

Cuerpos y combate(s)

El poder de los museos de arte contemporáneo en la (re)construcción de los roles sociales.

Publicado en: Revista virtual de Arte Contemporáneo y Nuevas Tendencias Escáner Cultural. N° 130, septiembre 2010, Chile.

Por Marla Freire / Chile-España.

Resumen: El texto reflexiona acerca de la relación entre arte-poder y la idea del museo como constructor de roles sociales a lo largo de la historia.

“El poder no es un fenómeno de dominación masiva y homogénea de un individuo sobre los otros, de un grupo sobre otros, de una clase sobre otras; el poder contemplado desde cerca no es algo dividido entre quienes lo poseen y los que no lo tienen y lo soportan. El poder tiene que ser analizado como algo que no funciona sino en cadena” (1)

Para referirme al tema en cuestión, inevitablemente debemos hablar del Arte que va escrito con mayúsculas y el que todos/as debemos conocer cuando decidimos adentrarnos en esta materia. Las historias que se tejen entre medio, para esa historia oficial, son sólo detalles de los cuales se podría llegar a prescindir. Aunque esa también es sólo una lectura, un vértice de los muchos posibles, tal como ocurre cuando revisamos una historia llena de maestros y seguidores que por obligación aprendemos y pocas veces (o debiera decir, nunca) cuestionamos. En cuanto a la noción que utilizan comúnmente los museos para referirse a determinados artistas como “genios”, nosotros/as mismo/as lo reproducimos y casi no nos detenemos a repensarlo y menos a

meditar en las consecuencias de seguir utilizándolo; nos hacemos partícipes de una historia del arte que ha sido dirigida de antemano, aceptando que la creación está vetada para muchos que no corresponden a aquellos cánones descritos en los museos: genialidad (masculina), elegancia (subjetiva y dependiendo de la época) y estar cercanos al poder político. Históricamente ha estado vetada por ejemplo para artistas que trabajan desde y con el feminismo, salvo durante estos últimos años y siempre pensándolo desde sociedades que se ocupan del tema. En América Latina, esto aún resulta algo envuelto en un cierto tabú, pues tenemos el peso y la profunda carga colonialista que hemos heredado y que aún en el siglo XXI reina sobre los cuerpos y sobre las diferencias (2). La creación de manera “reconocida”, aún está vetada casi de antemano para cualquier artista –esta vez sin importar su sexo- que trabaje desde y con la precariedad (que no es otra cosa que responder con esto a su entorno) y sobre todo para artistas que trabajan desde la otredad: homosexuales, artistas queer, etc. Por ser considerados quizá, demasiado ordinarios, demasiado urbanos si se quiere decir de modo más elegante. Casi se podría decir que no hay cabida para ellos en el espacio museal y que tampoco hay una legitimación institucional que tome en serio su trabajo.

Debido a estos puntos, quienes se dedican a la creación y pertenecen a estas categorías, casi dan por sentado que la historia les pasará por encima y que probablemente nunca llegarán a ser considerados “grandes artistas” salvo contadas “excepciones”. Se establecen entonces una serie de estatutos que hacen que se considere a algunos artistas como “más importantes”, dependiendo de la capacidad de generar valor de cambio y de quien está detrás de ellos legitimando todo (y aquí en Europa, hay que mencionarlo, del lugar que se ocupa en el mercado del arte). Paralela a esta separación de categorías,

vemos como históricamente entraron en museos las obras que serán más tarde consideradas como las canónicas del arte: obras realizadas por personajes reverenciados como verdaderos genios de la pintura y la escultura y por supuesto siempre destacando la nobleza del material con que estaba realizada la obra, para –con el paso de los años- ser algo que el arte contemporáneo convirtió en motivo y bandera de lucha respecto de la tradición: abordar nuevos soportes, utilizar –y crear- nuevas técnicas, ojalá con materiales considerados no artísticos: alambre, papel, basura, excremento, fluidos corporales, el cuerpo, etc. y dando vida a proyectos que quizá no brillaban por su factura técnica a la hora de realizarse, pero que sin duda suplían esa destreza por la cercanía y la cotidianidad del material que utilizaban. Tal vez fuera el momento en que descubrieran los artistas que el material también interpelaba al espectador y le daban así, un determinado mensaje. Pero no nos olvidemos que precisamente, al momento de entrar la obra al museo, pareciera que algo ocurre y tal como lo afirma F. Castro Flores, ésta se desactiva, o por lo menos pierde fuerza. Entra a un estado de limbo y ya no es lo que era cuando fue creada; pareciera como si la propuesta duchampiana se realizara esta vez a la inversa: ¿si luego de Duchamp todo lo que puede ser introducido por el artista a un museo contemporáneo se transforma en arte, lo que era arte antes de entrar al museo puede dejar de serlo y perder sus fuerzas para transformarse solamente en un testimonio material de una determinada labor artística –que permanece fuera del museo- y que fue anterior a la entrada?. Podría sugerirse que la entrada marca un antes y un después al convertir la obra en parte ya de un pasado, un visto bueno a la evolución de la obra de un artista determinado, donde obviamente cobran más fuerza, sus trabajos anteriores al llegar al museo y donde lo que entra a formar parte ya sea de la colección o de las exposiciones temporales se transforma en un arma social y

política que sirve a un discurso mayor, el que da el museo, pero que vuelve un tanto débil al propio discurso del artista. Ya no pertenece a nadie, ni siquiera a su autor; se independiza e instrumentaliza. Sabemos del poder de las imágenes y de cómo un lugar es capaz de cargar nuevamente una obra e incluso de darle una nueva lectura.

Si las obras son resguardadas y contenidas en el museo (el cielo, se cree en muchos casos, de este paraíso terrenal) de ahí en adelante la historia del arte reservará capítulos enteros dedicados a la memoria de aquel prodigioso personaje, que es elevado a la categoría de genio, incluso cuando muchos de ellos se opusieran a ingresar a este espacio y buscaran otros alternativos donde realizar sus trabajos. Pero aún así, pareciera que quien se resiste termina siendo absorbido. Tenemos el caso de las vanguardias europeas, de Matta Clark, de las performances de Ocaña y tantos otros.

Breve paseo por los museos tradicionales

Una de las cosas que la sociedad en conjunto siempre ha juzgado, es que para ser artista no sólo se trata de poseer una sensibilidad especial, sino también de servir conscientemente a algún poder o de convertirse abiertamente en instrumento panfletario de alguno. Sabemos y hemos leído acerca de esto y del poder del arte, de lo que suponen las imágenes en las personas y nos resulta más que evidente el papel que ha jugado el arte en los procesos históricos de toda la humanidad; está reconocida su no-neutralidad, la fuerza ideológica y política que es capaz de transmitir, cómo ha sido incluso abiertamente utilizado como parte de los discursos; basta recordar en este caso la importancia de la escenografía en la arquitectura del Nazismo a cargo de

Albert Speer. Y conocemos el resultado de ello. La política vista, desde la perspectiva nazi, como una gran obra de arte total capaz de eternizar la impronta cultural de la raza germánica, según las propias palabras del dictador (3). Y esto es un ejemplo que se repite en toda arquitectura fascista. El poder de las imágenes se ha utilizado también para someter pueblos y naciones enteras, muchas veces bajo el concepto de “civilización” sobre culturas consideradas “atrasadas”, así como también en la conquista de pueblos llamados “salvajes” (4), por medio siempre de distintos medios: literatura, teatro, pintura, etc. Las imágenes y los museos en general, han servido para *construir las imágenes del otro*, imágenes de culturas diferentes a la Europea como por ejemplo de África, América, Asia, vinculándolas siempre como lo lejano, lo atrasado e incluso lo subdesarrollado. Participan de la idea de construir el concepto de que la *otredad* es o puede ser amenazante, que puede incluso llegar a “engullir al civilizado”.

Si analizamos este punto de la construcción del imaginario colectivo, recordamos también lo que se criticó en algún momento y que sin dudas es aplicable al día de hoy: la inmensa cantidad de obras maestras donde se “retrataban” –o abiertamente proponían- imágenes de mujeres representando algún papel de su momento: desde prostitutas a vírgenes inmaculadas, hasta mujeres con un aire más intelectual. Quiero destacar en este caso *María Magdalena leyendo*, donde por primera vez la intelectualidad de la mujer es asociada a un libro que, si bien es cierto posee estampas, no tiene un sentido necesariamente religioso como lo ampliamente difundido en ese momento. Esta obra fue realizada por el flamenco Adriaen Isenbrandt y pintada entre el siglo XV y principios del XVI. Luego vinieron las representaciones de las santas mártires como santa Catalina o santa Bárbara, reconocidas como santas

ilustradas en la Historia del Arte; mujeres que habían vencido a sus verdugos dialécticamente, por eso se las representa con un libro, ya que se reconoce en ellas su capacidad intelectual. Exponer obras de este tipo en museos de arte ya da una idea a la sociedad de ese momento de que también las mujeres podían participar del conocimiento y de la vida pública, aunque al mismo tiempo, les recordaban que podían tener desenlaces trágicos como los que cuenta la historia y que les sucedieron a aquellas que lo intentaron. Representaciones expuestas en museos tradicionales de Bellas Artes y siempre concretadas bajo la óptica androcentrista que retrataba estos roles femeninos en el arte, servían además como ejemplo a imitar en las sociedades de aquel entonces. Sin lugar a dudas, una radiografía testimonial de lo que se vivía en aquellos tiempos, pero también desde este enfoque, un modelo propuesto a la sociedad de aquel entonces.

Para evidenciar aún más la utilización del arte desde intereses preestablecidos hay muchos más ejemplos del papel que ha jugado la manipulación a través del arte en la historia. Para esto podemos referirnos sin problemas a la Ilustración, por la repercusión que tuvo y sigue teniendo en la forma en cómo se construye la lógica del pensamiento. El siglo XVIII en Europa se constituyó en punto de partida radical de separación, no sólo de una forma de pensamiento, sino también una forma de expresión y transmisión de ello a través del arte. (5).

En la actualidad las obras de arte adquieren repercusión mediática cuando son absorbidas por el Museo y –es el caso de hoy en día- se transforman en exposiciones temporales que le darán una mayor trascendencia

internacional. Por tanto, es perfectamente deducible que la gran cantidad de museos que surgen en el siglo XVIII lo hacen a su vez como espacios para promover una visión interesada de los cambios que deben producirse en los procesos históricos, a la vez que demuestran con sus obras atesoradas, el poder que se tiene como sociedad. Las obras de arte, o mejor dicho, el discurso expositivo, reflejan sus intereses.

La vuelta de tuerca.

O el vertiginoso cambio de lo expuesto.

De este poder se dieron cuenta y se posicionaron en la década de los setenta, las feministas. Y con ellas Linda Nochlin a la cabeza, quien cuestiona la institución histórica del arte a través de la noción de “genio” en su artículo de 1971. Le siguieron Eleanor Munro, Carol Duncan -quien además expondría que la grandeza es considerada “masculina”(6)- Christine Battersby, Rossika Parker, Griselda Pollock, entre tantas autoras que decidieron en aquella época referirse a la marginación historiográfica e histórica de ese “cuerpo femenino”. Cuestionar estas nociones de un modo académico fue el primer paso. La reivindicación de artistas no reconocidas, el segundo. Que sus obras adquirieran repercusión, a medida en que iban siendo cada vez más nombradas y reconocidas, el tercero. Y que se buscaran las maneras de llegar a los museos de arte contemporáneo, fue la estrategia más importante sin dudas, a fin de dejar testimonio de su existencia e influir así en la (re)construcción de esa “nueva sociedad” que estaba forjándose. Así es como lentamente “la academia” legitimó propuestas que incluso cuestionaban sus pilares -y como consecuencia, luego los museos de arte contemporáneo- empezarán a girar su mirada, hacia artistas de este tipo. Ya fuera de manera un tanto forzada o verdaderamente reconociendo que la historia continuaba siendo sesgada. Era

necesario hacerlo también desde los museos, para mantener el control. Era necesario por esto y porque una de las finalidades de los museos es precisamente educar y ser testimonio visual de la historia (que sabemos, corresponde siempre a una mirada sesgada y a un discurso que es el que se debe mantener). Ya no se podía seguir contando una historia deshilachada que buscaría de todos modos, salir a la luz. Debía ser contenida también dentro del museo.



Judy Chicago. The Dinner Party, 1975-1979
Brooklyn Museum.

Algunas de las autoras llegaron a tener una repercusión inesperada, como fue el caso de Judy Chicago y la obra “The dinner party” (expuesta en 1979 en el San Francisco Museum of Modern Art) pues sentar metafóricamente a la mesa a aquellas mujeres ignoradas por la historia, significaba invitarlas a tomar parte y posición de esta historia que comenzaba a (re)tejerse, reconstruyendo pasajes ignorados y que incluirían más tarde otros géneros en la historia del arte contemporáneo, pero también que sentaría

las bases para la aceptación y posterior construcción de roles diferentes de los que habían sido previamente diseñados para la sociedad y el papel de la mujer en ella. De esta nueva construcción de roles participaron una gran cantidad de artistas, llegaremos a ver también algunos(as) que irán un paso más allá y buscarán insertar también la idea de que el género pertenece a una categorización cultural de los cuerpos.

Figuras del arte contemporáneo como Rose Sélavy de M. Duchamp, Claude Cahun, Andy Warhol, Katharina Sieverding, Jürgen Klauke, Yasumasa Morimura, Catherine Opie, Del LaGrace Volcano, entre tantos más, que aluden a una performatividad del cuerpo y con ello, del propio género. Leslie Fiedler, con “Los nuevos mutantes” en 1965 ya nos hablaba acerca de la estética hippie o travestida, que menciona como “crisis” de la masculinidad; ya vemos que en ese período vinieron las mujeres de moda con el pelo corto y sin curvas y los hombres comienzan a dejarse el cabello largo y usar pendientes. Ellos/as anticipan claramente el pensamiento de Judith Butler y por ende, también el de Michael Foucault. Creo necesario mencionar aquí a Jean Christophe Amman (7) y la exposición “Transformer. Aspectos del travestismo” que ponían seriamente en duda las identidades sexuales y hacían aparecer con fuerza síntomas de androginia o de reivindicación de la homosexualidad, conceptos que cada vez entran con más fuerza en la sociedad occidental, pero que hubiesen sido impensables si no hubiesen entrado primero desde el arte. Esto, que podría haber sido considerado como una excepción, como una ingeniosa humorada dentro de la historia, se ve luego más consolidado al aparecer en la escena del arte las Guerrilla Girls, en la década de los ochenta, que entre sus exigencias y denuncias planteaban que las mujeres (y a ellas se sumaron posteriormente los géneros considerados como

minorías) debían estar presentes en la historia del arte más allá de la cosificación que se hacía de sus cuerpos como un simple “tema” de trabajo. Exigían representatividad en la institución canónica del arte. Criticaron la visibilidad del cuerpo femenino desnudo, frente a la invisibilidad en los espacios del arte ocupados por mujeres creadoras. Sus descargos parecían haber sido oídos, pero aún hoy encontramos que no del todo están abiertas las puertas del arte para quienes no corresponden al canon impuesto. Habrá que seguir empujando muros probablemente durante algunos años más, hasta lograr una mayor equitatividad que sea realmente visible. (8).

Esto sigue siendo la repetición y el choque del patrón público-privado. Sobre todo cuando las obras de las artistas empiezan a entrar en este mundo del arte, a participar –y construir- el discurso de lo público y por ende, también de lo político. Si nos remitimos a la historia y vemos que cuando se utiliza como proclama la frase: “Lo personal es político” además de hacerse conocida en el mundo entero, generó todo un movimiento mundial que se reconocía bajo estas palabras y tomaba fuerzas más allá de lo que significó el sufragismo, reconociéndose en la otra y otros, haciendo extensibles sus derechos y peticiones.

Relaciones de poder en el espacio museal del arte contemporáneo.

Si entendemos los museos como lugares donde ocurren interacciones entre la obra y el espacio, pero también donde entra en juego el espectador con su presencia y con ello los distintos públicos que tiene el museo, sobre todo en

la actualidad, sabemos que son lugares donde circula todo. Espacios de tránsito donde se ponen en juego también (nuevamente) las relaciones de poder, las tensiones entre clases, los géneros que circulan y en el que se negocia con el otro/a, simplemente por la presencia en aquel lugar. Espacios que se cargan de un aura especial dependiendo de lo que se está exponiendo, de las aceptaciones o rechazos que se producen por parte del espectador y de lo que queda resonando en “el otro” al salir de él. La otredad aquí es personificada siempre por el/la que accede, por el/la otro/a, por ese intruso/a que viene, que interactúa y que carga el lugar con su presencia; los roles son absorbidos por quienes los visitan. Roles que son configurados y legitimados o no, dependiendo de la resonancia; pero siendo en general, propuestas de reconstrucciones a escala-vida.

Los museos ayudan a configurar lo que pasa, construyen la memoria de la manera en que debe ser asumida o recordada a través de lo expuesto y del plan expositivo que lleva implícito *un discurso y una mirada*. En este punto creo conveniente citar el concepto de ideología de Louis Althusser que esclarece la idea del arte “como una reflexión del poder político”. Para él, la estética del arte es un reflejo de los intereses “religious, ethical and political” (9). Esto a su vez (lo expuesto) se traduce en imágenes y sensaciones que quedan circulando en los visitantes más o menos implicados, dependiendo siempre de la experiencia personal que les toque vivir dentro; y si tomamos este punto, es inevitable darles a los museos una categoría de importancia básica en nuestras vidas, además de reconocerlos como “intermediarios o mediadores” de la cultura, pues una de sus funciones es, al menos en el discurso oficial, la de acercar a la sociedad en su conjunto, atrayendo público

y aproximando la cultura a la gente (aunque eso muchas veces signifique volverse hacia el capitalismo).

Esta captación de público y una buena publicidad son manifestaciones de una misma moneda de cambio, que va acompañada de una re- elevación o re-inención de la categoría de genio, de una reformulación de la memoria que actúa a su vez en concordancia con la industria turística, para así tener asegurada una parte que llegará desde los sponsor y otros recursos financieros, como los ingresos generados por el propio museo (este punto incluye desde alquiler de espacios, tiendas, diferenciación en cuanto a tarifas para determinadas empresas), por co-financiación cuando una o más administraciones públicas ayudan en el financiamiento o bien cuando es utilizado como terreno para los negocios (relaciones públicas) o cuando se realizan alquiler de obras de arte para cenas de negocios, algo en alza y que no deja a nadie indiferente.

La importancia de lo temporal como generador de mercancía

El otro objeto

Las exhibiciones temporales aunque suenen como algo inmaterial, se han convertido en un pseudo-objeto cultural, pues cada vez adquieren un mayor protagonismo, son frecuentes y acaparan fuertemente la atención por parte de la sociedad. Proliferan entrevistas hacia los artistas y con ello también, el peligro de las tergiversaciones de sus palabras; lo que puede llegar a traducirse en una banalización de su propio trabajo y consecuentemente de la cultura. Estas exposiciones temporales responden a un discurso elegido y tocan o ignoran ciertos temas, con un discurso de la propia exposición que dice sustentarse a su vez en un plan museológico específico, en algo así como una

línea editorial del propio museo, que será consolidado posteriormente en catálogos, libros, publicaciones dedicadas al tema en concreto y diversas visitas guiadas para “entender” el discurso de la obra, pero que al mismo tiempo llevan un discurso implícito, una *otra lectura* que va moldeando la sociedad de acuerdo a patrones de construcción de roles, de comportamientos que incitan muchas veces a cuestionamientos sociológicos y simbólicos de la sociedad. Inevitablemente conllevan un mensaje, alguna ideología manifiesta, que suele ser androcéntrica, pues el museo al estar inserto en la sociedad (y al plantearse como un lugar muchas veces de esparcimiento e incluso como punto de encuentro de las personas) no puede ser ajeno a ella, simplemente porque la sociedad –y la historia- en su conjunto han sido planteadas y diseñadas desde una mirada con esas características; así como tampoco puede ser ajena al género y a las diversidades que existen y que desde ellos mismos también han sido planteados.

El discurso ideológico siempre responde a alguna política de poder dominante, estando sujetos a las relaciones (de poder) que se tejen a su alrededor y que instrumentalizan al mismo museo. Éstos, al mismo tiempo que se mueven de esta manera, fomentan el conocimiento, establecen una fuerte cohesión social y por lo mismo están presentes de manera importante en la construcción o re-construcción de ella. Pensemos simplemente que no aceptan cualquier tipo de donación de obra (ni exponen todo lo que tienen, hay muchas obras que raramente salen del almacén). Todo lo visto corresponde siempre a un discurso muchas veces no pregonado abiertamente pero existente; todo no puede ser puramente por estética.

Los roles a los que me refiero, las re-construcciones sociales que se hacen desde el museo, las relaciones sociales incluso entre éstos, las actividades y los espacios de poder que se confrontan de acuerdo a lo predominante (androcéntrico y excluyente) tienen lugar en estos sitios dedicados al arte de culto. La confrontación de la que hablo, va desde el discurso que nunca es neutro (aunque muchas veces pretenda serlo) y asistir al museo implica necesariamente mirar y participar de *ese algo*, indica una cierta complicidad con lo que se ve, permanecer dentro implica aceptarlo o cuestionarlo. Es participar de ello, integrarse a un tiempo-espacio que no es el propio, pero que interfiere –querámoslo o no- en él.

A ojos foráneos (y he aquí la responsabilidad del espectador y la necesidad de que sea sujeto de acción y de documentación de todo cuanto presencia) se ve el arte y sobre todo el contemporáneo, muchas veces simplemente como expresión, sin que muchas veces se profundice y reflexione acerca de sus planteamientos teóricos, de gestión, de curatoría si se quiere. Sin embargo, cuando se hace, estas reflexiones tienden a hablar de la racionalidad, del genio, de la maestría y de paso se ningunea –simplemente con no mencionarlo- todo arte que está ocurriendo fuera de los muros del museo y del circuito comercial y tiende a ser considerado con menos “genio”, justificando así también la escasa *representación de esos otros géneros en el museo* y aludiendo a que la capacidad creadora de los que están dentro del espacio museal es lo que los ha llevado a exponer su obra en tal o cual espacio.

Quizá falta interrogarse sobre la posición de los individuos en el marco de unas relaciones “sociales” jerarquizadas y de estas representaciones

dominantes que han construido a las mujeres y a otros sujetos históricos no sólo como diferentes, sino también como inferiores (10) y para esto es preciso echar mano también desde la sociología. Si lo pensamos en términos actuales, el mundo del arte es uno de los que se consideran más feminizados y en los que la mujer ha adquirido supuestas participaciones, mayor reconocimiento, algún tipo de poder y si se quiere más igualdad, pero el problema real suscita en que las estructuras que lo sostienen siguen siendo masculinas y siguen promoviendo exclusiones relevantes (e históricas):

“De hecho, muchas de las exclusiones de este mundo del arte fueron las desencadenantes para el nacimiento de las Guerrilla y concretamente cuando en 1985, el museo del arte moderno en Nueva York inauguró la exposición *An International Survey of Painting and Sculpture* donde entre los 169 artistas sólo había 13 mujeres, y todos eran varones blancos, europeos o estadounidenses, lo que además nos da la certeza de que además de funcionar desde el sexismo, se hacía desde el racismo”. (11)

Y si nos referimos a los museos –incluso los de arte contemporáneo– sabemos que son quienes resguardan la memoria y el Patrimonio. Aquí me detengo, ya que creo importante señalar los obstáculos de tipo ideológico, sobre todo si analizamos el origen de esta palabra:

“De todas formas existe una diversidad de obstáculos teóricos, ideológicos y políticos a superar todavía. Uno de ellos tiene que ver con la etimología del término patrimonio que proviene de la expresión en latín *patrimonium*. Su raíz, *pater*, está fuertemente

ligada a una figura masculina y asociada a la constitución de específicos vehículos con otras/os, como son los familiares, sobre todo desde los siglos centrales en la edad media, cuando se produce la recepción del derecho romano, como derecho real en el mundo occidental. Esta noción de pater se vincula con bienes transmitidos en herencia (cargos, honores, funciones) que por intermedio de la vía masculina, la del primogénito, se constituyen en el patrimonio de un linaje. Obviamente las mujeres –en palabras de uno de los más eminentes medievalistas del siglo XX, George Duby– participaron en este sistema, pero tuvieron roles pasivos y fueron objeto de las alianzas de poder formuladas por los varones de los linajes. Entonces, estamos en presencia de un término fuertemente generizado en relación con lo masculino. Esta expresión mantiene grabado en nuestro hábito cultural e ideológico un concepto que refiere a todo aquello que es poderoso, excepcional, político, como son los lugares donde los varones, aún desde el medioevo en adelante, construyeron la imagen/representación y el “lugar” (político) desde donde ejercieron el poder.”(12)

Creo importante volver a destacar la configuración simbólica que hacen los museos de los espacios en la sociedad: en primer término de los físicos, pero también de los sociales, ya que contienen las imágenes que actúan como amplificadores, como radiografías de los comportamientos que se dan o bien, actúan como verdaderas propuestas de lo que debe ser, generando imágenes del ideal al que como sociedad y personas debemos aspirar a llegar (según el modelo propuesto desde más arriba). Es entonces donde veo necesario plantear una nueva escritura de esa parte de la historia del arte y desde los

museos, donde es fundamental para lograr ciertos cambios sociales. Por supuesto que también deben ser propuestas nuevas lecturas a esta inscripción de la historia, pues quienes asisten a ellos, ven en el actual modelo expuesto una cuestión natural de las construcciones sociales y donde actualmente se sigue viendo -aunque muchos libros y autoras(es) dediquen volúmenes enteros a este apartado- que lo público es territorio del varón y lo privado de la mujer y las minorías; a no ser que se trate de “excepciones” como son consideradas muchas de estas(os) artistas presentadas (os) en museos y que sirven al discurso oficial dominante.

Los museos son espacios que se consolidan como tales hoy en día y a los que se les suma el detalle de la autoría del edificio, del plan expositivo, del recorrido a seguir, etc. como si el mismo museo se tratase de una especie de “panóptico” por el que deambulan las personas y permiten así “poder ser vistas” en un espacio que descontextualiza, que separa a las personas de la ciudad como su paisaje o entorno natural y que es mostrado y presentado como un “espacio cívico”.

Sobre los visitantes va quedando (a través de la contemplación que hacen en su paseo por las salas) el modelo de lo que están viendo: la proyección que se hace desde el museo sobre los roles sociales y los cuerpos. No olvidemos que constantemente desde espacios como éste, se trabaja la idea de la admiración hacia los objetos, la idea y el sentido de pertenencia (surgen muchos fetiches) y que dejan el diseño de lo que podría surgir en manos de los encargados de construir las potenciales realidades que podrían llegar a surgir en la sociedad (comisarios, curadores o *curators*) incluso a nivel de la relación con el otro. Pensemos por ejemplo, la construcción que se hace desde

los museos de historia natural, o en un caso particular para ser más exactos, basta con recordar por ejemplo el caso del embalsamado “*negro de Banyoles*” exhibido hasta finales de la década de los noventa del siglo recién pasado y que sólo después de un largo y tedioso proceso judicial fue retirado de la localidad catalana. Vemos como en éste y muchos otros casos lo que se busca –sin decirlo con palabras claro está- en museos de historia natural es mostrar la “superioridad de occidente” y en el caso que nos ocupa, los de arte contemporáneo, santificar ciertas obras que sirven a la vez para proyectar ideas y comportamientos sobre los cuerpos.

Volvamos a pensar el museo, volvamos sobre su discurso expositivo y recordemos cómo en estos espacios se vive también el orden y la disciplina: *el saber comportarse dentro de un museo*, guardar la compostura, repetir la máscara que se asigna cuando *uno está dentro de un determinado rol y la condena social que existe cuando se busca la manera de escapar de ello*. No nos olvidemos que en estos espacios es donde existe también la vigilancia, donde podemos visualizar enseguida el grado de poder que los envuelve y donde perdemos completamente nuestra voluntad para dejarnos llevar por un recorrido previamente estudiado, una narración que obedece a una cierta mirada; y dependiendo del artista y del concepto diseñado es cuan político resulta este hecho.

En España por ejemplo surgen los Museos de Arte Contemporáneo con la llegada de la democracia, donde se dan facilidades para que cada Comunidad Autónoma tenga el suyo propio. Y son actualmente espacios por los cuales se incrementa el turismo, además como sabemos de limpiar y transformar cada zona: ejemplo de ello es el Guggenheim de Bilbao, del que

se tomará como referencia para posteriormente hablar del efecto Guggenheim, al darle una cara completamente nueva a esa parte de la ciudad. Se reconoce que actúan como revulsivos sociales, a la vez que se comportan como descentralizadores culturales, reafirmando la identidad de un territorio y echando por tierra (o intentándolo al menos) la idea de un centro y/o periferia en cuanto a circuito artístico. Debo destacar este punto, pues los museos de arte contemporáneo si bien es cierto responden a un llamado superior en cuanto a qué se expone y qué no, posicionan la ciudad en el mapa, son la vía de salida de las ciudades y son un elemento que revitaliza los centros históricos, dinamiza las ciudades demostrando como la arquitectura es también capaz de configurar un espacio casi como un monumento urbano que es capaz de lavar la imagen desgastada que puede tener un lugar. Y funciona. Quizá sea también el modo contemporáneo de hacer Ficción sobre los comportamientos y sobre los cuerpos de los individuos.

Madrid, 2010

Citas:

- (1) **FOUCAULT, M.:** “Microfísica del poder”. Editorial La Piqueta, Madrid, 1993.
- (2) Ver más en **BARRUETO, J.:** “El Indio en las Tarjetas Postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica”. *Revista digital*

Palimpszeszt N°23, Walsh University, Hungría, 2005. Disponible [en línea]: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/index.htm>

(3) **ROMO MELLID, M.:** La estética nazi y los cuerpos del horror. Disponible [en línea]: www.solromo.com, Marzo 2005.

(4) Ver más en **BARRUETO, J.:** “El Indio en las Tarjetas Postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica”. *Revista digital Palimpszeszt* N°23, Walsh University, Hungría, 2005. Disponible [en línea]: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/index.htm>

(5) **PICHARDO, A.:** Conferencia inaugural del XI Encuentro Internacional: “Arte y Revolución”. Arte y Cultura de Solidaridad. *Revista Digital Rebelión*. 26 marzo 2009. Disponible [En línea]: <http://www.rebellion.org>

(6) **DUNCAN, C.:** “When greatness is a box of whetstones”, *Artforum*, Núm.14, 1975 (Octubre). Pp. 60-64.

(7) Organizada en la Kunsthalle de Lucerna (Suiza) en 1974. Allí, participaron un grupo de músicos y artistas (entre los cuales estaban Urs Lüthi, Luciano Castelli, Katharina Sieverding, Jürgen Klauke, Pierre Molinier, Mick Jagger, David Bowie o New York Dolls).

(8) En este punto, es conveniente repasar las cifras e informes proporcionados por Mujeres en las Artes Visuales. [En línea] Disponible en: www.mav.org.es

(9) **BARRUETO, J.:** “El Indio en las Tarjetas Postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica”. *Revista digital Palimpszeszt* N°23, Walsh University, Hungría, 2005. Disponible [en línea]: <http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/index.htm>

(10) **MÉNDEZ, L.:** “Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática”. *Revista Anais*, Serie Sociología vol II. Pp. 241-248.

(11) R.Z.: *Guerrilla Girls*. Violencia sin cuerpos. Net Art. Disponible [en línea] en: http://209.85.229.132/search?q=cache:r7z9Y4bZ3XYJ:www.carceldeamor.net/vsc/netart/_guerillagirls.html+An+International+Survey+of+Painting+and+Sculpture+guerrilla+girls&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es

(12) **LAGUNAS, C. y RAMOS, M.:** “Patrimonio y Cultura de las mujeres. Jerarquías y espacios de género en Museos Locales de Generación Popular y en Institutos Oficiales Nacionales”. *La Aljaba segunda época*, Volumen XI, Año 2007. Argentina. Pp.: 6-7.

De la imagen: Judy Chicago (1939). *The Dinner Party* 1974–79. Técnica mixta: cerámica, porcelana, textil. Brooklyn Museum, Donación de la Fundación Elizabeth A. Sackler 2002.10. © Judy Chicago.

Bibliografía

ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*, Madrid, Istmo, 1993. pp. 97-121.

BAUDRILLARD, J., "El efecto Beaubourg", en *Cultura y simulacro* (1978) Barcelona, Kairós, 2001, pp. 81-105.

BARRUETO, J., "El Indio en las Tarjetas Postales: metáforas visuales del miedo y la ansiedad política en Latinoamérica". *Revista digital Palimpszeszt* N°23, Walsh University, Hungría, 2005.

Disponible [en línea]:

<http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/index.htm>

BATTRO, A., *Del museo imaginario de Malraux al museo virtual*, Xth World Congress Friends of Museums, Sydney, 1999. Disponible [en línea] en: <http://www.byd.com.ar/mv99sep.htm>

BERNARDEZ, C., "Artefactos Siniestros. Memorias de Infancia y Violencia en el arte de finales del siglo XX". *Cultura Moderna*, N° 2: cultura y violencia, otoño-invierno 2006, pp. 7-20.

BROUDA N., GARRARD, M. (eds)., *The Power of Feminist Art. Emergence, impact and triumph of the American Feminist Art Movement*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. Nwe York, 1994.

BUREN, D., "Function of the Museum", *Artforum*, september 1973.

CEPAL., "Enfoque de género en la política económica-laboral. El Estado de arte en América Latina y el Caribe". *Lieve Daeren. Serie Mujer y Desarrollo* N° 29. Santiago de Chile, Marzo 2001.

CRIMP, D., "Sobre las ruinas del museo", en FOSTER, H. (ed), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, pp. 75-91.

DUNCAN, C., "When greatness is a box of wheties", *Artforum*, Num.14, octubre de 1975, pág. 60-64.

EDWARDS, E., “Mixed Box. The Cultural biography of a box of ‘ethnographic’ photographs”, *Photographs Objects Histories . On the Materiality of Images* (eds. E. Edwards y J. Hart), Londres y Nueva York, 2004.

FORONDA, DE P., “La invisibilidad de las mujeres en el mundo de las artes plásticas” En línea [Disponible en]:
http://www.feministas.org/IMG/pdf/PILAR_V_DE_FORONDA_PONENCIA_JORNADAS_GRANADA.pdf

FOUCAULT, M., *Microfísica del poder*. Editorial La Piqueta, Madrid, 1993.

FOUCAULT, M.; "De los espacios otros", conferencia de 14 marzo de 1967 disponible en pdf en: [foucault_de-los-espacios-otros.pdf](#)

GROSENICK, U., *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia, Alemania. Taschen, 2003.

HUGGAN, G., “Ethnic Autobiography”, *The PostColonial Exotic . Marketing the Margins* , Londres y Nueva York, 2001.

IBIZA I OSCA, V., *Obras de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras 1500-1936*. Valencia, Colección Interciencias, Centro Francisco Tomás y Valiente. UNED Alzira-Valencia, 2006.

KRAUSS, R. "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista". *A & V Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 31, 1993.

LABORDA, X., Notas de Semiótica sobre Fascismo y Arquitectura en las Memorias de Speer. *Tonos Digital. Revista electrónica de Estudios Filológicos*. Nº X, Noviembre 2005. [En Línea] Disponible en: <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/index.htm>

LAGUNAS, C., RAMOS, M., “Patrimonio y Cultura de las mujeres. Jerarquías y espacios de género en Museos Locales de Generación Popular y en Institutos Oficiales Nacionales”. *La Aljaba segunda época*, Argentina. Volumen XI, Año 2007.

MARTÍN-GAMERO, A., *Antología del Feminismo*. Alianza Editorial, Madrid, 1975.

MAYAYO, P., *Historias de Mujeres, Historias del Arte*. Madrid, España. Ediciones Ensayos Arte Cátedra, 2º Edición, 2007.

MÉNDEZ, L., “Las excluidas del genio. Artistas mujeres e ideología carismática” en *Revista Anais, Serie Sociología*. Vol. II.

MÉNDEZ, L., *Cuerpos Sexuados y Ficciones Identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Andalucía, Instituto Andaluz de la mujer, 2004.

NAVARRETE, A. y JAMES W., *The Gender City: espacio urbano y construcción del género*. Cuenca, España. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2004.

NOVO, M., “La mujer como sujeto. ¿Utopía o realidad?”. *Revista digital Polis*, N° 6. Disponible [en línea]: <http://www.revistapolis.cl/polis%20final/6/novo.htm>

O'DOHERTY, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 14-15 y 79-81

PICHARDO, A., “Conferencia inaugural del XI Encuentro Internacional: Arte y Revolución. Arte y Cultura de Solidaridad”. *Revista Digital Rebelión*. 26 marzo 2009. [En línea] disponible en: <http://www.rebellion.org>

PORQUERE, B., *Reconstruir una tradición: las artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, 1994, p. 13.

RIBA, M., “Los medios, el cine, el mundo, la confusión y la responsabilidad intelectual”. *Revista Virtual Cubanow.net: Cuban Art and Cultur*. Enero, 2009.

[En línea] disponible en:

<http://www.cubanow.net/pages/loader.php?sec=35&t=2&item=6188>

ROLNIK, S., "La memoria del cuerpo contamina el museo", *Transversal* 01, 2007

<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/es>

ROMO MELLID, M., “La estética nazi y los cuerpos del horror”. En línea [Disponible en]: www.solromo.com, Marzo 2005.

VÁSQUEZ ROCCA, A., “Estética de la virtualidad y deconstrucción del museo como proyecto ilustrado”, En Revista NÓMADAS N° 28 – 2008, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Arte – Universidad Central, Colombia, pp. 122 – 127. Disponible [en línea]: <http://www.ucentral.edu.co/NOMADAS/nunme-ante/26-30/28/11->

Bio-autora:

Chile, 1981. Artista visual y Master en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura visual, por la Universidad Autónoma de Madrid y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Máster en Escenografía por la Universidad Complutense de Madrid y Licenciada en Arte por la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Chile. Actualmente prepara su Investigación Doctoral en la Universidad Autónoma, acerca de los comportamientos sociales en torno al cuerpo.

En su trabajo estudia y expone la problemática de los roles de género en nuestra sociedad, así como las diferentes categorías en cuanto a ellos se refieren. Su obra ha sido presentada en diversas exposiciones y festivales.

Contacto: marlafreire07@gmail.com

www.marlafreire.blogspot.com