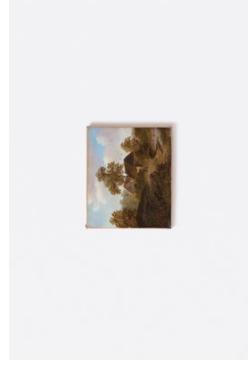


Figura 30. Paisaje, 2012.

En esta instalación es posible apreciar tres estrategias repetidas a lo largo de la obra de Uribe. Por un lado, el trabajo con los géneros, en este caso literario, pero cruzado con el del paisaje pictórico. Además, el desplazamiento de un campo a otro, de un modo a otro: el pasaje de la lectura del objeto individual a la visualidad colectiva. Y, finalmente, la estrategia en torno a una colección (propia o pública), en este caso de objetos no demasiado valiosos pero que en conjunto conforman una nueva unidad más relevante.

Como en la pieza anterior, la serie **Identikit** (2012-2016) se asienta sobre el género del paisaje, a la vez que vuelve a traer obras no consagradas al espacio museal. Se trata de pinturas, compradas en ferias o renates, de autores desconocidos, que comparten rasgos característicos de género: al menos un árbol, un camino, una casa y un río. Con estos ingredientes se componen los paisajes de “pintores de domingo” y, como si se tratara de un *identikit*, son los elementos que permiten su reconocimiento. Sin embargo, como comenta Ricardo Boglione (2016, p. 120), en general no resultan suficientes para identificar el lugar que la pintura busca reflejar, probablemente copiado de algún otro cuadro o fotografía.

Más allá de las señas particulares de alguien —en este caso, de un autor— en *Identikit* lo que se consigue identificar son los clisés detrás de cuadros genéricos (en su doble acepción) y, por tanto, de un tipo de actividad. Estos pintores que el *identikit* no logra individualizar conforman un colectivo involuntario que se reúne en esta obra para comentar sobre otros pintores, esos sí con firma reconocida, pero igualmente llenos de respuestas automáticas.



Figuras 31 y 32. Identikit 2012-2016.

Luna con dormilones (2012) es otra pieza de vídeo, en la que aparece Nübel Cisneros, un reconocido meteorólogo de la televisión. Empleando un lenguaje técnico, en plano americano y señalando un fondo similar a un croma, Cisneros realiza una explicación de una cierta situación meteorológica. Imperceptiblemente, la narración se desliza hacia la descripción del cuadro de José Cúneo, *Luna, ranchos y dormilones* (1942).

La obra atrae desde el inicio, por lo inesperado de ver a Cisneros haciendo su trabajo en una sala de museo. Provoca una segunda sorpresa al caer en la cuenta de que ya no habla del informe meteorológico, sino de un cuadro que no muestra. *Luna con dormilones* funciona como un juego de muñecas rusas, pero de formas discordantes, que sin embargo terminan encajando y conformando un conjunto extraño y divertido.

La obra es compleja y hace evidente varios procedimientos nuevamente presentes en el estudio del discurso. Es clara la apelación a la intertextualidad (Kristeva, 1997, quien retoma a Mijaíl Bajtín), definida por Genette “como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989, p. 10), en el sentido de incorporar en este vídeo el ambiente y los modos de un discurso televisivo particular. Cisneros, su estilo aséptico, trae consigo el “habitus” de un “espacio social” (Bourdieu, 1988) ajeno al museo, que incluye un “género discursivo” (Bajtín, 1999) propio. Otra vez en palabras de Genette (1989), la obra se vale de un “hipertexto”, que es aquel que deriva de otro por medio de la transformación o de la imitación (p. 17), en este caso del género, en un verdadero ejercicio de interdiscursividad a varias bandas.

Como síntesis de lo anterior, *Luna con dormilones* parte de una descripción meteorológica pero arriba al modo de narración conocido como éfrasis, la representación verbal —en este caso oral— de una representación visual (la pintura de Cúneo). Es éste otro juego uribiano de transposición de géneros, con sus ganancias y pérdidas, sus confusiones y revelaciones.

Figuras 33 y 34. Luna con dormilones, 2012.



The song remains the same (2014-2015) es también una pieza de video en la que se muestra a Waldo Carrillo, un músico orquesta callejero, un “chinchinero”, con bombo en la espalda y platillo, haciendo un *playback* del solo de batería de *Moby Dick*, de Led Zeppelin. La grabación original, ejecutada por John Bonham, es considerada por muchos el mejor solo de batería de la historia del rock.

Como en *Air discurso*, la obra recurre a la restricción para la representación. En este caso el músico popular se enfrenta a la monumentalidad del solo de Bonham (monumentales también su cuerpo y batería) con un equipamiento precario. Sin embargo Carrillo consigue generar la ilusión de una virtuosa ejecución en vivo.

Atardecer, Luna con dormilones y *The song remains the same* podrían formar parte de una trilogía involuntaria. En ellas los tres protagonistas desarrollan una destreza frente a la cámara sobre un fondo oscuro: imitaciones perfectas en el primer caso, un discurso floreado en el segundo y una performance en el último. Pero también en las tres piezas hay algo que falta: no hay contexto. Sin embargo, el monte nativo, el set de televisión, el paisaje del cuadro que describe o el espacio público aparecen evocados por los personajes y sus actos. En estas obras de video, lo ausente es también protagonista, en un género que suele mostrarlo todo.



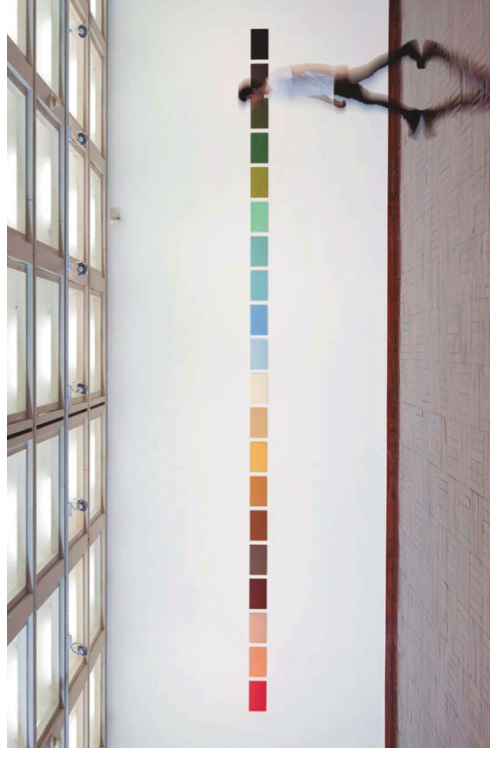
Figura 35. *The song remains the same*, 2014-2015.

Chroma es una serie iniciada en 2015²⁰, en la que Pablo Uribe elige pinturas de autores nacionales y las *traduce* en nuevas pinturas a partir de un procedimiento complejo, que agrega facetas interesantes para el análisis sobre este artista. Además de volver a trabajar en base a obras existentes y relevantes a escala local, Uribe incurre nuevamente en la asignación de una tarea para un tercero: en este caso, le pide a la restauradora Mechthild Endhardt que elabore una codificación cromática para cada pintura seleccionada. Estas muestras, obtenidas de partículas de pigmento en un cuidadoso estudio, son luego *ampliadas* en una serie de láminas del mismo formato que el cuadro original. El grupo de lienzos que conforma cada *Chroma*, de colores plenos (tan plenos que no se puede percibir ninguna pincelada), representa indirectamente a la primera pintura, a partir de esta nueva codificación abstracta y la referencia al formato, como un ADN arbitrario de gran potencia visual.

En *Croma* aparece una transposición entre figuración y abstracción; un cambio de escala, entre la partícula y la sala, entre el cuadro y la serie de cuadros; un comentario sobre los oficios del arte, de la restauración, pero también

20. La primera experiencia de *Croma* es distinta a la que aquí se comenta, elaborada con serigrafía y en un formato distinto al de la obra original. Dado que Uribe ha continuado haciendo *Cromas*, en estas notas se hace referencia solamente al procedimiento que quedó como parte de la serie. Una versión de *Chroma* elaborada para asbiv se analiza en el capítulo 6.2.4.

Figura 36. Serie *Chroma*, 2015-2024.



del trabajo del propio artista como gestor; el uso de la historia del arte como archivo vivo al que recurrir para crear nuevas obras; la apelación a la ciencia como justificación de lo discrecional o caprichoso.

Pero además, *Croma* puede ser considerada como una defensa del arte conceptual, que aquí finalmente logra producir una materialidad con valor intrínseco que, aunque parte de un procedimiento intelectual, acaba con un resultado estético más propio de la modernidad que de la esfera posmoderna a la que pertenece. En este sentido, cabe recordar lo que escribe Vásquez Rocca:

en la dimensión perceptiva de los signos podemos constatar que las relaciones, fórmulas y problemas introducidos por los matemáticos y lógicos crean también una actitud estética. Toda imagen puede ser reducida a una fórmula, signos, relaciones, vectores, etc. Existe una iconografía de la lógica y de la física, trazos matemáticos, un dibujo del pensamiento, genéticamente contenido en sus signos. (Vásquez Rocca, 2013, p. 23)

2.8 Sobre hombros de gigantes



En este capítulo se construye una genealogía de exposiciones u obras que abordan problemáticas similares a las que se plantean en el caso de estudio.

En el capítulo anterior se pudo comprobar que el artista Pablo Uribe no “apareció adentro de un repollo”, sino que su labor se sostiene sobre el trabajo de aquellos que lo antecedieron, los géneros y discursos creados en torno a sus prácticas artísticas, las convenciones históricas y las instituciones que le dieron su marco. Más allá de que todo estudio debe contar con antecedentes, por lo dicho antes en este caso los antecedentes son más que nunca parte del caso. La obra de Uribe reafirma la idea de que “la cultura es un palimpsesto infinito” (Bourriaud, 2006, p. 114).

Por otro lado, si lo anterior es cierto, resultará difícil encontrar el marco adecuado para acotar estas referencias. Valga esta frase entonces para consignar que lo que sigue es una selección muy breve de posibles fuentes de las que Uribe puede haberse nutrido, ya que forman parte de un mapa cultural y artístico asociable a la exposición ASBV.

Por otro lado, tampoco es completamente nueva la actitud de Uribe frente al arte y sus modos. Como se vio en el capítulo 2.3, pensar desde la práctica las condiciones en las que se elabora el arte y construye sentido están en la base de gran parte de las obras del siglo pasado y el actual, desde Duchamp en adelante. Como ejemplo de esto se puede citar una exposición inaugurada en 1999 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York: *"The Museum as Muse: Artists Reflect"*²¹. En ella se exhibía una gran selección de obras en las que artistas del siglo pasado reflexionaban sobre el museo y sus prácticas, algunas de las cuales serán retomadas más adelante.

Interesa comenzar con aquellos intentos más abarcativos, que proponen la reflexión de la obra como museo. Tal es el caso de *La Boîte-en-valise* (co-múnmente traducido como *Caja surrealista*, 1935-1941), de Marcel Duchamp. Se trata de una colección retrospectiva de sus propias obras, reproducidas y acomodadas en un estuche de viaje, diseñado para albergar estas piezas. Además de presentarlas, Duchamp buscaba *salvar* sus obras, en un gesto pa-recido a lo que ahora sería hacer un *backup*, o "subirlas a la nube". La primera edición fue realmente una valija, pero luego se hicieron sucesivas copias, de las que se despliegan a modo de *pop-up* elementos que soportan las láminas. Hay también reproducciones en miniatura de algunos objetos, como el célebre urinario. Duchamp crea una nueva obra a partir de la reproducción y el orde-namiento de piezas distintas, algunas de ellas *ready-mades*, objetos que en la valija ya no son presentados al público en su formato habitual (asociados a su uso común), sino que al ser reproducidos en miniatura fueron pervertidos en su inocencia original. *La Boîte-en-valis* se sitúa en el límite entre curaduría, diseño y obra.

Otra forma personal de abordar el tema de la relación entre arte, colección y representación aparece en el conocido ensayo *El museo imaginario*, del escri-tor francés André Malraux. En esta empresa, descrita por Douglas Crimp como "el más importante monumento a la misión del museo durante el periodo que siguió a la Segunda Guerra Mundial" (2005, p. 67), Malraux recopila obras

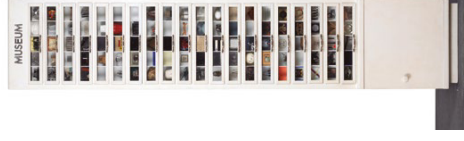


21. Se puede ver más sobre la exposición en <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/185>.

Figura 37. Tapa del catálogo de la exposición "The Museum as Muse: Artists Reflect".

Figura 38. Marcel Duchamp, *Boîte-en-Valise* Series 'F' box, 1966, en la galería Alan Koppel. Foto: Dan Hopewell.

Figura 39. Herbert Distel, *Museum of Drawers*, 1970-1977.



disparos (en todo sentido), elegidas según su criterio, fotografiadas y llevadas al formato libro. En los confines de su publicación Malraux construye un pequeño museo propio hecho de recortes fotográficos. Quizá en las antipodas del coleccionismo inabarcable de Aby Warburg, con su *Atlas Mnemosyne* y biblioteca, en *El museo imaginario* aparece la importancia superlativa de la selección y una transmutación de objetos artísticos en "momentos" de arte (Malraux en Crimp, 2005, p. 69), con la pretensión de establecer un conocimiento del arte y su historia.

Como su nombre lo sugiere, el *Museum of Drawers* (*Museo de cajones*, 1970-1977) es otra obra con pretensión de museo. Utilizando una cajonera de madera, blanca y esbelta, el artista suizo Herbert Distel dispuso 500 espacios muy pequeños e invitó a artistas a crear obras para estas habitaciones diminutas. Concebidos como niveles de una torre de apartamentos, en cada uno de sus 20 cajones conviven 25 obras disímiles. Distel construye el marco, al que llama "museo", y propone una regla muy simple: crear algo adentro de este espacio. La obra es el conjunto de obras elaboradas por otros artistas, que a su vez conforma una colección confinada a esta galería vertical. Las *habitaciones* se vuelven obra tanto por formar parte de la cajonera-museo (por designación del artista-curador) como por estar al lado de otras obras, algunas con firmas prestigiosas.

Otro caso de interés para esta sección de antecedentes es el *Museum of Modern Art, Department of Eagles*, del poeta y artista belga Marcel Broodthaers. Se trata de un museo sin obras ni sede, que comenzó a funcionar en 1968 en el departamento del artista en Bruselas. El museo se organizaba en 11 secciones, mostradas en distintas locaciones hasta 1971: exhibía videos, fotografías, arte gráfico y una colección de águilas. Con el supuesto fin de recaudar fondos para su museo, Broodthaers creó la Sección Financiera. Bajo la excusa de estar en bancarota, puso a la venta el museo en la Feria de Arte de Colonia de 1971, pero no recibió ofertas. El gesto más potente de su propuesta consistió en la venta de lingotes de oro que contenían el sello del *Museum*, en forma de águila. Las barras se vendieron al doble del precio del lingote sin el sello. De esta forma, en competencia con los museos institucionalizados, Broodthaers establecía el valor agregado de la obra gracias a la pertenencia al museo, co-mentando el rol de los museos en la valorización del arte como mercancía.

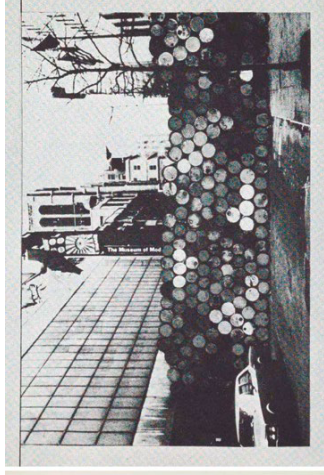
Figura 40. Marcel Broodthaers, "Museum of Modern Art. Department of Eagles".



Interesa también mencionar otras obras que, en su diálogo con las sedes de los museos, sirven para comentar sus prácticas institucionales y su rol en la sociedad. En 1968 los artistas Christo y Jeanne-Claude propusieron una serie de intervenciones en los espacios y la fachada del MoMA de Nueva York, entre ellas un proyecto no realizado que cubriría todo el edificio y otra que cerraba la calle con un muro de barriles de petróleo. Finalmente, en vez de las intervenciones el museo ofreció una exposición personal a Christo, que incluía los bocetos y modelos preparatorios, llamada *"Christo Wraps the Museum: Scale Models, Photomontages, and Drawings for a Non-Event"*²². Aunque la distancia entre las acciones planteadas y la exhibición resultante sea evidente, la muestra vale por la reflexión que habilita, el pensar el museo a partir de intervenciones artísticas en sus salas y edificio.

22. Christo envuelve al museo: modelos a escala, fotomontajes y dibujos para un no-evento.

Figuras 41 y 42. "Christo Wraps the Museum: Scale Models, Photomontages, and Drawings for a Non-Event", 1968.



Se mencionarán dos acciones más, en este caso sobre el Guggenheim de Nueva York. La primera se trata de una serie de relieves producidos a mediados de la década de 1960 por el británico Richard Hamilton, bajo el título *The Solomon R. Guggenheim*. Cada una de las 271 piezas de la serie representan la fachada del museo, un ícono de la ciudad y de edificio museal. Moldeadas en fibra de vidrio y celulosa, presentan grandes variaciones en su coloración y materialidad final. La inspiración de estas obras provino de una tarjeta postal del museo. Hamilton, un representante del pop-art inglés, tomó este objeto promocional sobre un símbolo de la cultura de masas y lo llevó a su obra. En vez de proponer una obra para un edificio, en *The Solomon* el edificio del museo es moldeado para una obra. En términos de obra como producto, esta serie evidencia el rol del museo como paquete, como un envoltorio que *viste* las obras que allí se exhiben.



La segunda intervención sobre el Guggenheim estuvo a cargo del uruguayo Luis Camnitzer. *The Museum is a school* es una obra site-specific que este artista ha instalado en fachadas de varios museos desde 2009 hasta la actualidad. La versión que se comenta es de 2014. Se trata de una inscripción a gran escala que reza lo siguiente: *The Museum is a school. The Artist learns to communicate; The Public learns to make connections*²³. Esta obra de Camnitzer propone al museo como un foro de intercambio de conocimiento, en el que tanto artistas como público aprenden de la experiencia compartida. Aunque esta intervención presenta una postura muy distinta a la de Hamilton, las dos obras comentadas muestran la relevancia del edificio del museo, y en particular de la fachada, como elemento de comunicación entre la institución y la sociedad.

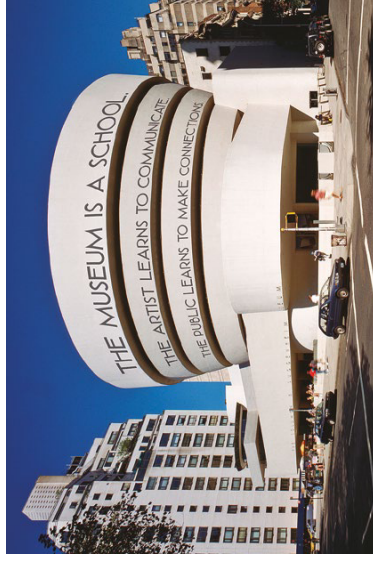


Figura 43. Richard Hamilton, The Solomon R. Guggenheim (Black) y The Solomon R. Guggenheim (Black and White), 1965-1966.

23. El museo es una escuela. El artista aprende a comunicar. El público aprende a hacer conexiones.

Figura 44. Luis Camnitzer, The Museum is a school, 2014.

24. La lista completa de exposiciones e invitados se compone de Blanes Viale por María Eugenia Grau, Nieto por Cuque Sclavo, Sáez por Marcelo Viñar, Barradas por Ombú (I), Cuneo por Riner Cardillo, Frasconi por Margarita Chao, Longa por Leo Masliah, Ramos por Enrique Fierro, Solari por Mario Spallanzani, Barradas por Ida Vitale, Torres García por Juan Fió, Espínola Gómez por Héctor Manuel Vidal y Spósito por Alicia Migdal.

En el panorama local, se puede comentar el ciclo “*Geometrales: capítulos del acervo del MNAV*”, llevado adelante por Mario Sagradini entre 2009 y 2010, en su rol de novel director del mismo museo. Sagradini comenzó su gestión con el museo vacío, e invitó a distintas figuras de la cultura nacional y la academia a organizar exposiciones sobre autores del acervo del MNAV²⁴. Además, en el ciclo “Intercambios” el Museo se vinculó con otros museos de la capital y el interior, con el fin de poner en circulación obras poco conocidas. Por otro lado, el arte contemporáneo estaba abordado por el programa “Artista invitado”, comenzando por la imprevisible invitación a Antolín, ceramista y cantante de televisión *break*. En su breve pasaje por el MNAV, Sagradini también destacó algunas de las ventanas que miran al Parque Rodó. Todas estas acciones muestran la intención de abrir el museo, de revincularlo con la cultura —en términos amplios, incluyendo lo popular— y su entorno urbano, a la vez que explicitan el carácter subjetivo y personal de cualquier forma de exhibición del acervo. Como nota de esto último, Sagradini eligió el mismo tres obras de Juan Manuel Blanes para exponer en el Museo, dado que ninguno de los curadores invitados las había seleccionado: curiosamente estas pinturas conformarán la obra de Pablo Uribe *Deja vu*, que se comentará en el capítulo 6.2.4.

En 2013, también en Uruguay, el Museo de Arte Precolombino e Indígena (MAPI) inauguró la exposición “*En beneficio de la tunda*”. Esta muestra y ciclo de actividades sirvió para comprobar que los problemas de autoría u originalidad, que suelen estar entre las preocupaciones de Uribe, también son fuente de discusión en museos dedicados a actividades científicas. En este

caso, tras una serie de cuestionamientos sobre algunos objetos exhibidos en por el MAPI, el museo propuso analizar los márgenes de duda que pueden existir entre lo verdadero y lo falso. Como se vio en el capítulo 2.2.3, un museo puede exhibir como mucho un consenso, pero no una realidad irrefutable. Esta exposición transparentó algunos de los debates en torno a la legitimación de lo mostrado, en general reservado al círculo de los expertos.

Cabe mencionar también una exposición en Montevideo de Carlos Capelán, curador de ASVB, llamada sugestivamente **"Museo"**. Se trata de una muestra organizada por el Museo Histórico Cabildo en 2016, a partir de una invitación cursada a Capelán para realizar una intervención que pusiera en juego su acervo y las prácticas artísticas contemporáneas. La propuesta del artista implicó la exhibición no convencional de sesenta piezas de la colección del Cabildo. La particularidad de la muestra consistía en que las obras, que cubrían casi en su totalidad las paredes del espacio y algunas vitrinas, estaban colgadas mostrando su dorso (las pinturas) o envueltas (los objetos). Al inicio de la exposición solo se podían ver las partes de atrás de los cuadros y los envoltorios. Durante semanas el artista fue descubriendo una a una las obras, generando así, por un lado, una coexistencia entre piezas vistas y ocultas y, por el otro, conforme el espacio se volvía más elocuente, una convivencia involuntaria y abigarrada. "Museo" propone una reflexión sobre lo que hay detrás de las obras, en términos de infraestructura, de oficio, de historia de vida, así como una provocación al rol del curador al inducir vínculos azarosos entre las obras expuestas.



Figura 45. Carlos Capelán, "Museo", 2016.

En diálogo con el caso anterior, finalmente se comenta otra experiencia cercana en tiempo y lugar, en este caso en Argentina. Se trata de la exposición "Museo tomado", organizada en 2018 en el museo Rosa Galisteo de Santa Fe, a cargo de su directora Analía Solomonoff. Luego de una evaluación del acervo del museo, para determinar cuáles obras podían ser expuestas preservando su integridad, se procedió a "tomar" el museo por su propia colección. Los espacios del Rosa Galisteo se atiborraron con unas 2800 obras, piezas que en su mayoría no solían ver la luz, ocupando esta vez cada rincón de las salas y sus muros. Esta acción disruptiva, que hace convivir apretadamente obras de distinta jerarquía, tiempo y estilo, se completó con una activación educativa llamada Desmontar un montaje. En esta segunda instancia se invitó al público a visitar el largo proceso de desmontaje, asistiendo a las tareas de restauración, catalogación y embalaje de las obras mientras volvían a su espacio de guardado. La exposición y la activación confluyen en la idea de desmitificar el aura en torno a las obras, mostrar el trasfondo de parte del trabajo del museo y democratizar sus prácticas.

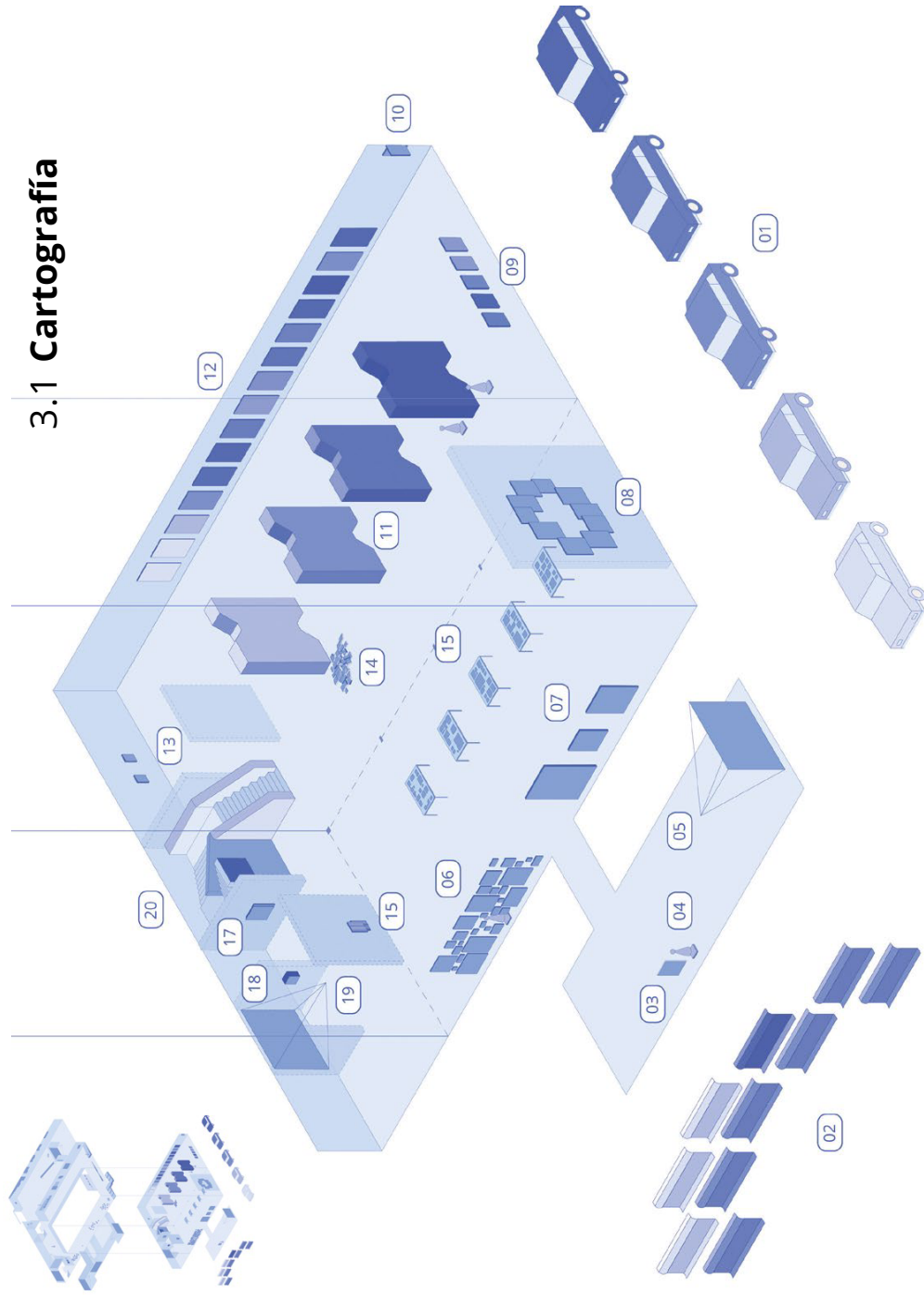
En el capítulo anterior se pudo conocer el trabajo de Pablo Urbe previo a la realización de ASVB. Una vez demostrado el interés persistente de Urbe en todo aquello que forma parte del sistema del arte, en el apartado que aquí se cierra se hizo un repaso de algunas exposiciones u obras que ilustran intereses similares, en atención a las prácticas artísticas y a los marcos institucionales y contextuales que le dan sentido.



Figura 46. "Museo tomado", 2018.



Caso de estudio



3.1 Cartografía

Figura 47. Axonometría de la planta baja de la exposición. Diseño elaborado para esta tesis, a cargo de Julieta Chies y Lucía Curbelo.

Referencias:

1. Accidente, 2015-2018
2. Béton Brut, 2018
3. Aquí soñó Blanes Viale, 1939
4. Hostesses, 2018
5. Luna con dormilones, 2012
6. Citas citables, 2018
7. Déjà vu, 2018
8. Círculo y cuadrado, 2018
9. Croma III, 2018
10. Dos cabezas, 2018
11. Escala de grises, 2018
12. Croma VII, 2016-2018
13. Doble de riesgo, 2018
14. Mono, 2010
15. Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018
16. Croma IX, 2017
17. Continuidad de los parques I, 2018
18. Informe de la restauración, 2018
19. Campo de color, 2018
20. Pax in lucem, 2018

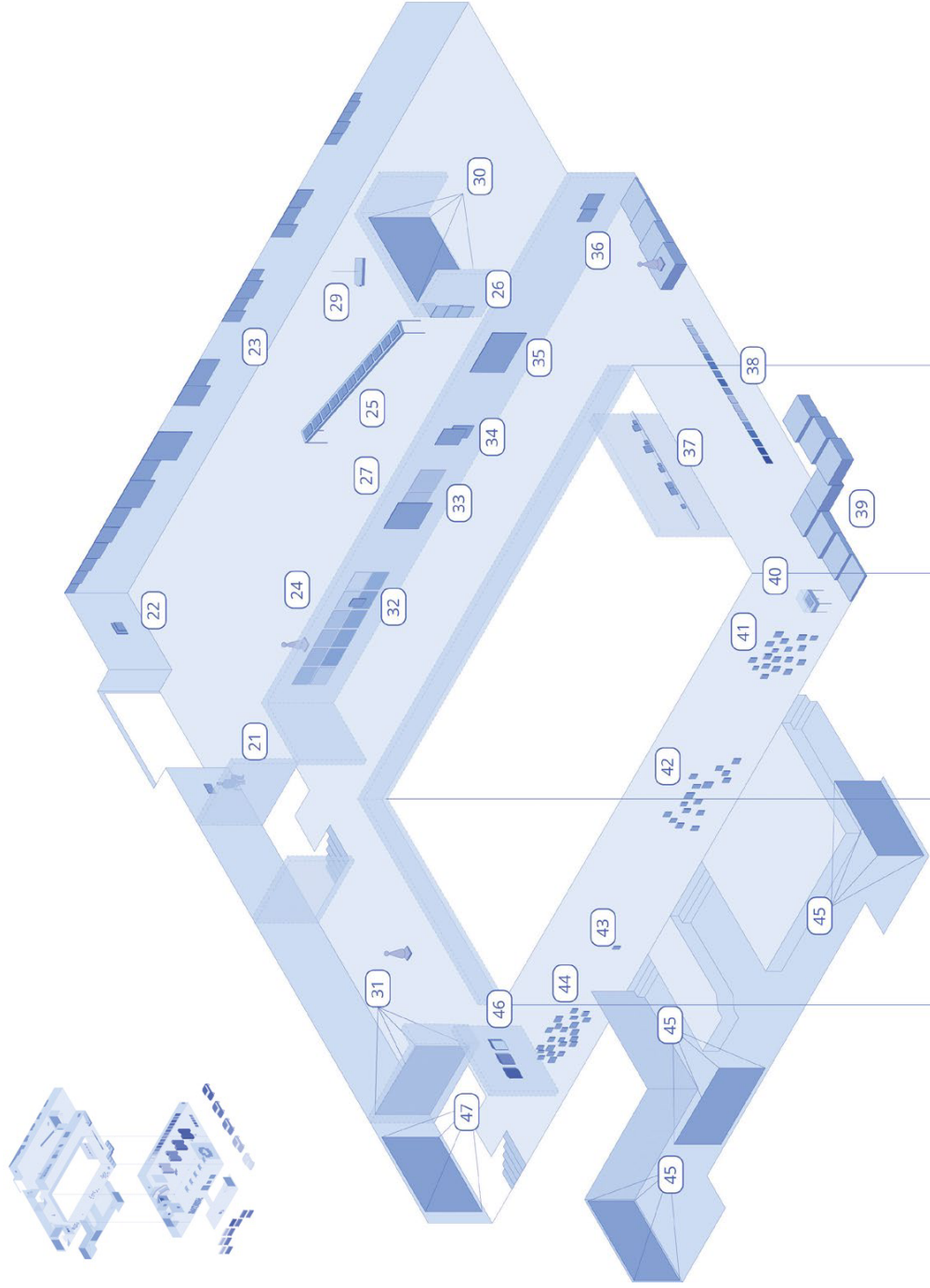


Figura 48. Axonometría de la planta alta de la exposición. Diseño elaborado para esta tesis, a cargo de Julieta Chiezza y Lucía Curbelo.

Referencias:

21. Alegoría, 2004
22. La flor de Coleridge, 2016-2018
23. 256 colores con alineación superior y reserva de bow windows, 2018
24. Cromia XII, 2017-2018
25. Carta de marear, 2009
26. Luego de la calma vendrá la tormenta, 2018
27. Una cabeza, 2018
28. Bestiario, 2018
29. Sala 5, 2011
30. Atardecer, 2009
31. The song remains the same, 2014-2015
32. Curador curado, 2018
33. Retrato y pantalón azul, 2018
34. Dos centros, 2018
35. Autorretrato, 2018
36. Esquina activa, 2018
37. Identikit, 2012-2018
38. Cromia I, 2016
39. Continuidad de los parques II, 2018
40. Coleção/Collection, 2008
41. Estudio, 2012-2018
42. Carreta, 2012-2018
43. Uno de los tres chiripás, 2012-2018
44. El rodeo, 2012-2018
45. Air discurso, 2012
46. Cromia IV, 2016
47. Saludos, 2006



3.2 Estudio analítico descriptivo

Ya presentada gráficamente la exposición en el apartado anterior, en este capítulo se realiza un estudio analítico descriptivo de un conjunto de obras que intervienen el acervo o el edificio²⁵. A lo largo del texto se realiza un avance del análisis sobre las estrategias de intervención y la interpretación de los resultados obtenidos por el artista, lo que se profundizará en el capítulo 6.

25. Además de las obras que ya se presentaron en el capítulo 2.7.1, la exposición contó con otras piezas que no se abordan en este estudio, para mantener el trabajo en los límites de una tesis de maestría.

3.2.1 Un accidente

El día de la inauguración, en la calzada sobre la fachada principal del museo (avenida Tomás Giribaldi), podía verse una fila de 18 automóviles coloridos estacionados. La situación no habría sido demasiado especial, si no estuvieran ordenados generando una secuencia cromática. *Accidente* (Figuras 49 y 50) se propone como una introducción, como una preparación para lo que vendrá; es el desencadenante de un proceso de ingreso al mundo Uribe. Esta obra efímera presenta la exposición a escala urbana. Por un lado, extiende los límites del museo hacia la calle; por el otro, establece un código (un pacto) con el público, en el que se define que cualquier cosa podrá formar parte de una obra. Eso sí, no de cualquier manera.

En *Accidente* el orden no es accidental, sino todo lo contrario. Aunque el título juega con la idea del ready-made, como si se tratara de algo encontrado por casualidad, la obra es un arreglo específico para ese espacio y ese momento²⁶. En este caso, los automóviles están en su contexto habitual, la calle, pero se *activan* como obra por la forma en la que entran en relación, entre ellos y con el edificio. Uribe en este caso actúa como un “programador” (Bourriaud, 2007, p. 8) que recluta conductores de automóviles coloridos, un generador de “masas críticas” (p. 32). Además, esta acumulación de elementos comunes, pero de colores llamativos (algunos posiblemente catalogados como de mal gusto), cumple con la intención posmoderna de achicar la brecha entre alta y baja cultura (Hutcheon, 2014).

El simulacro que propone esta obra no busca confundir al público, sino situarlo. Se trata más de un guiño que de un engaño, de una breve y pasajera alucinación colectiva.

Accidente funciona como un ritual de iniciación, que tiene su correlato en el movimiento Situacionista y en el arte procesual. Al respecto, reflexiona Vásquez Rocca:

El arte proceso no conserva objeto alguno, opera más bien como una intervención. La acción en tiempo real es capaz de romper la barrera que separa la expresión del creador de la vivencia del usuario. No se trata de un documento, sino de un acontecimiento que tiene lugar aquí y ahora. (2013, p. 21)

26. Mientras que un *ready-made* parte de un objeto sacado de contexto, una obra *site-specific* es aquella creada para un contexto particular.



3.2.2 El título

El título de la exposición, **"Aquí soñó Blanes Viale"**, corresponde al cuadro homónimo del pintor Alberto Dura, exhibido junto a la entrada del museo (Figuras 51 y 52). El nombre de una obra, que establece que allí (¿dónde?) soñó otro pintor uruguayo, es el inicio de un "juego de espejos en cuyos sucesivos reflejos se va diluyendo el sentido iniciario de imágenes y palabras", que funciona como "una advertencia acerca de la zona de ambigüedad y de poesía a la que estamos accediendo" (Peluffo, 2019, p. 75). El título prestado y el símil de privilegio dado a una obra específica (y quizá no suficientemente relevante) son indicadores de los *modus operandi* que se irán desarrollando a lo largo de la muestra y plantan la semilla de la duda sobre una exposición hecha con obras propias y ajenas.

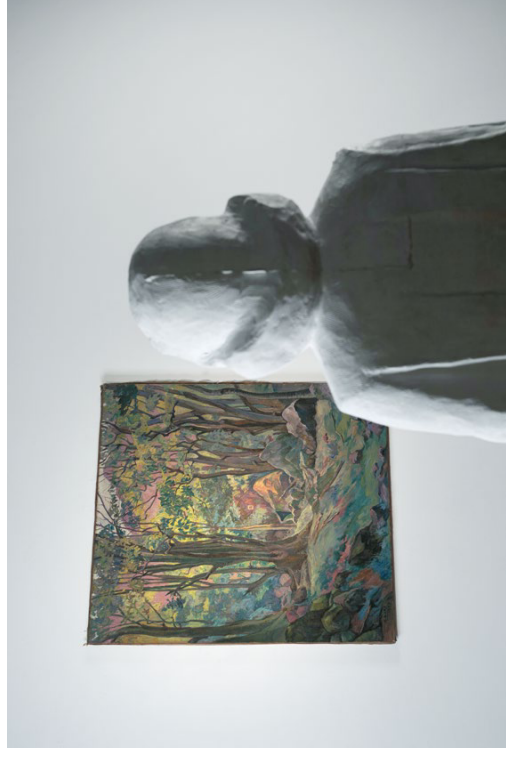
La exposición exhibe el cuadro, sí, pero desgaña su título, lo multiplica, lo hace cumplir una nueva función. Al reciclar el nombre, sin permiso del autor, Uribe realiza un planteo que ignora la propiedad, que desestabiliza el concepto de autoría. Sin embargo, su procedimiento es tan evidente que la pintura de Dura es lo primero que se ve al entrar al museo. En oposición a una apropiación encubierta, a la hora de trabajar con otras obras tal vez el procedimiento que más se asocia a su práctica sea el de la adopción. Joan Fontcuberta explica la diferencia:

si la apropiación es privada, la adopción, al contrario, es por definición una forma de declaración pública. Apropiarse quiere decir 'captar', mientras que adoptar quiere decir 'declarar haber escogido'. En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposar. (2016, p. 60)

El título de **"Aquí soñó Blanes Viale"** (la exposición) no se trata de una tautología, ya que repite el nombre pero cambia su función. En términos de Genette (1989), se trataría de un acto de intertextualidad, una alusión en la que la obra original funciona como paratexto de la exposición. En la distancia entre el cuadro y la muestra se corren y transforman todos los marcos de referencia: el histórico, el institucional, el espacial y el discursivo, entre otros. Y los marcos estructurantes son tema central en ASBV.



Figuras 51 y 52. Alberto Dura, *Aquí soñó Blanes Viale*.



3.2.3 Intervenciones en el edificio

Son varias las intervenciones de Pablo Uribe en el edificio del MNAV, que como se vio en el capítulo 2.6 es asimismo una intervención por parte de otro artista sobre una construcción antigua. Entre la institución y su arquitectura se construyen metonimias a distintas escalas, que tensan esta relación no siempre evidente. En los siguientes párrafos se puede ver una selección de obras que integran (o se *integran*) al edificio.

En **Betón Brut** (Figura 53) Uribe toma un elemento fijo y distintivo del edificio y lo enrarece, lo *desvía*. Se trata de la fachada de acceso, compuesta por una grilla de elementos de cemento pintados con colores primarios. La obra descubre un nuevo espacio de exhibición, un terreno vertical a escala urbana. En contraste con *Accidente*, aquí la estrategia es bajar la intensidad, desaturar los colores hasta llegar a la escala de grises (propia del *betón brut*, el hormigón visto) asociada al brutalismo, tendencia en la que se suele colocar a Clorindo Testa, arquitecto que proyectó la fachada. La fila de autos llamaba la atención por improbable; por el contrario, las lamas de fibrocemento agrisadas no reclaman protagonismo. Esta obra convoca más por la ausencia que por integrar una nueva presencia.



Figura 53. Betón Brut, 2018.

Aunque la operación es muy sencilla, las implicancias no lo son, en particular si se toma en cuenta que la fachada simboliza al museo, incluso en su identidad visual. Esta intervención es un nuevo aviso de que esta exposición se propone (tras)tocar la fibra íntima de la institución. En la fachada–cartel de ASBV se expresa una transformación del MNAV. El museo es el principal actor de la exposición, y la fachada propuesta es el vestuario para esta ocasión.

En diálogo con *Betón Brut*, en la sala principal de planta baja está la obra **Escala de Grises** (Figura 54), que interviene los pilares en forma de “H” del espacio central del edificio. Aplicando la misma escala cromática que en la obra anterior, Uribe se involucra tanto con lo accesorio (la fachada, la máscara) como con lo estructural (los pilares), estableciendo un continuo entre el exterior y el corazón de la muestra. Además de la pintura agregada, la obra recupera la forma original de los pilares, retirando el yeso que buscaba aumentar la superficie de exposición.

Como resultado, un conjunto estable de pilares pierde su neutralidad funcional al tomar una direccionalidad particular, que estimula el movimiento del espectador. Por otro lado, al restituir la forma de los pilares del proyecto de Testa, Uribe invierte el paso del tiempo, creando a partir de la sustracción material. Con la asignación cromática y la recuperación formal, la estructura del edificio se trasmuta en obra, irradiando esta condición hacia el resto del espacio. Este gesto recuerda las obras minimalistas de la década del 60 y el

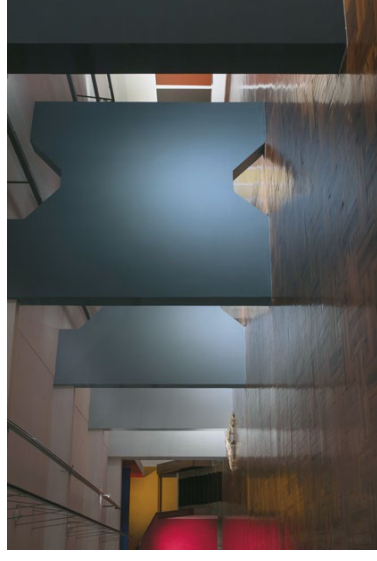


Figura 54. Escala de Grises, 2018.

concepto de “especificidad espacial” (Crump, 2005, p. 76), en el que “las coordenadas de percepción no se establecían exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar en que ambos habitaban”. Al emplear elementos arquitectónicos del museo, *Escala de Grises* pone el acento en el marco que hace posible la obra.

Por último, cabe mencionar que estos pilares fueron la base para el diseño de una familia tipográfica —de nombre *Testa*, creada por Estudioanimal— y usada en el material gráfico de la exposición. No es de extrañar este extremo escalar, del edificio a la tipografía, si se toma en cuenta que Pablo Uribe es también diseñador gráfico.

Otras dos intervenciones refieren a escaleras del edificio. *Pax in lucem* (Figura 55) es el título de un mural de Joaquín Torres García, desaparecido en el incendio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1978. Usando el mismo nombre (reincidentemente), Uribe toma los colores del mural y los aplica al espacio de la escalera principal del museo, desarmando plásticamente el espacio, otrora blanco, en planos coloridos. Para esta obra el autor mandó fabricar especialmente los óleos, de manera de acercarse materialmente lo más posible a la obra original, que solo subsiste en la memoria. La intervención se vale del poder evocativo del aroma, en este caso de la pintura recién aplicada, que alude al cuadro original, perdido entre las cenizas olorosas del museo en Río. En *Pax in lucem* Uribe vuelve sobre el sistema del arte, al plantear “un diá-



Figura 55. *Pax in lucem*, 2018.

logo mudo con las debilidades de los museos, su potencial fragilidad, conexas a la misma materialidad de lo que custodian” (Boglione, 2019, p. 85).

Continuidad de los parques II (Figura 56) toma su nombre del célebre cuento de Julio Cortázar. Esta obra es la prolongación de una pequeña escalera de hormigón que culmina en una ventana hacia una terraza sin uso. Uribe construye un espejismo, al colocar otra escalera del lado externo e invitar, si no a salir, al menos a proyectarse saliendo. Además de volver a sugerir un vínculo entre lo que sucede en el museo y lo que pasa en la calle, la obra —como el cuento— involucra al visitante, su cuerpo y deseo. La escalera señala el exterior, simplemente lo muestra, incitando al espectador a proyectarse con el pensamiento a partir de la mirada.

Aquí Uribe juega con el espectador y su memoria motora, su propiocepción y sentido háptico. La escalera espejada recuerda el relato de Cortázar, pero también es un relato en sí misma, en el sentido que le da De Certeau, cuando escribe que los “recorridos de espacios” son “estructuras narrativas [que] tienen valor de sintaxis espaciales” (1996, p. 127). Para este autor “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio” (p. 128). La escalera-relato de Pablo Uribe construye el paseo de la mirada, una aventura narrada (p. 128) en torno a un elemento simple e inútil de la arquitectura del museo.



Figura 56. Continuidad de los parques II, 2018.

3.2.4 El acervo

Además de la obra que da título a la exposición, hasta ahora se han mostrado trabajos de ASBV en diálogo con el espacio urbano y con el edificio del Museo. En este apartado se analizarán algunas obras que parten del acervo del MNAV.

Luego de estudiar por años la colección del museo, Uribe armó su pequeña colección privada en la obra *Citas citables* (Figuras 57 y 58), un título que cita a su vez a una sección de la popular revista *Reader's Digest*. Por indicación del autor, Carlos Capelán montó 40 obras —pinturas, esculturas, libros y hasta una cinta de VHS— en un muro de la planta baja del edificio, a la manera de los museos decimonónicos²⁷. Capelán figura como curador de ASBV, sin embargo es el artista el que selecciona obras y el curador quien diseña. Más adelante volverá a aparecer este procedimiento, en el que el artista establece una regla de juego, un “protocolo de uso” (Bourriaud, 2007, p.14) para que sea otra persona quien lo ejecute.

Conviene detenerse un poco más en el rol de esta obra, ya que es el punto focal (de llegada y de partida) de la exposición. Uribe vuelve a utilizar obras existentes para crear una nueva pieza *site-specific*, en base a generar —a través de otro— un orden particular: la obra existirá mientras ese orden en ese sitio se mantenga. Como su nombre sugiere, *Citas citables* plantea un paralelismo intertextual entre estas obras reunidas y las que se despliegan en el resto del museo, apelando al pensamiento analógico del público para relacionar objetos diversos (y algunos distantes), pero con elementos en común.

Este mural funciona como un portal, como un espacio de convergencia (lenkins, 2008), como una plataforma de lanzamiento para vincular obras cercanas y lejanas. *Citas citables* es el tablero de juego desde donde se despliegan recorridos reales, virtuales, visuales y sonoros; es el punto de encuentro al cual volver para empezar el siguiente recorrido; es la referencia biblio-gráfica para una heurística que pone el foco en la indagación y el descubrimiento.

En esta obra Uribe entrega el control y pone a disposición del visitante un menú abierto. Esta delegación de autoridad se transfiere al público. Será el visitante quien tenga que unir los puntos, descubrir las relaciones entre el mundo real y el espejo uribeano, discernir entre posibles obras e indagar sobre

27. En el capítulo 2.7.2, como antecedente de esta obra y de la práctica artística de Capelán, puede verse una reseña de su exposición “Museo”, en el Cabillo de Montevideo, en la que también acumulaba obras del acervo sobre un muro del edificio.

Figuras 57 y 58. *Citas citables*, 2018.

su autoría. De aquí se desprenden al menos dos conclusiones: que el rol del espectador se pretende activo y que esa actividad está mediada por lo físico, lo corporal, como afirmaba Eliseo Verón. Esta lectura puede recordar también a Jacques Rancière, quien propone que “el efecto del museo (...) reside en las divisiones de espacio y tiempo, y en los modos de presentación sensible que ellos instituyen, antes que en el contenido de tal o cual obra” (Rancière, 2010, p. 66). Este autor afirma que la “eficacia del arte” consiste en “disposiciones



de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes” (p. 57).

Aunque a simple vista *Citas citables* sea una colección más de obras del acervo de un museo, su rol de hipervínculo permite estirar o compactar la experiencia del visitante y hacer evidente las capas de representación presentes en la exposición, en una suerte de intertextualidad multidimensional, en contraste con la unicidad propia de las obras modernas exhibidas, tomadas individualmente. En alusión a esta diferencia, es interesante incluir este fragmento de Douglas Crimp:

Las descripciones formales del arte moderno eran topográficas, organizaban la superficie de las obras de arte en orden a determinar sus estructuras, mientras que ahora se hace necesario pensar la descripción como una actividad estratégica. Esos procedimientos de cita, extracto, encuadre y escenificación constitutivos de las estrategias que utilizan las obras [...], exigen el descubrimiento de estratos de representación. No hace falta decir que no buscamos fuentes u orígenes, sino estructuras de significación: debajo de cada imagen hay siempre otra imagen. (2005, p. 34)

También en la sala principal, haciendo uso de la doble altura de este espacio, se encuentra la instalación *Círculo y cuadrado* (Figura 59). Consta de 10 pinturas sin marco de José Cúneo, en las que se representan sus conocidos paisajes nocturnos con sus grandes lunas. Si se presta atención a las lunas, el conjunto forma un círculo que completa todas las fases lunares. Por otro lado, si se pone atención en las láminas rectangulares, se ordenan inscribiéndose en un cuadrado.

La obra pone en relación diez cuadros del mismo autor, conformando un círculo y un cuadrado, pero este título alude a algo más. En 1929, Joaquín Torres García y Michel Seuphor fundaron en París el grupo Círculo y cuadrado, que el siguiente año editaría tres números de la revista homónima. Más adelante, Torres García dirigiría una segunda época de la revista en Uruguay, publicada por la Asociación de Arte Constructivo de Montevideo entre 1936 y 1943. Tanto el proyecto original como el montevideano buscaban “combatir el super-realismo” y el “arte imitativo naturalista” (1936), en favor del arte abstracto, representado por las figuras geométricas del título.

La propuesta de Uribe junta obras distintas —aunque muy similares— del mismo autor, con un título que refiere a una corriente contraria a la figura-ción que aparece en las pinturas de Cúneo. Mediante una doble adopción de productos ajenos, *Círculo y cuadrado* (la instalación) fuerza la convivencia en una misma obra de “los dos grandes maestros enfrentados en intensos debates sobre la asimilación de las nuevas tendencias que comenzaban a discutirse en las tertulias de artistas de la década del 30” (catálogo Uribe, ver cita, p. 304).



Figura 59. Círculo y cuadrado, 2018.

Como otro caso de ruptura de la individualidad de las obras modernas, **Hostesses** (Figura 60) anticipa la presencia del espectador, habitando los espacios del museo. Uribe dispone cuerpos blancos, casi fantasmagóricos, que interactúan física y escalarmente con otras obras de la muestra. Se trata de seis réplicas en yeso de la obra *Figura de joven* de Bernabé Michelena, en las que el artista contemporáneo invierte el proceso de producción de la escultura original, al reproducir varias veces el molde de yeso obtenido de la pieza de bronce. De esta forma, *Hostesses* es una obra que exhibe los medios para alcanzar el producto y no el producto final (o también).

Hostesses propone otro simulacro que no persigue el engaño. No es una falsificación, ya sea por la evidente diferenciación material o por el hecho de ser varias reproducciones dispersas en la exposición. Benjamin hablaba de la imposibilidad de reproducir “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra” (1989, p. 20). Ya que “del aura no hay copia” (p. 36), la obra de Uribe se desentiende del ritual en torno a la autenticidad de la pieza original (exhibida en la instalación *Citas Citables*), y juega a multiplicar versiones claramente impostadas, como si parodiara a la imitación.

En la pared opuesta a *Citas citables*, atravesando toda la sala de la planta baja, se encuentra ***Croma VII*** (Figura 61). Como se adelantó en el capítulo 2.7.1, *Croma* es una serie en la que Uribe descompone diferentes obras del acervo



nacional, deconstruyendo pinturas originales en piezas de color plano. A cada cuadro le corresponde varias láminas del mismo formato que la pintura de referencia. A partir de la obra *Retrato de Pombo*, de Guillermo Laborde, en *Croma VII* la restauradora Mechthild Endhardt analiza las partículas de óleo de la pintura y propone una secuencia de colores, horizontal y abstracta, con un resultado estético que se asocia a “la codificación cromática propia de las imprentas” (Peluffo, 2019, p. 77). En una acción que recuerda el arte procesual, en particular a las pinturas de muro de Sol LeWitt, nuevamente Uribe oficia de programador, al establecer una regla para que otra persona la lleve a cabo.

En las *Croma* es claro el manejo multiescalar, que va de la partícula al espacio de la sala (las 17 piezas de *Croma VII* suman casi 20 metros de largo). La serie *Croma* vuelve a abordar la discusión sobre la autoría y la originalidad, no solamente por partir de otra pintura, o por valerse de un tercero para su producción, sino porque la propia tarea de restauración plantea dudas sobre hasta qué punto se puede intervenir una obra sin modificarla —sin volverse autor de la obra a través de la restauración—, recordando la frase que indica que toda traducción es a su vez una traición: “*traduttore, traditore*”.

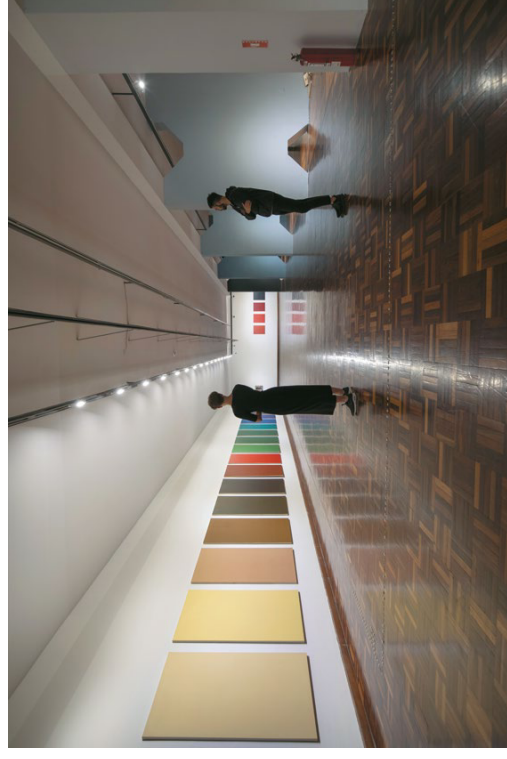


Figura 60. Hostesses, 2018.

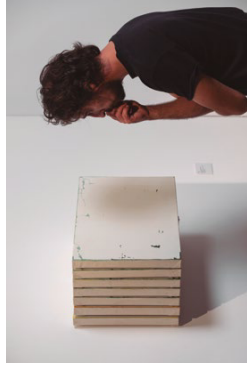
Figura 61. Croma VII, 2016-2018.

Endhardt también colaboró en *Informe de la restauración* (Figuras 62 y 63), en el que se presenta como una obra acabada el material de trabajo de la restauración de la pintura más antigua del acervo del MNAY, *El vaquero*, de Víctor Emile Cartier. Como ocurría en *Hostesses*, en esta obra también se exhibe el subproducto de un proceso como un resultado final.

Junto a las obras anteriores, que ponen el foco en el proceso productivo, esta pieza que refiere a la historia del Museo, mostrando los apuntes para una restauración, alude a la noción de que la que la historia es necesariamente un texto, y que conocemos el pasado por la construcción que de él hemos hecho (Hutcheon, 2014).

Más allá del evidente valor estético del *Informe*, esta obra, que sustrae el objeto original y muestra los diagramas de ideación, se mueve claramente en el campo del arte conceptual, en el que

la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso —notas, bocetos, maquetas— al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. (Vásquez Rocca, 2013, p. 6)



Si la técnica de la restauración es la ciencia puesta al servicio de la conservación del patrimonio, la falsificación *profesional* es la cara oscura del oficio, una herramienta maldita al servicio del engaño y del fraude. En *Doble de riesgo* (Figura 64) Uribe contrató a un falsificador para que realizara dos copias de *Formas abstractas*, cuadro de Joaquín Torres García. Las dos falsificaciones se exponen una al lado de la otra, provocando la comparación obsesiva entre las

dos obras idénticas, ante la ausencia del original (que descansa del otro lado de la sala, en la pared de *Citas Citables*). Esta obra toca con cierto cinismo uno de los pilares en los que se sustenta un museo moderno, al meterse con el tema de la “garantía de ‘autenticidad’ de sus colecciones” y poner en evidencia “—y a la vez en entredicho— la sacralización de las piezas del museo como garantía de estar viendo originales únicos verdaderos” (Malosetti Costa, 2020, p. 122). Este “deshablamiento” por triplicado actúa tanto sobre las piezas falsificadas como sobre el original, y “basta para reducir” tanto a la copia como al original “al ámbito de lo artificial” (Baudrillard, 1978, p. 20). Vestir de realidad a la ficción permite entender que la realidad también es un tipo de ficción (Hutcheon, 2014).



Figura 64. Doble de riesgo, 2016-2018.

28. En una conversación entre Gabriel de la Mora y Francisco Reyes Palma, artista y curador respectivamente de la exposición “Originalmentefalso”, el segundo afirma que “más de la mitad de la obra que se encuentra en los museos y en las colecciones es falsa” (MUNALMx, 2021).

Uribe juega con la idea del falso en el museo —una imposibilidad probablemente más frecuente de lo que se conoce²⁸— y su simulación escala doblemente al presentar ambas copias juntas. Esta y otras obras del artista actúan en contra de la “la *solemnización* de la obra de arte” (Bourdieu, 1995, p. 258), sugiriendo que “la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (p. 337).

Un tema similar vuelve a estar sobre la mesa en la instalación *Juan cree que el sol es una estrella* (Figuras 65 y 66). En cinco exhibidores horizontales Uribe distribuye una selección de dibujos y pinturas de pequeño formato, entre las que aparecen obras de la colección del MNAY y otras compradas en la feria de Tristán Narvaja, copias u originales elaborados al estilo de artistas reconoci-

bles. En las vitrinas conviven obras verídicas y apócrifas, sin ningún indicio que permita discernir entre unas y otras. El silogismo del título alude a que todo lo exhibido en un museo es verdadero por el simple hecho de estar allí. Como en la obra anterior, lo que se transmite aquí es la prevención ante la veracidad de lo que se muestra entre las paredes del museo nacional, la duda necesaria frente al consenso detrás de una institución pública y su poder enunciativo.

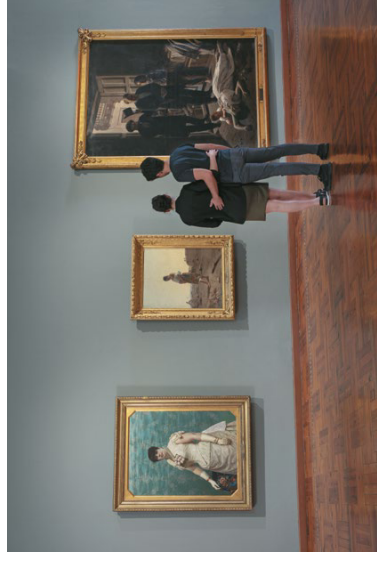
Más allá de la discusión sobre el museo como garante de autenticidad, el asunto vuelve a poner en tela de juicio el valor del material original. Como comenta Francisco Reyes Palma, el derecho de autor y la autoría son construcciones históricas, y "una copia no es necesariamente un falso, es un ejercicio" (MUNALmx, 2021, 0:19:20). El falso está atado al valor, ya que "la falsificación surge cuando surge un valor y un metavalor de la obra de arte" (0:22:02). De esta forma, la apropiación ilegítima que busca la falsificación es la del excedente de valor, esa porción que está entre el oficio del artista y el aura de la obra. El falso, si se identifica, hace evidente —por ausencia— el aura, y trae consigo por tanto todo lo que excede, lo que no es intrínseco a la obra, lo que Hutcheon llama el "contexto enunciativo compartido" (2014, p. 161). En este sentido, el aura es un fenómeno institucional.



Si en *Accidente* se asistía a una casualidad improbable, si en *Doble de riesgo* se estaba ante la imposibilidad de la duplicación perfecta, en la obra ***Déjà vu*** (Figura 67) se propone la inacción como materia creativa. Al costado de *Citas citables*, en la pared en la que generalmente pueden verse tres pinturas de Juan Manuel Blanes, en la exposición se veían... tres pinturas de Blanes. Uribe apenas sustrae del conjunto una pintura de otro autor: el resto permanece allí, mientras que casi todo a su alrededor ha cambiado. O tal vez sea el visitante

quien haya cambiado a través del recorrido. *Déjà vu* es un *ready-made* que se muere de la cola, una obra que, como el famoso "Gato de Schrödinger", es igual y diferente al mismo tiempo. Como otras obras de ASBY, *Déjà vu* camina sobre el borde, parándose en el límite entre hacer y no hacer, pero con la sospecha de que el espectador también pone su parte, al recordar que "los observadores proyectan activamente sus marcos de referencia sobre el mundo inmediato que los rodea" (Goffman, 2006, p. 42).

Nuestro acercamiento a las cosas no ocurre de manera neutral. Todo lo que vemos o experimentamos está, de una u otra forma, enmarcado por sus alrededores. Nuestro comportamiento y la forma en que comprendemos nuestro alrededor es resultado de la manera en que se nos presenta el mundo. (Bhaskar, 2017, p. 137)



En el capítulo que se cierra se realizó un repaso descriptivo e interpretativo de las obras de la exposición que serán incluidas en el análisis en el siguiente apartado. Se partió de una obra efímera que solo pudo verse en la inauguración, el análisis del título de la exposición y su vínculo con la obra homónima, las obras que intervienen el edificio y finalmente las que se involucran con el acervo del museo.

4

Metodología

En este breve capítulo se hace un repaso de las principales herramientas teórico-metodológicas que nutren el abordaje de este análisis.

El tema de tesis elegido es un caso de estudio enmarcado en un evento concreto, acotado temporal y espacialmente, y se enriquece al integrar las posibles ramificaciones en una institución como el MNAV y sus implicancias en el campo del arte y la cultura. En este sentido, se entiende pertinente la realización de una investigación cualitativa, enfocada en la exposición, en sus obras y las estrategias desplegadas por Pablo Uribe para dialogar y generar tensión entre sus propuestas y la institución que las acoge. Se propone realizar una “investigación exploratoria”, ya que este tipo de estudio “permite trabajar en la elaboración de configuraciones teóricas sensibles a los objetos concretos de la realidad comunicacional, y suscitan la profundización de dimensiones teóricas que se revelan importantes en la configuración de lo concreto” (Bonin, 2013, p. 58).

Para la “construcción” de este caso (Bourdieu et al, 2002) fue necesario diseñar una herramienta de análisis que permitiera abarcar la exposición, entendida como sistema de obras, y su relación con el Museo como institución (ver capítulo 6). A partir de un enfoque descriptivo y analítico, se busca comprender las acciones e intervenciones artísticas, en términos de lenguaje y de discurso, y en base a esta comprensión conformar categorías de análisis, con el fin de sistematizar el estudio, problematizar el tema y generar un aporte a nivel teórico.



4.1 El pensamiento hermenéutico

Para realizar un análisis centrado en la descripción y comprensión de este evento, se apela aquí a un enfoque hermenéutico, que asume una necesaria interpretación de los hechos a partir de situarlos en un “horizonte histórico de significados” (Polo Santillán, 2001, pg. 77). Este tipo de enfoque implica también el reconocimiento de que quien observa e interpreta es un actor que forma parte de este mismo horizonte. Sobre esta característica del pensamiento hermenéutico dice Gianni Vattimo que

la interpretación no es ninguna descripción por parte de un observador ‘neutral’, sino un evento dialógico en el cual los interlocutores se ponen en juego por igual y del cual salen modificados; se comprenden en la medida en que son comprendidos dentro de un horizonte tercero, del cual no disponen, sino en el cual y por el cual son dispuestos. (en Polo Santillán, 2001, pg. 78)

Para Vattimo “la verdad” es un “evento que, en el diálogo entre los dos interlocutores, ‘pone en obra’ y modifica, a la vez, tal horizonte” (p. 78). Esto puede ser cierto tanto para esta tesis (aunque pueda sonar pretensioso) como para el trabajo artístico de Pablo Uribe, quien deja clara su pertenencia al horizonte que observa y busca comentar y transformar.

4.2 Los marcos del arte

En el capítulo 2.2 ya se dejó sentado que la realidad implica una construcción, y que el museo, como espacio semiotizado privilegiado, es un ámbito en el que esta construcción se hace especialmente sensible. Para desentramar esta experiencia, en la que los distintos actores proponen o interpretan la realidad, resulta relevante la pregunta que se hacía Erving Goffman: “¿Qué es lo que está pasando aquí?” (2006, p. 4). Con su *Frame Analysis*, este autor se proponía “aislar algunos de los marcos de referencia disponibles en nuestra sociedad que son básicos para la comprensión y la explicación del sentido de los acontecimientos”, aportando una “estructura” que ayude a producir un “examen de la organización de la experiencia” (p. 4).

El vínculo entre la propuesta de Goffman y el estudio de la obra de Pablo Uribe (y en general con el análisis de propuestas artísticas) resulta bastante directo. En el capítulo 2.3 se buscaba entender qué hacía que un artefacto fuera concebido como arte, y se concluía que solo una mirada antiesencialista, despegada de las características físicas del objeto, podría explicar los fenómenos del arte contemporáneo: “lo que constituye la realidad es el sentido de nuestra experiencia y no la estructura ontológica de los objetos” (Schutz en Goffman, p. 4). La importancia crucial de los marcos de referencia apareció también en la Teoría institucional del arte de George Dickie y en lo referente al estudio del arte conceptual; en ambos casos se entiende que “la validez está sujeta a un contexto que la define como tal –no es ontológica y sí contingente” (Arnold, 1998, p. 05).

Además de la definición de marcos de referencia primarios y secundarios, el trabajo de Goffman también plantea la noción de “clave”, para referirse a aquellas convenciones que pautan una cierta actividad. Por otro lado, se daría una “transposición de claves” cuando se produce un corrimiento de las pautas hacia otra actividad (2007, pp. 46-47, 89). Estos conceptos, junto a las nociones de “estratos” y de “bordes”, están presentes en varios de los análisis de los antecedentes de Uribe y de este caso de estudio en particular.

4.3 Los discursos del arte

En este trabajo de investigación también se busca analizar y comprender los dispositivos utilizados por Uribe para deconstruir los discursos institucionales (del MNAV y del sistema del arte en general) y hacer visibles las relaciones de poder implícitas en esos discursos (Bernstein y Díaz, 1984, p. 06). Para esto, se parte de los aportes de la perspectiva del análisis del discurso (Bernstein y Díaz, 1984, Fairclough, 1995, Kristeva, 1997, Goffman, 2006) como forma de generar un corpus de análisis que luego habilite el diseño de herramientas específicas para estudiar los componentes, separados en unidades de análisis.

Para Fairclough “un discurso es una manera de entender un dominio particular de práctica social desde una perspectiva particular” (1995, p. 27). Para llevar adelante esta tesis fue necesario entender este dominio (el campo del arte y la curaduría) y develar la perspectiva institucional(izada) a través del discurso. Parte de este camino ya fue realizado por el artista en los términos del arte, al hacer visible en su exposición una variedad de “áreas dotadas de sentido” (Goffman, 2006, p. 05). El trabajo de esta investigación consiste en traducir estos procedimientos a los términos de la comunicación, en el campo teórico más amplio de las ciencias sociales.

4.4 Mirar a quien observa

Además de obras físicas, en esta investigación también está presente la figura del artista como actor, quien despliega sus estrategias a lo largo de la muestra. Si, como afirma Arnold, “el objetivo de la nueva ciencia consiste en pasar de una investigación tradicional, orientada a ‘objetos’, a la de observar observadores que en su operar construyen los mundos en los cuales se desenvuelven” (1998, p. 03), aquí se entiende a Pablo Uribe como un observador de los principios estructurales (Giddens en Semedo, 2006) del sistema del arte. Por otro lado, siendo este artista un actor del mundo del arte, se debe tener en cuenta que “los sistemas observadores —humanos y sociales— están suspendidos en redes de significaciones, coparticipativamente producidas y externalizadas a través del lenguaje, que constituyen sus horizontes de realidad” (Arnold, 1998, p. 04). Uribe parece proponerse desestabilizar los soportes de esta red de significados comunes del campo del arte, interceptando la externalización (los discursos) y trastocando las nociones de realidad. El valor de esta mirada interna al sistema artístico implica “el reconocimiento, desde el punto de vista de sus miembros, de sus distinciones significativas, validadas por ellos mismos, que permiten describir —registrar/inscribir— una cultura a partir de las categorías descriptivas de sus descriptores” (p. 05).

Esto permitiría colocar a esta investigación en la categoría de “observador de segundo orden” que, siguiendo con Arnold, es “un tipo de observador externo, orientado a la observación de observadores y sus respectivas observaciones”, con el objetivo de “captar los esquemas de diferencias con que marcan tales observaciones y trazan sus distinciones —el cómo observar” (1998, p. 02).

Si, como se afirmó antes, Pablo Uribe trabaja en la deconstrucción de discursos institucionales, este trabajo se abocará a la deconstrucción de los discursos del artista en su metatrabajo sobre el campo del arte y sus instituciones.

En este capítulo se justificó la necesidad de una metodología abierta, con un enfoque cualitativo que busca comprender y describir un caso de estudio a través de una investigación exploratoria. Para esto se combinan los aportes teóricos de la hermenéutica, el análisis de la experiencia, del discurso y de la observación de observadores.

5

Preguntas de investigación



¿Cómo dialogan las estrategias de intervención sobre el acervo del Museo Nacional de Artes Visuales, desplegadas por Pablo Uribe en 'Aquí sonó Blanes Viale', con las políticas de preservación, exposición y divulgación de la institución?

En su construcción de sentido, estos dispositivos artísticos, ¿qué tipo de consensos ponen en juego? ¿Cuáles prácticas del sistema del arte y del Museo interpelan?

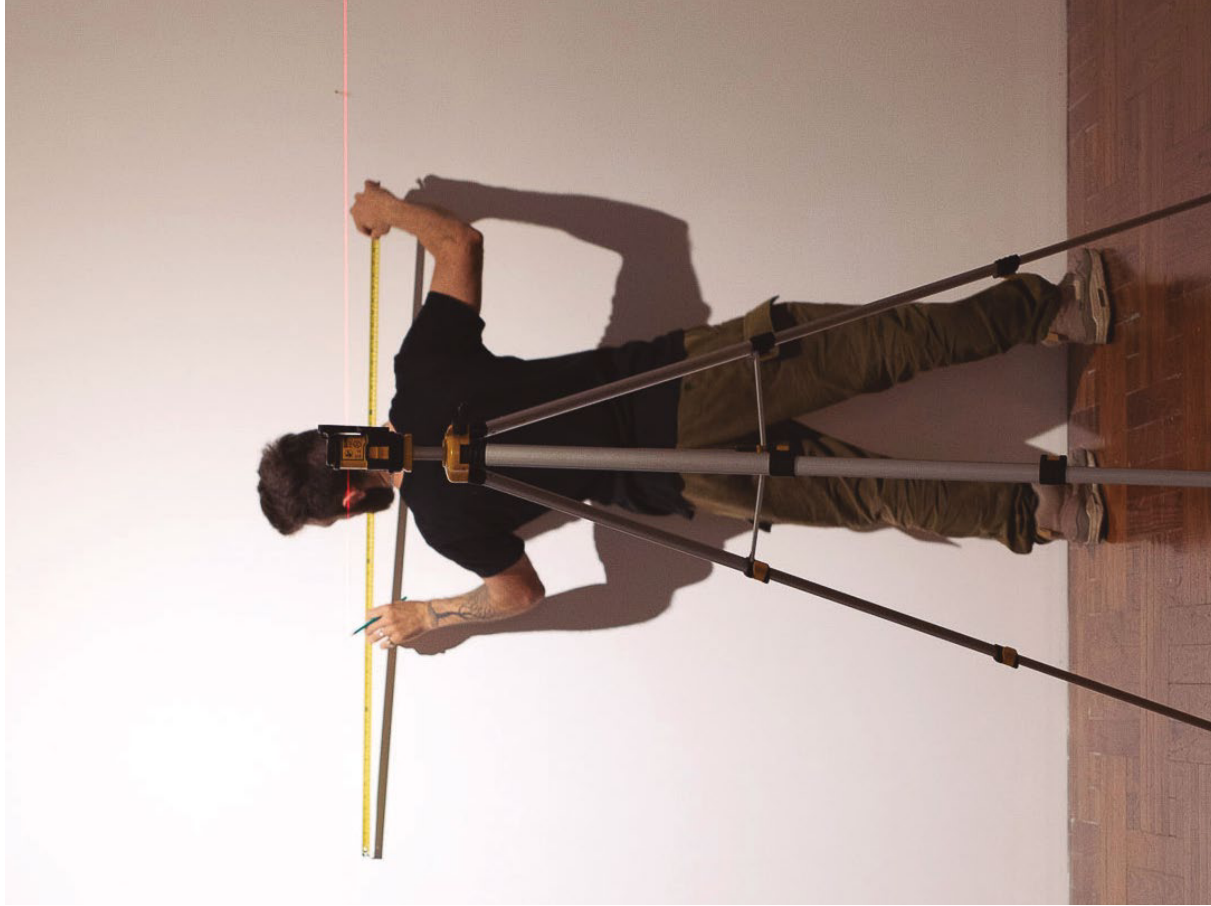
6

Unidades y variables de análisis

6.1 Unidades de análisis, de observación y de estudio

El tema de tesis que se aborda plantea la dificultad de estar situado en la intersección de varias disciplinas: el arte, la curaduría, la arquitectura, el diseño gráfico y la comunicación. Además, también podrían incluirse temas más amplios relacionados con las políticas culturales públicas. Si bien el desencaje de esta investigación es un evento acotado en lugar y tiempo, de la misma exposición se pueden desprender distintos tipos de objeto de conocimiento según los límites conceptuales y empíricos establecidos (aunque flexibles en el tiempo) para la investigación (Guber, 2004, p. 58).

Se entiende necesario comenzar clarificando la terminología: para Maximiliano Azcona y otros, las unidades de análisis serían una forma metodológica de delimitar “los componentes esenciales del estudio” (Azcona et al, 2013, p. 67). Al usar el término unidades se pretende establecer “un dominio circunscripto y diferenciable con propiedades inherentes”, que adquiriera “el estatuto de unidad u organización diferenciada” (p. 69). Mientras que la unidad de análisis (UA) es definida como “tipo de objeto delimitado por el investigador para ser investigado” (p. 68), en donde “tipo de objeto” apunta a que “el referente de cualquier unidad de análisis es un concepto: una clase de entidades y no una entidad determinada o concreta del espacio tiempo” (p. 70); la unidad de observación (UO) “es el soporte material sobre el que se aplican las técnicas de recolección de datos” (p. 68) y supone referentes empíricos y observables investigar en los objetos seleccionados y que pueden adoptar diversos valores de tipo cualitativo o cuantitativo” (p. 75). A modo de resumen, podría decirse que existe un interés en estudiar un tema (la UA, un referente abstracto, un concepto, un tipo de objeto) y se busca un soporte material (la UO, empírica, observable) sobre el que se despliegan técnicas de investigación y se obtienen características que pueden adquirir valores (variables, medibles) a partir de un “particular enfoque teórico” (p. 71).



6.2 Unidad de análisis: tensión entre Modernidad y posmodernidad

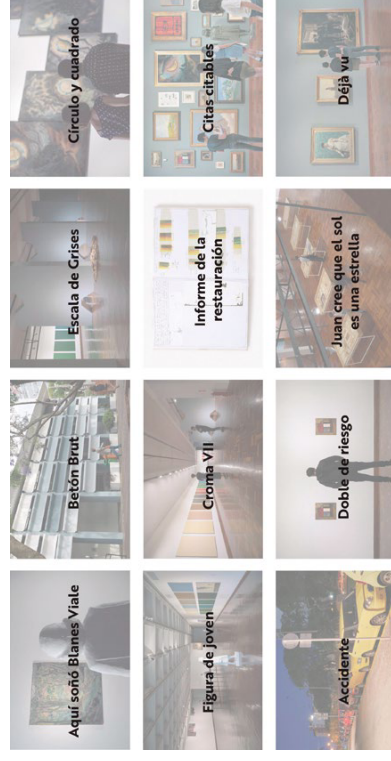
Por lo ya visto, la unidad de análisis debe estar en concordancia con el objeto de la investigación y, por tanto, con la pregunta de investigación. En este sentido, se entiende que para el caso de estudio la UA es la relación (el diálogo, el conflicto, la tensión) entre “Aquí soñó Blanes Viale” y el Museo Nacional de Artes Visuales. Esta relación se plantea como un desafío a las estructuras culturales que sostienen a la institución (y al sistema del arte en su conjunto) y que, como se vio en el capítulo 2, son eminentemente modernas. Mientras que, por otro lado, la aproximación que realiza Uribe sobre esta institucionalidad, a través de una exposición de arte contemporáneo, tiene un carácter posmoderno, como también se demostrará a continuación.

6.3 Unidades de observación: las obras

Si la unidad de observación es aquel soporte en el que se observarán variables que respondan a la pregunta que surge a su vez de la UA, entonces en el caso que se estudia este referente empírico son las obras de ASBV, en particular aquellas que intervienen el acervo y el edificio del museo, donde se juega el partido entre el artista y la institución. En la figura 46 aparecen identificadas las obras elegidas para el análisis. De un total de 42 obras²⁹ se han escogido 13.

Figura 68. Selección de obras.

29. En el anexo final se listan el conjunto de obras que constituyeron la exposición.



6.4 Tres variables dicotómicas

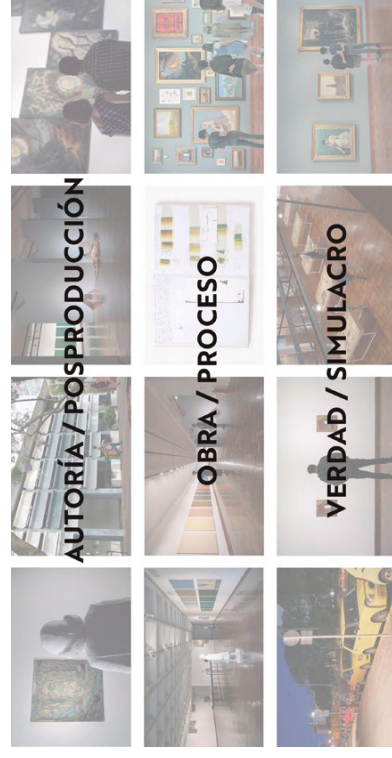
dería que los límites entre estos conceptos son borrosos o transitorios, y que lo híbrido va en contra de la fragmentación disciplinar (Hutcheon, 2014). Esta postura plantearía un rechazo a “cualquier oposición claramente binaria que pueda ocultar una secreta jerarquía de valores” (p. 102).

Como ejemplo de lo anterior, la parodia o la ironía, expresiones predilectas del posmodernismo, ponen en disusión los límites, al adoptar humorística y provisoriamente lugares que *a priori* no corresponden con la postura que se quiere expresar. En este sentido, Linda Hutcheon entiende la parodia “como repetición con una distancia crítica que permite un señalamiento irónico de la diferencia en el corazón de la similitud” (p. 76). Otra respuesta posible, contra este intento por delimitar los espacios de una y otra corriente, podría referir a la práctica frecuente posmoderna de recorrer los límites o de habitar los márgenes.

No debe olvidarse que el tema central de esta tesis es la tensión, pero también el diálogo, entre una exposición, una institución y un sistema. Esta relación a veces se expresa en rupturas, pero otras tantas se presenta como complicidad, como juego.

En la figura 69 se muestran las tres variables, ya asociadas cada una a un grupo de cuatro obras. A continuación se desarrollan los pares dicotómicos en apartados independientes.

Figura 69. Variables asociadas a subconjuntos de obras.



Finalmente, si la variable es una cualidad de la UO a la que se le puede atribuir valores, entonces lo que se mide para estudiar la UA son aquellas características institucionales (del museo y del sistema del arte) puestas en cuestión por las obras. Las tres variables elegidas están vinculadas con la mencionada tensión entre modernidad y posmodernidad y su resultado es el de pares dialécticos a ser contrapuestos.

Cabe aclarar que esta mirada dicotómica, que aquí se usa para contraponer estas dos cosmovisiones, mantiene una estructura de análisis moderna, haciendo una reducción conceptual que separa en columnas términos binarios y estancos. Por el contrario, una mirada posmoderna de este fenómeno enten-

6.4.1 Autoría / postproducción

El autor, como se entiende en la actualidad, es una invención del Renacimiento. La secularización y el antropocentrismo trajeron consigo una valorización del individuo como creador consciente, por fuera de los designios divinos. Para Nicolás Casullo, “uno de los elementos esenciales para el nacimiento de la subjetividad moderna es la aparición del autor” (Casullo, 2009a, p. 212), con una voz autónoma, individual y objetiva. El artista así entendido sería un sujeto de características especiales, que realiza un acto de alquimia, un demiturgo que transforma la materia en obra singular. Por otro lado, Barthes (1994), en su ensayo *La muerte del autor*, responde que “es el lenguaje, y no el autor, el que habla” (p. 66), y que éste “se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original” (p. 69). Barthes pone el foco en la recepción, en la percepción consciente, como el momento en el que se incorpora toda la red contextual que trae la obra, a través del lenguaje.

Desde la perspectiva del análisis del discurso, esta discusión sobre el estatuto del autor se enmarca en el dialogismo de Mijail Bajtín, retomado por Julia Kristeva y su concepto de intertextualidad, para quien “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1997). Como explica Jay Lemke (1994), el sentido se construye sobre el fondo de otros sentidos compartidos en una cierta comunidad. Desde este enfoque, no cabe la posibilidad de la autonomía autoral moderna, ya que todo acto creativo tiene deudas con sus antecedentes y es producto de un marco social, de un contexto enunciativo común (Hutcheon, 2014). Ex-tremando esta idea, una obra no puede ser considerada como absolutamente original, puesto que de serlo no tendría sentido para quien la recibe (2014, pp. 226-227). Douglas Crimp lo pone de esta forma: “El *status* extraordinario que se ha concedido a la obra de arte en la modernidad es, en parte, consecuencia del mito romántico del artista considerado como un productor especializado en grado superlativo y único en su género” (2005, p. 79).

A lo largo de su carrera, Uribe ha trabajado mayoritariamente con obras existentes —es decir, de otros autores— que adquieren un nuevo carácter a partir de su papel en sus exposiciones. En arte, tomar un objeto, darle un contexto distinto y asignarle un rol diferente tiene sus orígenes en los *ready-made* de Marcel Duchamp, quien desde ese momento liberó el camino para la creación

a partir de la recontextualización de objetos encontrados. Desde sus orígenes, el concepto del *ready-made* plantea el dilema sobre la autoría y la originalidad. ¿Es el autor de la obra quien realizó el objeto original o aquel que lo transformó (así sea simplemente cambiándolo de lugar) posteriormente? Pero además, ulteriores transformaciones, ¿harían cambiar nuevamente la autoría de la obra? Para responder estas preguntas, en su libro *Postproducción* Nicolás Bourriaud propone pensar en una “cultura del uso o de la actividad”, en la que la obra de arte funciona “como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados” (2007, p. 16). Para ilustrar esta forma de operar, este autor utiliza las figuras del “*deejay*” y del programador, que tienen ambos la tarea de seleccionar objetos culturales e insertarlos dentro de contextos definidos” (p. 08).

Como se vio en los antecedentes y se comprobará en el análisis, Uribe plantea sistemáticamente dudas sobre la autoría de las obras, sobre su originalidad y los mecanismos culturales para asegurar una y otra.

6.4.2 Obra / proceso

La discusión sobre el estatuto del autor se continua en la reflexión hacia el producto artístico. Como se explicó en el apartado anterior, desde una perspectiva posmoderna la obra de arte no es el resultado de un momento de iluminación individual, de un instante creativo singular, sino que forma parte de una cadena de eventos, que toma en cuenta el contexto productivo, el medio que la reproduce y el público que la recepciona. Por tanto es comprensible que, desde esta óptica, se preste especial atención al proceso, en desmedro del resultado final (Lyotard, 1991), en línea con los presupuestos del arte conceptual y el contemporáneo. Las obras que se analizarán bajo esta variable

atestiguan una voluntad de inscribir la obra de arte en el interior de una red de signos y de significaciones, en lugar de considerarla como una forma autónoma u original. Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción. (Bourriaud, 2007, p. 13)

La mirada sobre el proceso pone el foco en la historia como un relato interpretativo, como un discurso elaborado por actores específicos y situado en un tiempo y contexto. El interés en el proceso histórico de una obra, de un estilo o un sistema cultural, implica una problematización de lo que significa para la actualidad. En contra de los valores atemporales, la posmodernidad busca demostrar que existe una dependencia de estos valores al contexto (Hutcheon, 2014).

Por obvio que sea mencionarlo, el acervo moderno del MNAV está conformado por obras individuales y ya acabadas. Si alguna de ellas no se encuentra completa, se puede considerar que así quedará. A esta realidad Uribe antepone obras inacabadas, transitorias o que son en sí mismas un proceso. Se vale de obras o infraestructuras existentes, supuestamente acabadas, sobre las que integra sus propuestas. En sus trabajos también aparece la complementariedad con prácticas de otros actores, que responden desde su experiencia a los procedimientos establecidos por el artista.

Los conceptos de programación, reprogramación o disposición aparecen repetidamente en la obra de Bourriaud, quien propone “inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes”

(2007, p. 14). El mismo autor, en su libro *Estética relacional* (2006), se refiere a aquellas obras de arte que consisten en un dispositivo que genera relaciones entre personas o surge de un proceso social. Por otro lado, para el fotógrafo Joan Fontcuberta el artista contemporáneo ya no tiene el papel de producir obras sino de “prescribir” valores y sentidos (2016, p. 128).

6.4.3 Verdad / simulacro

Cuando lo real ya no es lo que era, la nostalgia cobra todo su sentido.
(Baudrillard, 1978, p. 15)

La mirada a la historia, como proceso discursivo, busca demostrar que los significados cambian con el tiempo, que son siempre interpretaciones elaboradas desde el presente. Desde este punto de vista no hay certezas si se mira hacia atrás, sino trazas útiles para construir un relato, pura dialéctica al decir de Lyotard (1991). Y tampoco hay certezas en el futuro, si se pierde la dirección hacia un fin predeterminado, guiado por un metarelato racional que ordene el presente en función de un destino superador. Sin embargo, “el gran relato ha perdido su credibilidad” (p. 32). Decretada la muerte de la verdad, si la verdad ya no existe solo es posible acceder a las apariencias de la realidad, a sus posibles lecturas: “lo que se suele llamar realidad es un montaje” (Bourriaud, 2007, p. 91), un tipo particular de historia (Lemke, 1994). Lyotard afirma que incluso “el saber científico es una clase de discurso” (1991, p. 6) y que su legitimación proviene de su “práctica lingüística y de su interacción comunicacional” (p. 32).

La verdad es un concepto muy caro para la Modernidad. El iluminismo intentaba echar luz sobre las cosas, mostrarlas tal como eran. La ciencia, con su método, sería la herramienta reveladora de la verdad. Esta búsqueda de verdad se puede rastrear en la arquitectura Moderna, desde sus primeras expresiones en los grandes edificios eclécticos del siglo XIX, en los que una estructura metálica descarnada convivía aún con elementos neoclásicos, hasta la transparencia literal de las propuestas de la primera mitad del siglo siguiente. La arquitectura moderna racionalista buscaba la verdad en la funcionalidad, la expresión de sus materiales y la pureza de sus formas, mientras demostraba los gestos decorativos: ya en 1910 el arquitecto vienés Adolf Loos (1980) comparaba el ornamento con el delito. El silogismo “la forma sigue a la función” plantea un razonamiento automático que busca llegar a la verdad de la forma.

Un caso viene a cuento de lo anterior y anticipa lo que vendrá. La Torre Eiffel fue fabricada y montada en 1889 para celebrar el centenario de la Revolución Francesa, como pieza central de la Exposición Universal de París de ese año — dos momentos fundamentales de la Modernidad—. Diseñada por un ingeniero,

la torre fue un gran gesto estructural que desafiaba la seriedad parisina. Su forma y materialidad *verdaderas* eran en sí mismas una celebración de la Modernidad. En 1999 una réplica de mitad de tamaño de la Torre Eiffel se comenzó a levantar en la ciudad estadounidense de Las Vegas. Además de la torre, París Las Vegas (Figura 70) es un hotel y casino que incorpora varios elementos de la Ciudad de la Luz, en un ejercicio incómodo y burdo de intertextualidad y pastiche. Casi treinta años antes, en 1972 Venturi, Scott Brown e Izenour publicaron un libro fundacional para lo que más tarde habría de llamarse arquitectura posmoderna: en abierta oposición a la arquitectura moderna, *Aprendiendo de Las Vegas* (2011) fue una defensa del carácter comunicativo y simbólico de la arquitectura, una reivindicación del ornamento, e incluso de lo feo y ordinario. El libro justifica el uso directo de la historia, a través de la cita y la analogía. La Torre Eiffel en París simboliza la celebración de la cultura de la verdad técnica, mientras que Las Vegas encarna, exageradamente, la cultura del simulacro.

Para el ensayista francés Jean Baudrillard la humanidad ha entrado a “un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad”, en el que “la era de la simulación se abre”, poniendo en cuestión nociones como realidad o imaginación (1978, pp. 07-08). En vez de Las Vegas, Baudrillard se vale del ejemplo de Disneylandia, pero no ya como una imitación, sino como la instalación del simulacro como la realidad última.

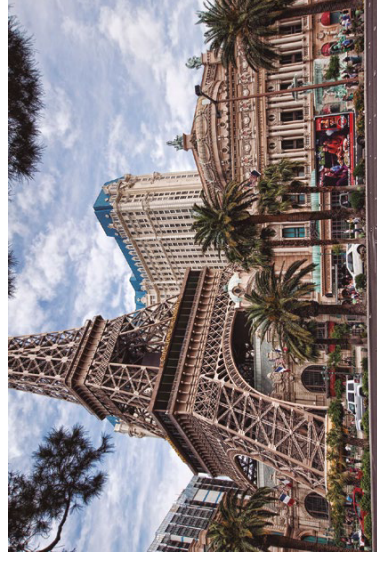


Figura 70. París Las Vegas.
Foto: Jean-Christophe Benoist.

En un cuento muy breve, Jorge Luis Borges —un gran creador de simulacros—, escribe sobre cartógrafos que, no contentos con la representación a escala, acaban por confeccionar un mapa del Imperio al mismo tamaño del Imperio. *Del rigor de la ciencia* (1967) trata irónicamente sobre la imposibilidad e inutilidad de sustituir a la realidad con una imagen que necesariamente estará distorsionada. La verdad (científica) no alcanza para reflejar la realidad, y el simulacro se hace visible. Otro cuento de Borges más famoso aun, *Funes el memorioso* (1974), describe a un personaje que puede recordarlo todo y que es abrumado por ese archivo infinito y fútil. En línea con el anterior, este relato podría estar parodiando el esfuerzo vano de la historia por abarcarlo todo. O tal vez funcione también como un arma de doble filo, que critica el uso del pasado, de la memoria, como un acervo que puede enneguecer.

Como sea, en los dos cuentos el escritor argentino apela a la ironía y la paradoja, herramientas favoritas de la posmodernidad, pues se inscriben en estructuras preexistentes para comentar desde dentro los límites de la Modernidad, respondiendo con estrategias de intertextualidad a las verdades inquebrantables modernas. De esta forma, el simulacro es usado para discutir y poner en duda los consensos, que son siempre institucionales.

En este capítulo se presentaron las variables a evaluar en las obras elegidas para este estudio. En los tres casos representan respuestas a conceptos modernos. Sin embargo, se trata de respuestas ambiguas, que en vez de intentar superar las concepciones anteriores buscan ampliar la mirada. El arco de actitudes posmodernas que aquí se describe se despliega entre la necesidad crítica de incorporar el contexto y los procesos históricos hasta la posibilidad de introducir el humor y la ficción, como forma de comentario y reflexión.

7

Análisis

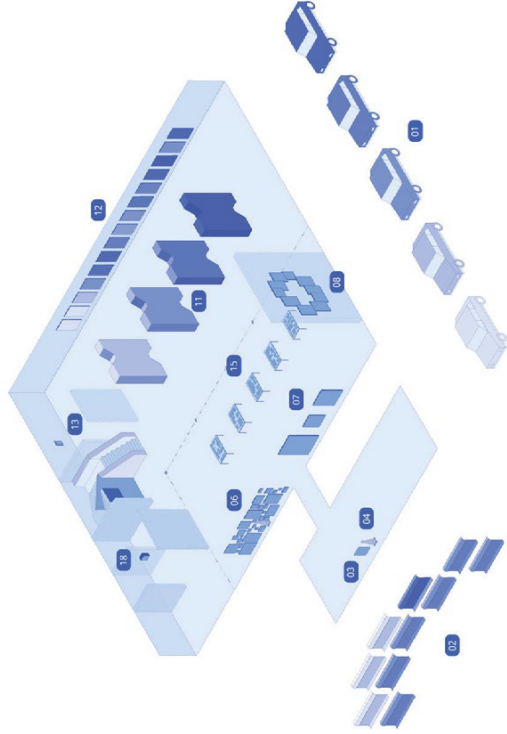
7 Análisis

Este capítulo contiene el análisis central de este trabajo. Comienza con una breve recapitulación, con el fin de aclarar y simplificar el amplio panorama presentado hasta aquí. Llegado a este punto de la tesis gran parte del estudio ya fue adelantado. Por tanto, no debe esperarse un nuevo comienzo, sino una síntesis que relacione los elementos dispersos a lo largo del trabajo.

Como repaso a lo visto en el capítulo 5, en el que se establecieron las unidades de análisis, de observación y las variables, se recuerda que para este estudio la UA es la relación entre modernidad y posmodernidad, que representan al museo (como fenómeno institucional) y a la exposición; que las UO son las obras elegidas de ASBV, en función de sus estrategias de intervención en el acervo y el edificio del MNAV, y que las variables, que expresan cualidades asociadas a la UA a medir en las UO, son tres pares dialécticos: *autoría / postproducción*, *obra / proceso y verdad / simulacro*.

En el capítulo 5.4 se adelantó también el sistema de UO propuesto para el análisis. Siempre dentro del universo de las obras que Uribe realizó en relación con el acervo del museo, se trabaja con tres subgrupos, cada uno con cuatro piezas. A cada grupo se le aplica una variable. Como se puede interpretar de la presentación de las obras, en el capítulo anterior, varias de las que integran un grupo podrían funcionar para otro, pero se entiende que esta estructura es la más eficaz para analizar la exposición a través del tamiz elegido.

Figura 71. Axonometría de la planta baja del MNAV, mostrando la selección de 12 obras que se analizan en la tesis. Las referencias pueden consultarse en el capítulo 3.1.



7.1 Autoría / Postproducción

Las obras elegidas para la aplicación de esta variable son *Aquí soñó Blanes Viale*, *Beñón Brut*, *Escala de grises* y *Círculo* y *Cuadrado*. Todas ellas ponen en crisis el concepto moderno de autoría, a partir de una reelaboración por parte de Uribe. Dice Ticio Escobar que “lo que hace el arte es buscar posiciones frente a su objeto” (en Boggione, 2017), pero aquí el objeto no es el propio, sino que se toman posturas frente a producciones preexistentes. El artista adopta (Fontcuberta, 2016), toma prestado —ya que siempre devuelve—, las obras del acervo y el edificio, como forma de plantear que la autoría es una concepción, un acuerdo institucionalizado por la modernidad y sus dispositivos, y no una ley universal. Utiliza las obras completas, las desmientra, las imita, usa su título, “baraja y da de nuevo” en un juego que busca desestabilizar las seguridades del público, pero también generar complicidades.

Aquí soñó Blanes Viale es el título de la exposición, pero también es el título de un cuadro del acervo. Si ya en el comienzo de la muestra Uribe toma el nombre, sin permiso y sin explicitar sus intenciones, es porque se revela ante el mandato moderno de una autoría definitiva, asociada a un creador individual e independiente. El título de la obra funciona como un identificador, que a partir de ese momento designa a dos cosas distintas, la pintura original y la muestra enmascarada.

Aquí soñó Blanes Viale (la pintura) ha sido transformada, sin cambiar su fisicidad, por “*Aquí soñó Blanes Viale*” (la exposición). El ejercicio de intertextualidad, evidente por el hecho de exhibir la pintura el inicio de la muestra, funciona en ambos sentidos, dotando a la exposición de un nombre y al cuadro de un nuevo contexto enunciativo. El uso de esta pintura, en su nuevo rol como primer engranaje de la exposición, establece que las obras de arte son deudoras de su inserción en una historia y en una cultura y que el museo tiene un rol prioritario en esta genealogía.

La idea de la máscara vuelve a aparecer en *Belón Brut*. En este caso la obra sobre la cual trabaja Uribe es la fachada de placas de fibrocemento, diseñada por el arquitecto y artista plástico Clorindo Testa³⁰, una pieza a su vez adosada al edificio original, tantas veces reformado con anterioridad. La fachada forma parte del edificio, pero a su vez se reconoce como un elemento en sí mismo. Aunque menos sutil que en el caso anterior, esta obra también propone una intervención medida, más cerca del enraizamiento que de la transformación radical. Se trata de un cambio en la coloración de las placas, que transitoriamente dejan sus colores primarios y pasan a lucir distintos tonos de gris. El título de la obra, que en francés significa hormigón visto, se asocia al brutalismo, línea en la que se suele situar la obra arquitectónica de Testa. La acción de Uribe parece buscar enmendarle la plana al arquitecto, corregirle su desviación de artista, aplicada a la fachada de un edificio. Transformar colores primarios, asociados a una codificación, a la abstracción moderna, en escala de grises, también parece una estrategia posmoderna, que pone en valor los matices, en contraposición a los altos contrastes.

Podría argumentarse que los edificios, suelen pintarse, e incluso cambiar de color (para dolor de cabeza de sus proyectistas). Sin embargo, en este caso se entiende —y así parece verlo también Uribe— que la fachada es una obra singular, con autor pero sin título, una pieza que admite la postproducción.

Ahí entra el Clorindo Testa artista. También importa el hecho, mencionado más arriba, de que las piezas de fibrocemento conforman en la actualidad el isotipo del MINAV. Intervenir la fachada es entonces, como en el caso anterior, interferir provisoriamente en la identidad de la institución.

Como su nombre lo indica, *Escala de grises* comparte algunos elementos con la obra anterior. Uribe toma los cuatro pilares de la planta baja del edificio, retira el material que por mucho tiempo los deformaba y los pinta cada uno en un tono de gris, armando una secuencia entre ellos. Si en el caso anterior, la fachada de Testa había sido una intervención relevante en el edificio, en este caso los pilares del mismo autor habían sufrido transformaciones casi desapercibidas. Siendo parte estructural del edificio, al contrario de la fachada la institución no los veía como una obra a cuidar. Al actuar sobre ellos, Uribe pone el foco en su forma; al pintarlos cada uno de un tono, el artista los individualiza, los vuelve personajes en su exposición.

Quizá más que antes aun, la palabra adopción sea la que define la acción de Uribe, ya que su obra parece ser un llamado de atención para el respeto y cuidado de los elementos arquitectónicos del edificio: aunque cumplan una función estructural, se trata de piezas expresivas, diseñadas por un arquitecto-artista. *Escala de grises* toma los pilares, les pone un título, los desvía, para devolverlos transformados en sí mismos. En este caso la postproducción busca generar un diálogo entre un museo y su edificio, mostrando la contradicción entre una institución que vela por la autoría y su falta de atención a una parte de su arquitectura de autor.

El trabajo de Uribe puede verse como contradictorio, ya que por un lado toma obras sin permiso, burlando la autoridad que el museo detenta, y por otro señala, como *Escala de grises*, la singularidad autorial de elementos del edificio. Esta sería una crítica pertinente frente a un accionar moderno: sin embargo, como se ha anticipado, la perspectiva posmoderna plantea una relación contradictoria con la modernidad, que implica por un lado freno y, por el otro, continuidad (Hutcheon, 2014).

La última obra de esta sección es *Círculo y Cuadrado*, instalación en la que Uribe reutiliza diez cuadros de José Cúneo, ordenados según dos criterios: el círculo que producen las lunas, presentes en todas las láminas, y el cuadrado que conforman los cuadros, sin sus marcos. Además, el título de la obra



Figura 74. Escala de Grises, 2018.

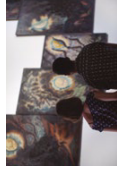


Figura 75. Círculo y cuadrado, 2018.

30. Para conocer en profundidad el edificio y la intervención de Testa ver el capítulo 2.6.3.



Figura 72. Alberto Dura, Aquí soñó Blanes Viale.

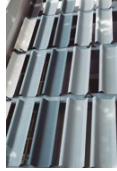


Figura 73. Belón Brut, 2018.

7.2 Obra / Proceso

corresponde al de una revista, dirigida por Joaquín Torres García, cuya misión era contrarrestar el peso del arte figurativo de la época.

En este caso, el trabajo de postproducción, en desmedro de las autorías de Cúneo y de Torres García, sucede en varias capas y con resonancias también diversas. Por un lado, la instalación junta pinturas de un mismo autor. Sin embargo, a diferencia de, por ejemplo, recopilar y exhibir obras en una colección, Uribe las pega y relaciona tanto por su contenido como por su forma, al punto de que luego resulta difícil concebirlas por separado. Podría pensarse que el conjunto, de gran tamaño y potencia visual, termina por diezmar el valor simbólico de cada una de las láminas. La instalación también realiza un comentario sobre la reiteración del motivo, lo que recuerda *Identikit*, una obra anterior de Uribe (ver capítulo 2.7.1).

En otro plano, además de forzar la convivencia de cuadros distintos pero vinculados entre sí, *Círculo* y *Cuadrado* impone una relación más incómoda, entre los cuadros de un pintor figurativo y el nombre de una revista de arte abstracto que combate la figuración.

Si en la adopción de un título prestado Uribe simplemente desgajaba el nombre y exhibía la obra; si en la fachada cambiaba el código cromático, en una acción normal para una superficie edilicia; si en la obra de los pilares deshacía una intervención y señalaba una riqueza arquitectónica; aquí el artista extrema su propuesta al hacer colisionar obras y título y envolverlas en un corsé a medida para ambos.

Las obras elegidas para la aplicación de esta variable son *Hostesses*, *Chroma VII*, *Informe de la restauración* y *Citas citables*. En esta sección se analizan objetos centrados en el proceso de producción, en desmedro del resultado final. A las concepciones modernas teleológicas de un fin predeterminado (a saber, el progreso), de obra abstracta, completa y acabada, de posición de vanguardia sin raíces y de paroxismo ante lo insuperable, se antepone la atención al desarrollo de las ideas y las realizaciones, para arribar a la atención y reflexión sobre los contextos productivos, ya sean históricos, culturales, políticos, etcétera. En vez de enfocarse en los extremos, entre el origen y la culminación, la perspectiva posmoderna se entretiene con la narración, con el recorrido institucional de entre las ideas y las cosas.

La obra entendida como proceso también pone el acento en las prácticas, es decir en plural no solamente para enfatizar las diferencias, sino también para evidenciar los distintos oficios al interior del sistema del arte. En oposición al creador solitario iluminado, en esta variable se muestran obras que expanden la autoría hacia funciones por lo general ocultas o poco atendidas.

Hostesses parte de una escultura en bronce del Museo y de ella obtiene seis réplicas en yeso. En esta nueva apropiación de una obra del acervo, *Figura de joven*, de Bernabé Michelena, Uribe hace funcionar la máquina al revés, extrayendo moldes a partir de la pieza acabada. Partiendo de una idea y aplicando una técnica, el artista realiza su nueva obra que, a modo de *land art* para interiores, dispersa por los espacios del Museo con el fin de recibir al público³¹.

Hostesses exhibe el andamiaje para la fabricación de una obra y, por tanto, hace evidente la propia fabricación, no siempre realizada directamente por la persona que pone la firma. Esta obra también muestra que muchas piezas que se perciben como un objeto único son el resultado de un proceso de reproducción que, como en el caso de la obra original de Michelena, parte del yeso y acaba en el bronce. En el entendido de que no hay forma de copiar el aura de una obra (Benjamin, 1989), por fuera de la reproducibilidad técnica benjaminiana Uribe obtiene estas copias analógicas y desalmadas que logran instalar la idea de que obra y proceso conviven en cada elemento de la exposición.

Por su componente técnica, es probable que en la obra recién comentada Uribe se valiera de la colaboración de otras personas para su realización. En la serie **Chroma**, a la que pertenece **Chroma VII**, la contribución es explícita. El artista selecciona una pintura y convoca a la restauradora Endhardt para realizar una obra nueva, a partir de indicaciones precisas: obtener una codificación cromática representativa de la obra original; pintar una lámina, del mismo tamaño del cuadro representado, por cada color extraído; extender el color en la tela de tal forma de que no se perciba la pincelada. El resultado es un conjunto de láminas de color pleno que, de forma muy abstracta, representan una pintura existente.

En esta obra Uribe domina el extremo del que se parte, el cuadro de Laborde, y la serie de reglas que propone. Sin embargo, aunque confíe en el oficio profesional de la restauradora, no puede asegurar el resultado final. Su trabajo está centrado en la definición de un procedimiento. **Chroma VII** implica un salto de fe, una pérdida de control, dejando claro que el medio, en este caso a través de un oficio del campo del arte, también construye la obra.

Al exhibir el *Retrato de Pombo* en la misma sala, se activa otro proceso distinto: las dos obras, pintura original y representación cromática, quedan vinculadas a través de hilos invisibles que cruzan el espacio de la sala principal

del museo. Entre ellas se construye una síntesis única en la cabeza de cada visitante. Sin tocar realmente (en verdad, a muchos metros de distancia) **Chroma VII** modifica la percepción de la pintura que le da origen, y esta nueva obra que se establece entre ambas es pasible de sufrir nuevas transformaciones, al recorrer el resto de la exposición.

Si bien el **Informe de la restauración** es una nueva tarea asignada a la misma restauradora, quizá esta obra tiene más puntos de contacto con la analizada al inicio de esta sección. **Chroma VII** plantea varios procesos, pero el resultado que se exhibe es definitivo, es decir, está cerrado. Además, su formato no deja de ser el del cuadro tradicional. El **Informe** es un díptico que exhibe un libro y siete bastidores. En el libro se analiza “científicamente” (en la descripción de la obra se usan las comillas en esta palabra) la pintura *El vaquero* y se establecen los pasos para su restauración, aplicando la técnica del *tratteggio*, que consiste en la adición de líneas de color puro en los baches del cuadro original. En los bastidores montados en la pared, apliados horizontalmente de tal forma que solo se ve el primero de ellos, se descomponen en siete capas las intervenciones cromáticas propuestas para el cuadro.

La similitud del libro con **Hostesses** es evidente, en el sentido que en esta obra se exhibe la herramienta, el mecanismo, en vez del resultado esperado. En su lugar, se muestra la serie de razonamientos para una tarea, haciendo público un oficio que suele estar relativamente oculto, un trabajo que mide su éxito en función de su discreción. Pero el **Informe** da un paso más, al exhibir las capas de color en los bastidores, pero ocultar la mayor parte del trabajo, recordando que “la imagen es justamente el péndulo entre lo que está y lo que no está” (Ticio Escobar en Boglione, 2017). La obra despliega el informe técnico, pero el público accede solamente a una séptima parte del trabajo realizado.

En esta obra el tema del proceso también se multiplica en varias capas. Entre el cuadro original, el más viejo de la colección, y el libro del informe, se desencadena el procedimiento de estudio y propuesta por parte de la restauradora. Entre el libro y los bastidores se despliega una nueva tarea, que lleva del análisis a la acción. Y finalmente, se plantea el proceso de la obra incompleta que, al ocultar buena parte de lo que materializa, deja un final abierto, que se construye en la cabeza de quien visita la obra.

31. En inglés, *hostess* significa anfitriona o anfitriona.

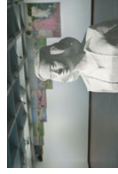


Figura 76. Hostesses, 2018.



Figura 77. Chroma VII, 2016-2018.

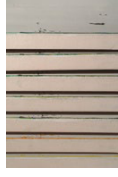


Figura 78. Informe de la restauración, 2018.

7.3 Verdad / Simulacro

El último caso para la aplicación de la variable obra / proceso es *Citas citables*. En esta instalación, en la que a pedido de Uribe el curador Carlos Capelán ordena una serie de obras disímiles en una de las paredes de la sala principal del Museo, aparecen dos de las variantes ya vistas con anterioridad. Por un lado, el proceso que es desencadenado por la asignación de una tarea, que propone una forma de hacer pero no controla su resultado. Y por el otro, el que se desencadena al vincular, análogamente (como sugiere el título de la instalación), las obras presentes en la pared con las repartidas en los espacios del MNAV.

Como se mencionó con anterioridad, llama la atención que el artista realice una selección de obras y que el curador sea quien las disponga en la pared. Toda vez que Uribe trabaja con obras del acervo, su rol se tiende a solapar con el de un curador tradicional, así como con el de director del museo. La concepción del curador como ejemplo de una nueva forma de autoría (Feldman, 2013), aparece aquí, aunque también su anverso: es el autor que juega a la curaduría, mientras que pone al curador oficial a componer obras en un muro³². En esta obra central, y por extensión en toda la exposición, Uribe se involucra con los procesos institucionales del museo, mediando entre el acervo y el público, definiendo qué y cómo se muestra.

Como se anticipó en *Chroma VII*, entre *Citas citables* y las obras desplegadas en la muestra, se establece un vínculo intangible, que trastoca la percepción de la obra citada, a la vez que prelude la cita uribiana, en un recorrido de ida y vuelta que va de las obras originales a sus citas, y viceversa. El proceso que se pone en juego en esta obra se centra en el público y sus maneras de visitar —de consumir— la exposición, que imposibilita la linealidad y secuencialidad. *Citas citables* sirve para reflexionar sobre la experiencia espacial en el museo, sobre la visita como una heurística que el público debe enfrentar y resolver.

32. En la obra *Curador curando*, presente en ASBV, Uribe exhibe un cuadro de Carlos Capelán, colgado de espaldas, al igual que hiciera Capelán en su exposición "Museo".



Figura 79. Citas citables, 2018.

La tercera variable aplicada a las obras de ASBV contrapone el concepto de verdad, propia del museo moderno (y en general de la modernidad), al de simulacro, asociado a la representación, la metáfora, la parodia o la ironía, todas estrategias ampliamente usadas en el arte posmoderno. Se analizan aquí las obras *Accidente*, *Doble de riesgo*, *Juan cree que el sol es una estrella* y *Deja vu*. Si el museo es, entre otras cosas, un custodio de la verdad, estas obras vienen a confrontar este rol institucional con humor, incomodidad y un poco de desparpajo.

Accidente consiste en una larga fila de 18 automóviles estacionados en la avenida de acceso al Museo. Hasta este punto, la obra podría referir a un hecho verdadero: autos siendo autos, en una calle de la ciudad. Pero estos vehículos tienen la particularidad de ser especialmente coloridos (poco frecuente en una ciudad en la que priman los autos grises y blancos) y están ordenados cromáticamente. Ante esta disposición tan peculiar, lo accidental debería descartarse. La naturalidad de que sean coches estacionados en la calzada y el hecho de que esto ocurra fuera del Museo puede llevar a plantearse algunas dudas: ¿se trata de una obra de arte? ¿forma parte de la exposición? Una vez adentro del museo, la respuesta a estas dos preguntas será positiva. *Accidente* es una reconfiguración de elementos comunes que, seleccionados y puestos a jugar en conjunto, con el marco urbano del Museo por detrás, se vuelven obra. En vez de anteponer la mentira a la verdad, esta obra parece operar en el campo de la ficción.

Esta instalación *site-specific* provoca una primera confusión, que marcará la tónica de lo que vendrá más adelante: las convenciones de lo que pasa en el museo (aunque estén afuera) serán puestas en discusión; cualquier cosa, arreglada para la ocasión y puesta en las inmediaciones del museo, puede ser una obra de ASBV. La instalación simula la casualidad más improbable, y este engaño provisorio se refuerza con el título, que disfraza irónicamente lo intencional con el manto de lo fortuito. Finalmente, el simulacro se enfatiza por la fugacidad de la instalación, que solamente estuvo activa durante el tiempo del evento inaugural de la muestra.

Accidente aborda también otro asunto de interés que aparece en la posmodernidad, en oposición a una imagen elitista de lo moderno: el vínculo entre la alta y la baja cultura. Retomando las ideas del *ready-made* y del *pop art*, el arte posmoderno se propone la tarea de crear con materiales y objetos comunes, de captar lo simbólico detrás del diseño, la producción y el consumo. Los automóviles son la fauna omnipresente de la calle, pero esta obra busca coches de colores llamativos, algunos incluso estridentes. En el arreglo final, la dimensión *Kitsch* de los elementos es domesticada por la instalación, generando una situación ambigua entre vulgaridad y fineza.

Sin rodeos esta vez, **Doble de riesgo** va directo al tema de la simulación. Uribe contrata a un falsificador para duplicar una pintura de Torres García. Dos pinturas iguales se exhiben una al lado de la otra. Aparentemente, se muestra



Figura 80. *Accidente*, 2018.

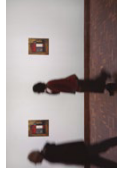


Figura 81. *Doble de riesgo*, 2016-2018.

la pintura original al costado de la falsa, sin indicar cuál es cuál. Esta simple acción ya podría integrar en la conversación elementos sobre la singularidad del original, cuando se compara con una obra que—al menos a simple vista—se ve igual a la auténtica, retomando las reflexiones sobre el aura y todo aquello que explica la diferencia entre una y otra. Para refrescar lo ya comentado más arriba, si la posmodernidad interviene en la cuestión de lo auténtico—lo verdadero—, es porque detrás de estos conceptos está el recorrido institucional de la obra, que certifica su originalidad y la separa de cualquier intento de copia—el simulacro—, que no debería contar con esta validación.

A la versión lineal, *Doble de riesgo* le agrega otra vuelta de tuerca, que desorienta al público: ninguna de las dos pinturas es verdadera. Al asumir, en un primer momento, que una de ellas es la original, quien visita la obra puede ordenar sus sensaciones, sus reflexiones, colocar en cada columna un peso distinto, aunque los dos cuadros luzcan idénticos. Ahora, el castillo de cartas se derrumba, el público se siente doblemente estafado. La pintura de Torres García descansa en el muro de *Citas citables*, si es que, en verdad, se trata de la auténtica.

En la instalación **Juan cree que el sol es una estrella** sucede algo similar. En este caso, Uribe junta en cinco vitrinas dibujos y pinturas de pequeño formato. Todas están firmadas por autores nacionales de prestigio, pero solamente algunas pertenecen al acervo del MNAV. Las restantes fueron adquiridas por el artista en la feria de Tristán Narvaja, a vendedores que se dedican a distribuir bocetos falsificados hechos al estilo de ilustres pintores locales. No se trata necesariamente de copias. La referencia no es una obra en particular, sino la forma de ejecutar el trabajo. En *Juan*, Uribe da un paso más en su aparente defensa de la obra falsa, al acreditar las obras exhibidas a los presuntos autores, sin identificar las obras verdaderas de las apócrifas.

Nuevamente el simulacro opera en varios planos distintos. Por un lado, en la acción del artista que produce el falso, que puede recrear la técnica de otro artista (o probablemente de varios). También simula la persona que los vende (y tal vez incluso Uribe, al comprarlos en la feria), aunque el precio y la cantidad de obras en oferta no tenga relación con lo que se promete. Y por último, y sin disimulo, la exhibición en las vitrinas del principal museo de arte uruguayo, acto que de por sí debiera ser un certificado de autenticidad.

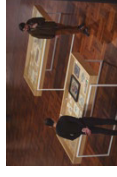


Figura 82. *Juan cree que el sol es una estrella*, 2010-2018.

Esta obra propone un juego con el público, que debe dilucidar —o simplemente adivinar— cuáles de las pinturas son verdaderas y cuáles no. Un segundo juego puede quedar planteado en la percepción de quien visita esta obra: se instala la duda sobre el resto de las piezas del museo, y por extensión a cualquier obra que se guarde y exhiba en un recinto que le dé el marco institucional adecuado. En última instancia, puede surgir también la pregunta de si al final este asunto de la originalidad y autenticidad realmente importan. Recordando a Benjamin, García Canclini (1990) afirma que lo auténtico “es una invención moderna y transitoria” (p. 185).

Para el final de esta sección, y terminando también con el análisis a partir de variables, resta volver a visitar la obra *Déjà vu*, quizá la propuesta más radical de ASBV. Si la exposición refiere en todo momento al papel de representación del museo, al andamiaje institucional que hace posibles las obras de arte, sumado al marco cultural que las hace inteligibles y útiles, esta obra logra condensar todos estos factores en una intervención mínima. *Déjà vu* consiste en la asignación de un nombre a tres obras del acervo, tres pinturas de Juan Manuel Blanes que suelen estar presentes en un mismo lugar de la exposición permanente del Museo.

En oposición a la primera acción analizada en este capítulo, que implica el título de la exposición copiado de otra obra, en esta oportunidad Uribe toma unas obras existentes y les asigna un título nuevo. Hasta aquí, repite la operación de *Círculo y cuadrado*: otra serie involuntaria de pinturas de un mismo autor, asociadas por su proximidad a través de un nombre. Sin embargo, en la obra citada existía una manipulación formal, para asociar las láminas y su motivo lunar. Aquí, como en otro *ready-made* (el título en francés puede también hacer referencia al invento de Duchamp, el *objet trouvé*), los tres cuadros no sufren cambio físico alguno. En esto consiste la radicalidad de la propuesta, que busca llegar a un resultado intenso con la operación más pequeña.

En esta obra Uribe exalta el carácter representativo del arte y la construcción de sentido en el interior del museo, desde el rol de artista, el curador y el director. Como artista, al crear una obra a partir de un concepto, designándola; como curador, al organizar bajo una idea (un sentido) un grupo de pinturas de otro artista; y como director, al trabajar sobre una parte relevante de la exposición permanente del Museo, sobre un rincón reconocible del MNAV. En línea con lo expuesto sobre la Teoría institucional del arte (ver capítulo 2.3.1), *Déjà*

vu muestra la simulación detrás de la tarea artística, el poder demiúrgico del artista, que tiene la capacidad de ungir a objetos para que representen obras. Bajo esta óptica, toda obra sería un simulacro de sí misma, una gran actuación frente al telón del museo y en el marco del teatro de la cultura. La condición transitoria de *Déjà vu*, el truco de magia que rápidamente se explica, pone en evidencia el proceso creativo y la necesidad de dotarlo de un contexto institucional que lo haga posible. También importa que las obras sean quizá las más conocidas de la colección del MNAV, ampliamente “ya vistas”, ya que así el pastiche grotesco no pasa por intento de engaño (como sí ocurría en *Juan...*) sino de comentario didáctico (Hutcheon, 2014) sobre los modos de operar en el campo del arte. “Nada es más real que la nada” Escribe Samuel Beckett en su novela *Malone muere*. *Déjà vu* fabrica una realidad intangible a partir de la nada, a la vez que acerca al acervo del MNAV al campo de la simulación.

Si *Déjà vu* cumple con su propuesta, si el espectador logra concebir una obra nueva a partir de una mínima reconfiguración de tres obras existentes, entonces esta instalación sutil tal vez funcione como una alegoría de la propia muestra, y esta misma situación se pueda extender a la exposición en su conjunto y sus efectos en el público sobre la colección del MNAV. Con la muestra desmontada, las obras del acervo devueltas, el edificio como antes, cabe preguntarse qué quedará de ASBV al visitar ahora el museo. Seguramente estén las mismas obras de siempre, ya vistas, pero vueltas a mirar con nuevos ojos.

En este capítulo se estudiaron en profundidad las obras elegidas para el análisis, aplicando tres variables que buscan demostrar cualitativamente la contraposición —de diálogo o de tensión—, planteada en la exposición, entre modernidad y posmodernidad. Una y otra vez pudo comprobarse que Pablo Uribe propone herramientas de intervención que revelan y ponen en crisis los consensos institucionales modernos, detrás de lo que se suele asumir como propio y definitivo del campo del arte y del dispositivo museo.

Es importante volver a destacar que ASBV no plantea una crítica desde la distancia, no hay allí burla ni negación del museo moderno y sus prácticas artísticas asociadas, sino que la muestra expone, de forma pedagógica, los modos en los que el arte opera y produce sentido. Uribe cuenta los trucos de magia, desarma los artilugios, arroja luz sobre los bastidores, muestra los andamios... pero todo esto lo realiza a través de lenguajes artísticos, colocándose él mismo también en el espacio que critica, siendo una parte más del engranaje que desgrana.

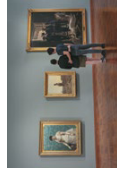
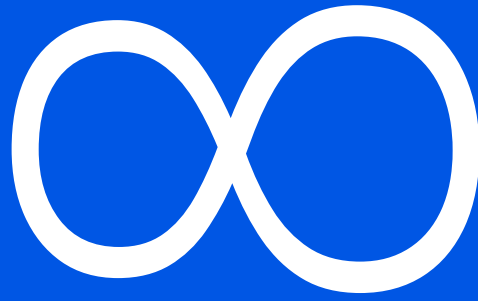


Figura 83. *Déjà vu*, 2016-2018.

Aunque las intenciones de Uribe sean explícitas, el hecho de que las vehiculice a través de obras de arte y no, por ejemplo, en un trabajo puramente teórico, lo pone como un sujeto también a ser analizado. Sus obras están expuestas a la crítica y pueden ser leídas, interpretadas y valoradas. Esta tesis es una reacción teórica a la provocación realizada en ASBY, así como una forma de rescatar un momento clave (y probablemente poco atendido desde la academia) para el arte y la cultura local.



Conclusiones

8.1 Cerrar para abrir

A lo largo de esta tesis, se ha buscado describir, comprender y explicar un evento artístico de relevancia para la sociedad uruguaya, abordado desde una perspectiva académica y comunicacional. El estudio de la exposición 'Aquí soñó Blanes Viale' no solo ha motivado al autor a explorar áreas afines a su formación y experiencia profesional, sino que además lo ha desafiado a adentrarse en nuevos campos de conocimiento.

En la etapa previa al análisis, fue necesario realizar un marco teórico profundo que permitiera contextualizar el caso de estudio en sus múltiples aristas. Este marco abordó temas como el museo como dispositivo, el vínculo entre la representación y el museo, la dependencia del sistema del arte a su institucionalidad, el peso de los museos nacionales y su rol ante el patrimonio, la relación entre modernidad y posmodernidad, el MNAV como institución fundamental de la cultura nacional y los antecedentes y antecesores de Pablo Uribe. Esta sección permitió al autor consolidar su posición en un campo académico que no le es del todo propio, al mismo tiempo que ofreció al lector las herramientas conceptuales necesarias para situarse y comprender el análisis posterior.



Inicialmente, el trabajo se planteó como un análisis de lo discursivo en ASBV, entendiendo las obras como textos que desafiaban los discursos institucionales del MNAV. Sin embargo, en el proceso de desarrollo de la tesis el foco del análisis se desplazó hacia la demostración de una suerte de hipótesis: que las estrategias de construcción de sentido utilizadas por Pablo Uribe se basaban en generar una tensión entre modernidad y posmodernidad, evidenciando cómo estas dos perspectivas dialogaban y se contraponían en una exposición que indaga al interior de una institución moderna.

Fue así que el componente discursivo, presente a lo largo del estudio, hizo lugar también a otras herramientas metodológicas que complementaron el análisis. La hermenéutica, asociada a la necesidad de interpretación de las propuestas de Uribe, el análisis de los marcos, fundamental a la hora de entender el vínculo entre lo exhibido y la institución que lo presenta, y la observación de observadores, como estrategia de mirada a través de la perspectiva propuesta en el interior del caso de estudio, que es a su vez una observación sobre un campo de conocimiento.

Uno de los recursos más recurrentes que aparece a lo largo de la muestra es el de la intertextualidad: obras que surgen a partir de otras, que usan parcial o totalmente piezas existentes, que son el resultado de la manipulación de elementos del acervo o del edificio del Museo. Así, se arribó a la primera variable de análisis, que estudia la tensión entre la autoría moderna, centrada en la figura del artista como creador único, y la postproducción posmoderna que, por su carácter dialógico, asume una autoría difusa.

Otra variable clave fue la contraposición entre la obra acabada, propia de la modernidad y su concepción lineal entre inicio y fin, y el proceso creativo, más asociado a la sensibilidad posmoderna. La pretensión de vanguardia del arte de la modernidad, su seguridad arrolladora en el progreso, su tendencia a la abstracción, suelen desvincular a lo moderno con sus contextos de producción y sus marcos de referencia. Por otro lado, el contexto enunciativo cumple un rol primordial para la posmodernidad, que se nutre de la historia, aunque la considere como una narración más.

Por último, se analizó la tensión entre la aspiración de verdad de la modernidad y el simulacro posmoderno. Mientras que la modernidad buscaba presentar sus propuestas como universales y objetivas, la posmodernidad revela el

carácter relativo y narrativo de estas construcciones, desmitificando la idea de una verdad única. Aparecen aquí el humor, la parodia y la ironía, como herramientas de dislocación de la realidad.

Se ha demostrado que la exposición ASBV funciona como una máquina de producción de poética posmoderna que pone en evidencia la rigidez de los consensos modernos institucionalizados en el MNAV. A través de sus intervenciones, Uribe activa los resortes originales del museo como dispositivo de construcción de realidad, cuestionando su rol como custodio del patrimonio y cimientando de la identidad nacional.

En esta tesis se ha podido comprobar que tanto el caso de estudio, los recortes aplicados, el aparato teórico elegido, la metodología y la definición de variables fueron eficientes para cumplir con los objetivos trazados y responder a las preguntas de investigación planteadas.

En un enfoque más abstracto, el recorrido seguido en este trabajo puede también servir para pensar una metodología para el abordaje de casos de características similares, con objetos empíricos concretos que se mueven entre las manifestaciones artísticas y el espacio simbólico, ya sea aplicando un enfoque comunicativo o proyectual.

Este trabajo no pretende agotar el análisis de la exposición. Quedan preguntas abiertas sobre los efectos concretos de la intervención de Uribe en el MNAV y su público, así como sobre posibles ajustes institucionales derivados de esta experiencia. Estas cuestiones podrían ser abordadas en futuras investigaciones, que contrasten, avalen o corrijan las conclusiones aquí presentadas, en línea con el carácter dialógico de "Aquí sonó Blanes Viale".

Finalmente, es importante reconocer que, ante un caso complejo y monumental, fue necesario realizar recortes. Varias obras no fueron siquiera mencionadas, y otras no llegaron a ser analizadas en profundidad. Esto abre la puerta a futuras miradas y enfoques que complementen y enriquezcan la comprensión de esta exposición y sus implicancias en el sistema del arte, la cultura y el ámbito académico. Este estudio, por tanto, no solo cierra un ciclo, sino que también puede sentar las bases para nuevas investigaciones en este campo.

9

Bibliografía

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Trotta.
- Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? En *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguerre, E. (2019). El museo soñado. En *Aquí soñó Blanes Viale*. Montevideo, Uruguay: MNAV.
- Aguerre, E. (2011) Centenario del MNAV. En Ehrlich, R., Simon, M., Achugar, H., Aguerre, E., Kalenberg, Á., Lacasa, J., Sagradini, M. (2011). *Centenario del MNAV*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Araújo, C. (2014). *Arquivologia, biblioteconomia, museologia e ciência da informação: o diálogo possível*. Brasil. Brasília: Brique de Lemos / Livros.
- Arnold, M. (1998). Recursos para la Investigación Sistemática/Constructivista. En *Cinta de Moebius 3*. Chile, Santiago: Universidad de Chile.
- Azcona, M. et al. (2013). Precisiones metodológicas sobre la unidad de análisis y la unidad de observación. Aplicación a la investigación en psicología, en *Cuarto congreso internacional de investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata*.
- Baeza, F. (2016). Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo. En *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*. Recuperado el 9 de agosto de 2023, de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11356/91644?show=full>
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bauman, Z. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus. 1989.
- Bennett, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Oxon: Routledge.
- Bentancur, P. (2016). Atardecer. En Bergara, M., Muñoz, M., Mardones, L., Rocca, P. Malosetti Costa, L. y otros (2016). *Premio Figari 2016. Pablo Uribe*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Bernstein, B. y Díaz, M. (1985). Hacia una teoría del discurso pedagógico. En *Revista Colombiana de Educación*, (15). <https://doi.org/10.17227/01203916.5120>
- Bhaskar, M. (2017). Curaduría. El poder de la selección en un mundo de excesos. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bogljione, R. (2016). Identikit. En Bergara, M., Muñoz, M., Mardones, L., Rocca, P. Malosetti Costa, L. y otros (2016). *Premio Figari 2016. Pablo Uribe*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Bogljione, R. (2017, marzo 28). *La necesidad de buscar lo imposible: Entrevista a Ticio Escobar*. la diaria. <https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/3/la-necesidad-de-buscar-lo-imposible>
- Bogljione, R. (2019). El museo y su doble. En *Aquí soñó Blanes Viale*. Montevideo: MNAV.
- Bond, D. (9 de julio de 2017). Netflix CEO Reed Hastings on conquering Europe. *Financial Times*. Recuperado de <https://www.ft.com/content/e6262bca-5b40-11e7-9bc8-8055f264a8b> el 1 de diciembre de 2023.
- Bontin, J. (2013). Los bastidores de la investigación: Prácticas metodológicas en la construcción de proyectos investigativos. En Maldonado, E., Bonin, J., Martins do Rosário, N. *Metodologías de investigación en comunicación. Perspectivas transformadoras en la práctica investigativa*. Quito: Ciespal.
- Borges, J. L. (1967). Del rigor de la ciencia. En *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. (1974). Funes el memorioso. En *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé.
- Bourdieu, P. (1988). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama
- Bourdieu et al, (2002). *El Oficio de Sociólogo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cameron, D. (1968). A viewpoint: The museum as a communication system and implications for museum education. *Curator*, 11(1), 33-40.
- Castro, S. J. (2013). George dickie, la teoría institucional y las instituciones artísticas. En *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 12, marzo de 2013.
- Casullo, N. (2009a). La escena presente: debate modernidad-posmodernidad. En Casullo, N., Forster, R., Kaufman, A. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la*

- posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Casullo, N. (2009b). La Modernidad como autorreflexión. En Casullo, N., Forster, R., Kaufman, A. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Crimp, D. (2005). Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad. Madrid: Akal.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dickey, S. (1996). *La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación*. Disponible en: www.unesco.org/iss/rics/rics153/dickeyspa.html#dstart
- Fairclough, N. (1995). Critical discourse analysis. The critical study of language. London and New York: Longman.
- Featherstone, M. (2000). *Cultura de consumo y posmodernismo*. Madrid: Amorrortu editores.
- Fontcuberta, J. (2016). Imágenes adoptadas en *La Furia de las Imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Forster, R. (2009). La crisis de la racionalidad moderna. En Casullo, N., Forster, R., Kaufman, A. *Itinerarios de la modernidad: corrientes del pensamiento y tradiciones intelectuales desde la ilustración hasta la posmodernidad*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fressoli, María Guillermina (2014). El museo como artefacto perceptivo y su potencialidad crítica. El Artista, (11), 144-158. [fecha de Consulta 12 de septiembre de 2022]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87432695008>
- García Canclini, N. (1990). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D. F.: Grijalbo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus.
- Goffman, E. (2006). *Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas & Siglo XXI de España Editores S.A.
- Gofí, A. (1919). Un viaje desde la ciudad sin nombre a la fuente simbólica. Las cartografías de ciudad del universalismo constructivo en Uruguay 1930-1950. En *Arquisur Revista* N° 16. Pp. 68 - 81.
- Guasch, A. M. (2008). Los museos y lo museal: el paso de la modernidad a la era de lo global. En *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 2 (pp. 10-20).
- Guber, R. (2004). El salvaje metropolitano. Buenos Aires: Paidós.
- Gutinsky, G. (2012-13). El actual régimen de la imagen y el rol del curador como otra conciencia artística. En *Avances Revista de Artes*.
- Hall, S. (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. En *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)*, 9 (pp. 210-236).
- Hall, S. (2010). El redescubrimiento de la "ideología" en *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de estudios Peruanos, culturales Pensar, Universidad Iaveriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar (sede Ecuador) & Envión Editores.
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York.: Routledge.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del posmodernismo*. Prometeo: Buenos Aires.
- Huyssen, A. (2007) En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Juan Manuel Blanes (1830-1901). (s.f.). Recuperado el 8 de agosto de 2022, de <http://mnnav.gub.uy/cms.php?2a=1>
- Kalenberg, Á. (2011). Intimidadas a la vista. Un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria. En Ehrlich, R., Simon, M., Achugar, H., Aguerre, E., Kalenberg, Á., Lacasa, J., Sagradini, M. (2011). *Centenario del MNAB*. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales.
- Kristeva, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En *Intertextualité*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- Kummetz, P. (2006). *Joseph Beuys: "Todo ser humano es un artista"*. Recuperado el 7 de julio de 2023, de <https://www.dw.com/es/joseph-beuys-to-do-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>
- Lemke, J. (1994). Semiotics and the Deconstruction of Conceptual Learning. *Journal of Accelerative Learning and Teaching*, 19. (pp. 67-110).
- Linarez Pérez, J. C. (2008). El museo, la museología y la fuente de información museística. En *Acimed*, 17. Recuperado el 31 de mayo de 2023, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1024-94352008000400005
- Loos, A. (1991). Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L.
- Lytard, J. (1991). *La condición Postmoderna*. Buenos Aires: Ed. Rei Argentina S.A.
- Malosetti Costa, L. (2016). Pablo Uribe (...). En Bergara, M., Muñoz, M., Mardo-

- nes, L., Rocca, P. Malosetti Costa, L. y otros (2016). *Premio Figari 2016. Pablo Uribe*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Malosetti Costa, L. (2020). El artista como hombre orquesta: Pablo Uribe y los oficios del arte. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 17. Recuperado de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=382&vol=17
- Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MUNALmx. (2021, 26 de febrero). *Lo original y lo falso en el arte | Gabriel de la Mora y Francisco Reyes Palma* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=nTCB5Lq34fA>
- Museo Nacional de Artes Visuales. (2019). Aquí sonó Blanes Viale [Catálogo de exposición]. Montevideo: Museo Nacional de Artes Visuales.
- Nietzsche, F. (1990). *La gaya ciencia*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Núñez, A. (2007). El museo como espacio de mediación. En *Universitas Humanística*, 63 (pp: 181-199). Bogotá.
- Pablo Uribe. Premio Figari (2016). *Museo Figari*. Recuperado de <https://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/96634/20/mecweb/pablo-uribe?pa-rentid=80491>
- Panozzo, A. (2015). El museo, un hecho comunicacional de disciplinamiento. En *Revista Lucérnaga / Comunicación*, 14 (pp. 64-77). México: Facultad de Comunicación Audiovisual - Politécnico Colombiano Jaime Isaza Cadavid-PCJIC & Facultad de Ciencias de la Comunicación - Universidad Autónoma de San Luis Potosí - UASLP.
- Peluffo, E. (2019). Disparidad y consonancia. Digresiones acerca de *Aquí Sonó Blanes Viale*, de Pablo Uribe. En *Aquí sonó Blanes Viale*. Montevideo: MNAV.
- Polo Santillán, M.A. (2001). La hermenéutica ontológica de Gianni Vattimo. En *Escritura y Pensamiento*, 7 (pp. 75-97).
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Regulillo-Cruz, R. (2003). Políticas de representación y desafíos culturales. La visibilidad de América Latina. En *Renglones, revista del ITESO*, 53: Los desafíos de América Latina: cultura y globalización. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.
- Scolari, C. (2008). *Hipermeditaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Semedo, A. (2006). Introducción: o domínio da prática, en Alice Semedo e João Teixeira Lopes (Coord.) *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- Sassen, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Editorial Katz
- Sheikh, S. (2006). Notas sobre la crítica institucional. En *Transform - Do you remember institutional critique?* Recuperado el 21 de junio de 2024, de <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>.
- Steyerl, H. (2006). La institución de la crítica. En *Transform - Do you remember institutional critique?* Recuperado el 21 de junio de 2024, de <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/es>.
- Strauss, A., Corbin, J. (2002). Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Sustaita, A. (2011). Cuando la ausencia ocupa el lugar de la presencia: el Urinario de Marcel Duchamp. En *En-claves del pensamiento*, 5(9), 53-62. Recuperado el 29 de junio de 2023, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2011000100004&lng=es&lng=es.
- Real Academia Española. (s.f.). Museo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 8 de agosto de 2022, de <https://dle.rae.es/museo>
- Sagradini, M. (2016). Air discurso. En Bergara, M., Muñoz, M., Mardones, L., Rocca, P. Malosetti Costa, L. y otros (2016). *Premio Figari 2016. Pablo Uribe*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Tavella, S. (2016). Alegoría, 2004. En Bergara, M., Muñoz, M., Mardones, L., Rocca, P. Malosetti Costa, L. y otros (2016). *Premio Figari 2016. Pablo Uribe*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.
- Torres García, J. (Dir.). (1956, 1 de mayo). Círculo y Cuadrado: Segunda época, (1). Asociación de Arte Constructivo.
- The British Museum Story*. (s.f.). The British Museum. Recuperado el 9 de junio de 2023, de <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story>
- Vásquez Rocca, A. (2013). Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: duchamp, beuys, cage y fluxus. En *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 37. EMUJ Euro-Mediterranean University Institute. Universidad Complutense de Madrid.
- Verón, E. (1992). Le plus Vieux média du monde. *MSCOPE*, (3), Paris, 32-37.
- Vidarte, J. I. (2007). Nuevas infraestructuras culturales como factor de renovación urbanística, revitalización social y regeneración económica. El Museo Guggenheim Bilbao. En *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, 12 (pp. 99-108). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2505594>.
- Wilde, O. (1998). El Crítico como Artista en *Intenciones*. México: Verdehalago ediciones.

10

Anexo de obras

- 01.** Accidente, 2015-2018
Acción performática en la acera de Tomás Giribaldi
Medidas variables
- 02.** Béton Brut, 2018
Intervención en fachada del MINAV
20 x 6 mts
- 03.** Aquí soñó Blanes Viale, 1939
Alberto Dura
Óleo sobre tela
90 x 81 cm
N° Inventario: 1972
MNAV
- 04.** Hostesses, 2018
Calcos en yeso
165 x 42 x 59 cm
- 05.** Luna con dormilones, 2012
Video monocal
5 min 15 s
Medidas variables
- 06.** Citas citables, 2018
Instalación site specific
Medidas variables
- 07.** Déjà vu, 2018
Instalación site specific
Medidas variables
- 08.** Círculo y cuadrado, 2018
Instalación
463 x 463 cm
- 09.** Croma III, 2018
[María Freire, Córdoba 70-145]
Acrílico sobre tela
5 piezas
90 x 360 cm
- 10.** Dos cabezas, 2018
Instalación
Medidas variables
- 11.** Escala de grises, 2018
Restauración e intervención cromática
Medidas variables
- 12.** Croma VII, 2016-2018
[Guillermo Laborde, Retrato de Pombo]
Óleo sobre tela
17 piezas
169 x 110 cm c/u
- 13.** Doble de riesgo, 2018
Dos pinturas comisionadas a un falsificador
Óleo sobre tela
61 x 50 cm cada una
- 14.** Mono, 2010
Serigrafía sobre papel kraft
Instalación
Medidas variables
- 15.** Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018
Dibujos y pinturas dispuestos en vitrinas
Medidas variables
- 16.** Croma IX, 2017
[José Pedro Costigliolo, Autorretrato]
Óleo sobre tela
2 piezas
74 x 60 x 5 cm
- 17.** Continuidad de los parques I, 2018
Dos óleos superpuestos
120 x 97 x 5 cm
- 18.** Informe de la restauración, 2018
Óleo sobre tela
7 bastidores y libro con estudio «científico» del proceso de restauración
36 x 58 x 20 cm
- 19.** Campo de color, 2018
Video monocal
5 min
Medidas variables
- 20.** Pax in lucem, 2018
Óleo sobre pared y abertura de claraboya
Dimensiones variables
- 21.** Alegoría, 2004
Guardia de sala, silla, y boceto realizado por Juan Manuel Blanes para el Juramento de los treinta y tres orientales
70 x 150 x 70 cm
- 22.** La flor de Coleridge, 2016-2018
Dos óleos superpuestos
108 x 96 cm
- 23.** 256 colores con alineación superior y reserva de bow windows, 2018
Instalación
179 x 3767 cm
- 24.** Croma XII, 2017-2018
[Ernesto Laroche, La canción del silencio]
Óleo sobre tela
12 piezas
Medidas variables

25.	Carta de marear, 2009 Impresión offset sobre papel Edición de 3 colecciones Medidas variables		
26.	Luego de la calma vendrá la tormenta, 2018 Instalación Medidas variables		
27.	Una cabeza, 2018 Instalación Medidas variables		
28.	Bestiario, 2018 Óleo sobre tela 18 x 30 cm		
29.	Sala 5, 2011 Madera y alambre 34 x 84 x 7 cm		
30.	Atardecer, 2009 Videoinstalación 2 canales, 16 minutos Medidas variables		
31.	The song remains the same, 2014-2015 Video monocal 4 minutos, 44 segundos Medidas variables		
32.	Curador curado, 2018 Óleo sobre tela 61 x 46 cm	39.	Continuidad de los parques II, 2018 Réplica de escalera en el exterior 90 x 500 x 220 cm
33.	Retrato y pantalón azul, 2018 Óleo sobre tela 135 x 121 cm	40.	Coleção/Collection, 2008 215 serigrafías sobre catálogo institucional del MAC USP, San Pablo Edición: 1/1 28,5 x 28,5 cm (cerrado)
34.	Dos centros, 2018 Dos óleos superpuestos 131 x 100 x 6 cm	41.	Estudio, 2012-2018 Instalación Selección de libros nativistas Medidas variables
35.	Autorettrato, 2018 Instalación con 13 autorretratos del MNAV 200 x 250 x 7 cm	42.	Carreta, 2012-2018 Instalación Selección de libros nativistas Medidas variables
36.	Esquina activa, 2018 Instalación 2 autorretratos y escalera de hormigón 240 x 500 x 220 cm	43.	Uno de los tres chiripás, 2012-2018 Instalación Selección de libros nativistas Medidas variables
37.	Identikit, 2012-2018 Político Medidas variables Colección del autor	44.	El rodeo, 2012-2018 Instalación Selección de libros nativistas Medidas variables
38.	Croma I, 2016 [Nicanor Blanes, Bella Vista] Óleo sobre cartón entelado 21 piezas 20 x 36 cm c/u		
45.	Air discurso, 2012 Videoinstalación 5 canales, 29 minutos Medidas variables	46.	Croma IV, 2016 [M. A. Pareja, Gaucho sur fond orange] Acrílico sobre tela 10 piezas 59,5 x 44,5 cm c/u
		47.	Saludos, 2006 Video monocal, 9 min Medidas variables
		—	
			Aquí soñó Blanes Viale Pablo Uribe 08 de Nov. 2018 – 05 de Mar. 2019 Museo Nacional de Artes Visuales Salas 1 a 5
			Curaduría Carlos Capelán
			Producción General Maru Vidal

11

Origen de las imágenes

Imágenes en texto

Capítulo 1.1

Figura 1. Selección de imágenes de ASBV. Fuente: elaboración propia en base a fotos de Rafael Lejtregger

Capítulo 2.1

Figura 2. Galleria degli Uffizi. Foto: Gustavo Hiriart.
Figura 3. Guggenheim Museum Bilbao. Foto: Phillip Maivald. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guggenheim_museum_Bilbao_HDR_image.jpg

Capítulo 2.2

Figura 4. Museo del Hermitage. Fotograma de la película El Arca Rusa.
Figura 5. Neue Staatsgalerie. Foto: Gustavo Hiriart.
Figura 6. Museo de crecimiento ilimitado. s/d.
Figura 7. Neue Nationalgalerie. Foto: Gustavo Hiriart

Capítulo 2.3

Figura 8. Cómo explicar cuadros a una liebre muerta, Joseph Beuys, Galería Schmela en Disseldorf, 1965. Fuente: https://lex.dk/joseph_Beuys (s/d de autor, libre de derechos)
Figura 9. Hans Haacke, Seurat's "Les Poseuses" (versión chica), 1888-1975. Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/seurats-poseuses-small-version-1888-1975>
Figura 10. "Within and Beyond the Frame", exposición de Daniel Buren en la John Weber Gallery. Fuente: <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/within-and-beyond-the-frame-exhibition-john-weber-gallery-1973/>

Capítulo 2.6

Figura 11. Pabellón visto desde el Parque Urbano. (s/d)
Figura 12. Museo Nacional de Bellas Artes

inaugurado (s/d)

Figura 13. Fachada del mnay. Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Figura 14 y 15. Espacio central con estructura. Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Figura 16. Jardín del mnay. Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Figura 17. Acceso y café del MINAV. Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Capítulo 2.7

Figuras 18 y 19. Proyecto vestidor (2002 - 2003). s/d.
Figura 20. Alegoría, 2004 (2004). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 21 y 22. La fenêtre ouverte (2006). s/d.

Figura 23. Saludos (2006). Fotogramas del video.

Figura 24. Carta de marear (2009). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 25 y 26. Atardecer (2009). Fotogramas del video.

Figura 27. Mono (2011). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 28. Air discurso (2012). Fotograma del video.

Figura 29. Air discurso (2012). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 30. Paisaje (2012). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 31 y 32. Identikit (2012-2016). s/d.

Figuras 33 y 34. Luna con dormilones (2012). Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 35. The song remains the same (2014-2015). Fotograma del video.

Figura 36. Serie Chroma (2015-2024). Foto: Rafael Lejtregger, 2016.

Figura 37. Tapa del catálogo de la exposición "The Museum as Muse. Artists Reflect".

Capítulo 2.8

Figura 38. Marcel Duchamp, Boite-en-Valise Series "F" box, 1966, en la galería Alan Koppel. Foto: Dan Hopewell. Foto del 27 de abril de 2007 - Recuperada el 5 de julio de 2024 en <https://www.flickr.com/photos/iconoduel/484229139>

Figura 39. Herbert Distel, Museum of Drawers, 1970-1977. Fuente: <https://www.schubladmuseum.org/about-en/>

Figura 40. Marcel Broodthaers, "Museum of Modern Art, Department of Eagles." Fuente: <https://medium.com/signifier/the-artist-as-curator-d654f410b908>

Figuras 41 y 42. "Christo Wraps the Museum: Scale Models, Photomontages, and Drawings for a Non-Event", 1968. Fuente https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3499_300062369.pdf

Figura 43. Richard Hamilton, The Solomon R. Guggenheim (Black) y The Solomon R. Guggenheim (Black and White), 1965 - 1966. Fuente: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-hamilton>

Figura 44. Luis Camnitzer, The Museum is a school, 2014. Fuente: <https://www.guggenheim.org/artwork/33553>

Figura 45. Carlos Capelán, "Museo", 2016. Fuente: <https://cabildo.montevideo.gub.uy/exposiciones/museo-un-proyecto-en-colaboracion-carlos-capelan>

Figura 46. "Museo tomado", 2018. Fuente: <https://museosagallisteo.gob.ar/museo-tomado/>

Capítulo 3.1

Figura 47. Axonometría de la planta alta de la exposición. Diseño elaborado para esta tesis, a cargo de Julieta Chiesa y Lucía Curbelo.

Figura 48. Axonometría de la planta baja de la exposición. Diseño elaborado para esta tesis, a cargo de Julieta Chiesa y Lucía Curbelo.

Capítulo 3.2

Figuras 49 y 50. Accidente, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 51 y 52. Alberto Dura, Aquí soñó Blanes Viale. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 53. Betón Bruto, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 54. Escala de Grises, 2018. Foto: Rafael

Lejtregger, 2018.

Figura 55. Pax in lucem, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 56. Continuidad de los parques II, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 57 y 58. Citas citables, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 59. Círculo y cuadrado, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 60. Hostesses, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 61. Cromia VII, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 62 y 63. Informe de la restauración, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 64. Doble de riesgo, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figuras 65 y 66. Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 67. Déjà vu, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 6.3

Figura 68. Selección de obras. Fuente: elaboración propia en base a fotos de Rafael Lejtregger.

Capítulo 6.4

Figura 69. Variables asociadas a subconjuntos de obras. Fuente: elaboración propia en base a fotos de Rafael Lejtregger.

Figura 70. París Las Vegas. Foto: Jean-Christophe Benoist. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LasVegas_-_ParisLasVegas.jpg

Capítulo 7

Figura 71. Axonometría de la planta baja de la exposición. Diseño propio elaborado a partir de la cartografía diseñada por Julieta Chiesa y Lucía Curbelo.

Capítulo 7.1

Figura 72. Alberto Dura, Aquí sonó Blanes Viale. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 73. Betón Brut, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 74. Escala de Grises, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 75. Círculo y cuadrado, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 7.2

Figura 76. Hostesses, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 77. Cromia VII, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 78. Informe de la restauración, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 79. Citas citables, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 7.3

Figura 80. Accidente, 2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 81. Doble de riesgo, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 82. Juan cree que el sol es una estrella, 2010-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Figura 83. Déjà vu, 2016-2018. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Tapines

Capítulo 1

Detalle de fachada del MNAV.
Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Capítulo 1.3.

Jardín de acceso al MNAV. Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Capítulo 2

Thomas Allom, The Grand Gallery of the Louvre, 1844. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grande_Galerie_Louvre_by_Thomas_Allom.jpg
Descripción: Vista interior de la Gran Galería del Louvre, con turistas y pintores. Publicado por Fisher, Son & Co., London y Paris.

Capítulo 2.2

One and Three Chairs, Joseph Kosuth, 1965. s/d.

Capítulo 2.3

Columnas del portico del Royal Scottish Academy con latas de sopa Campbell de Andy Warhol. Foto: Six-Sigma, 9 de agosto de 2008, via Wikimedia Commons. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:R-SAWarhol.JPG>

Capítulo 2.4

Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.

Foto: Daniel Case, 2015.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Front_view_of_Palacio_de_Bellas_Artes_at_night.jpg

Capítulo 2.5

Fábrica Van Nelle, Rotterdam, 1925-1931. Foto: Evgenii Saiganik, 2019. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van_Nelle_Factory_stairs.jpg

Capítulo 2.6

Detalle de fachada del MNAV.
Foto: Gustavo Hiriart, 2025.

Capítulo 2.7

Pablo Uribe observando *Círculo y cuadrado*.
Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 2.8

Marcel Duchamp, Fountain, 1917.
Foto: Alfred Stieglitz, 1917.
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Duchamp_Fountain.jpg

Capítulo 3.2

Fachada de *Betón brut*, intervención sobre la fachada del MNAV. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 4

Montaje de ASBV. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 5

Carlos Capelán, curador de ASBV, en el montaje de la exposición. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 6

Montajista tomando medidas.
Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Capítulo 8

Vista desde el jardín de la fachada del MNAV intervenida en ASBV. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.

Foto de cierre

Accidente. Foto: Rafael Lejtregger, 2018.





Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY