

| Ramón Castillo

Director/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela Artes Visuales
Santiago/Chile

LA METAMORFOSIS DE LO MUSEAL: MUROS, MIRADAS Y PARADOJAS

[THE METAMORPHOSIS OF MUSEUMS: WALLS, VIEWS, AND PARADOXES]



resumen_ Durante las últimas décadas, los museos de arte y las exposiciones han sufrido importantes transformaciones o metamorfosis en cuanto a su discurso y praxis expositiva, tanto a nivel de la institución como de los artistas y espectadores. Entre el año 2004 y 2009 se inició el ciclo expositivo “Ejercicios de Colección” en la Colección Permanente del MNBA, cuyo curador, Ramón Castillo, desarrolló a partir del contrapunto museográfico que se estableció entre obras del museo y obras de artistas invitados. En síntesis, una dinámica museológica que se convirtió en un modelo metodológico para la revisión del valor de las obras, reconversión del espacio expositivo en un laboratorio retórico-visual, y ampliación de la producción y recepción estética en un espacio institucional.

palabras clave_ muros | miradas | paradojas

abstract_ In recent decades, Art museums and exhibitions have undergone major transformations –or metamorphosis– regarding their discourse and exhibitory practices for institutions, artists, and spectators. Between 2004 and 2009, the exhibition Ejercicios de Colección became part of the Permanent Collection of the National Museum of Buenos Aires (MNBA). Ramón Castillo, the curator, developed the exhibition as a museographical counterpoint between works of art belonging to the museum and those of guest artists. In summary, museological work became a methodology for the revision of the value of works of art, the conversion of the exhibitory space into a rhetorical-visual laboratory, and the expansion of esthetic production and reception within an institutional space.

keywords_ walls | views | paradoxes

RAMÓN CASTILLO Profesor de artes visuales de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco. Posteriormente en Santiago, en 1991, obtiene el título de Licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica. Desde 1994 hasta agosto del año 2010 trabajó como asistente de dirección y curador de arte contemporáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Fue becado por el Gobierno de Chile para realizar estudios de Doctorado en Historia del Arte en Barcelona, España (2000-2003) obteniendo el D.E.A. (Diploma de Estudios Avanzados) y se encuentra culminando su tesis doctoral en Teoría e Historia del Arte. Entre numerosos textos y curadurías que ha realizado sobre arte chileno, se destaca su trabajo como curador en el año 2004 de la exposición *Contrapunto en el paisaje chileno: Valenzuela Llanos/Zamudio; Naturalia: 6 grabadores chilenos contemporáneos*.

Museógrafo y guionista de la exposición “Marta Colvin, Desde el taller” en Fundación Telefónica 2007. Ganador de Fondart para pasantía en la Universidad de Barcelona (España) desde septiembre a noviembre del 2007. Fue director del Magister en Museografía de la Universidad Nacional Andrés Bello desde el año 2004 al 2008. Profesor de la Universidad Adolfo Ibáñez en el programa de magister en Humanidades, en el curso: Curaduría de Arte de Contemporáneo. Ha sido profesor de tutoría de tesis en Escuela de Artes de la Universidad Andrés Bello, en la Escuela de Artes de la UNIACC y profesor de Curaduría y guión expositivo en el Magister en Humanidades de la Universidad Adolfo Ibáñez. Durante el año 2009 fue curador de la exposición “Alfredo Valenzuela Puelma: un genio sin contexto” en la Corporación Cultural de las Condes. El mismo año fue co-curador, junto a Paulina Varas, del envío de artistas conceptuales chilenos a Stuttgart (Alemania), “Progresive Images”. El año 2010 fue coordinador y museógrafo de la exposición de video-ensayo internacional de Anna María Guasch “La memoria del otro” y curador de la exposición “Ejercicios de Colección. Concepción: identidad y territorio” en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción. Actualmente se desempeña como director de la Escuela de Artes de la Universidad Diego Portales.

RAMÓN CASTILLO is a Visual Arts professor from Pontificia Universidad Católica de Chile in Temuco. In 1991, he obtained a Bachelor's Degree in Aesthetics at Pontificia Universidad Católica de Chile (Santiago). He worked as an Assistant in the Department of Curation at the Museum of Contemporary Art of the National Museum of Fine Arts in Buenos Aires, Argentina, between 1994 and August of 2010. He was awarded a scholarship by the Chilean government to pursue a Doctorate in History of Art in Barcelona, Spain (2000-2003), where he obtained an Advanced Studies Diploma. He is now working on his Doctoral thesis in Theory and History of Art. Among his numerous writings and curatorships on Chilean Art, we find the exhibition *Contrapunto en el paisaje chileno: Valenzuela Llanos/Zamudio; Naturalia: 6 grabadores chilenos contemporáneos*, in 2004.

He was the museographer and writer of the exhibition “Marta Colvin, desde el taller” at Fundación Telefónica in 2007. He obtained a Fondart scholarship for an internship at Universidad de Barcelona, Spain, from September to November of 2007. He was Director of the Master's Program of Museography at Universidad Nacional Andrés Bello between 2004 and 2008. He was also a professor for the Master's Program in Humanities at Universidad Adolfo Ibáñez, where he taught the course Curation of Contemporary Art. He has been a thesis advisor at the Schools of Art of Universidad Andrés Bello and UNIACC, and has taught the course Curation and Informative Texts at the Master's Program in Humanities at Universidad Adolfo Ibáñez. During 2009 he was curator for the exhibition Alfredo Valenzuela Puelma: Un genio sin contexto that took place at Corporación Cultural de las Condes. That same year he worked with Paulina Varas to select Chilean Conceptual Artists that would be sent to Stuttgart, Germany, as part of the international video-essay exhibition of Anna María Guasch *La memoria del otro*. He was also curator of the exhibition *Ejercicios de Colección. Concepción: identidad y territorio* for the Gallery of Universidad de Concepción. He is currently the Director of the School of Arts at Universidad Diego Portales.



André Malraux, Circa 1945, preparando la edición de *El museo imaginario*.

Tras asumir que toda obra expuesta al interior de un museo es un objeto al que se le ha quitado el contexto y la vida, se abre la posibilidad de convertir a la propia entidad en un objeto para intervenir, alterar, cuestionar, poetizar y transformar, y cuyo contexto formal y conceptual está en permanente oscilación e inestabilidad semántica. Esto, que podría leerse como un defecto, se ha demostrado que es una virtud, pues señala precisamente el sentido de la institución y de su relación paradójica con el mundo del arte.

Durante el siglo xx se iniciaron los ataques contra la definición y naturaleza de la obra de arte y de sus instituciones pero desde la distancia, desde el margen. Desde los Salones de los Rechazados, hasta los Salones Independientes y luego, las vanguardias históricas, los dadaístas y el emblemático Marcel Duchamp. Las neovanguardias, por su parte, con Joseph Beuys, Joseph Kosuth y Marcel Broodthaers, por nombrar algunos, desde fuera de las instituciones comenzaron a criticar su formalismo y distancia respecto de la realidad a la que finalmente aludía el arte. Digamos que los muros institucionales, hasta fines de los años 60, resultaban aún infranqueables y difíciles de asociar a dinámicas rupturistas. Disciplinas como la historia del arte y la museología se vieron invadidas y problematizadas desde la praxis artística, al punto que debieron reconocer la necesidad de un cambio profundo de sus concepciones de obra de arte, artista y público.

La museología, tal y como la practican los artistas, constituye un intento de investigar sistemáticamente las condiciones históricas que determinan la producción y percepción del arte, sus modos de fabricación y distribución y sus principios de instalación y presentación. Este proyecto pasó a ocupar un lugar central en los intereses y la obra de los productores artísticos a partir de 1966, primero de forma latente y más tarde, a partir de 1968, como un tema manifiestamente crucial.¹

En tal sentido, durante años, los muros del museo resultaron distantes e infranqueables. En cambio, a

día de hoy, se ha visto como se les ha convertido en *objeto* o en *site specific* y *time specific* de las propuestas de artistas contemporáneos. El museo así visto es continente y contenido a la vez, una entidad que contiene en sí a todas las otras; tal y como si se tratara de Saturno devorando a sus hijos, engulle todo lo que está a su alcance, ante su mirada. Al decir de Michel Foucault, el museo es una entidad omniabarcante *heterotópica* y *heterocrónica*, donde acontecen en forma simultánea varios lugares y tiempos: las exposiciones, los autores, los públicos, se suceden vertiginosamente. Para la visión moderna, un museo era a la vez cárcel, clínica y cementerio de las cosas que van a morir en su interior. En cambio, el giro de lo museal acontecido a partir de los años 80 inauguró nuevos modos y prácticas del pensamiento creativo.

Un escenario paradójico y móvil es el de las cerca de 300 reproducciones de obras de arte que André Malraux hacia 1940 convirtió en el *leit motiv* de su publicación *El museo imaginario* o *Museo sin muros*, aludiendo explícitamente a la necesidad de superar la fisicidad y contexto de las imágenes repartidas en instituciones, parques, iglesias, galerías, templos y hogares por todo el mundo. A la vez, su propuesta consideró la superación de los muros culturales, estéticos y éticos a la hora de apreciar obras provenientes de diversas culturas, significados, usos, formatos y técnicas. Esta descontextualización del objeto religioso, ritual, artesanal o artístico, al ser emplazado en un museo, experimenta una recontextualización o metamorfosis de su sentido, uso y significado.

La obra de arte había estado ligada a algo: la estatua gótica a la catedral, el cuadro clásico a la decoración de su época; pero no a otras obras de espíritu diferente (...) El museo separa la obra del mundo profano y la acerca a las obras opuestas y rivales. Es una confrontación de metamorfosis.²

Fue bajo esta premisa que el intelectual francés concibió la idea de un museo más allá de sí, pues tuvo la convicción de que nuestra mente es capaz de alojar tal cantidad de imágenes y vivencias que

no existe espacio físico alguno que pudiera contener las obras del arte universal: “nuestros conocimientos son más amplios que nuestros museos”³. Por otra parte, la idea de un museo infinito y progresivo⁴ resultaba imposible desde el punto de vista arquitectónico. Este museo sin muros, logrado a partir de la reproducción fotográfica de las obras, constituye la primera revolución museológica de la transformación que van a experimentar las instituciones desde los gabinetes de curiosidades del siglo xvii hasta el museo moderno de la Revolución Francesa. Las obras, de este modo, se comenzaron a experimentar a partir de su *reproducibilidad* y, por lo tanto, fue la concreción de la idea de Walter Benjamin donde el *valor de culto* de la obra, en tanto que original, es superado por el *valor expositivo* al que son sometidas las obras cuando son reproducidas fotográficamente, es la *pérdida del aura*⁵. Asumiendo como punto de partida que todo es susceptible de ser expuesto, la institución museal ha sido convertida en la *materia* a desplegar, manipular y criticar por parte de los artistas, curadores y espectadores. Una actitud crítica que dejó a la institución en el epicentro de las operaciones de deconstrucción, apropiación y dislocación.

UN PROGRAMA CURATORIAL _ A partir del año 2004 se inició el ciclo de intervenciones a la Colección Permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, denominado “Ejercicios de Colección”. Dicho nombre obedece en primer lugar al título de un libro de Raymond Quenau, *Ejercicios de estilo*, editado por Gallimard en 1947, que consiste en 99 variaciones narrativas y literarias sobre una anécdota trivial. El despliegue de esta multiplicidad de formas de construcción de relatos termina demostrando la puesta en abismo a la que se ve enfrentada la interpretación de la realidad. Por lo tanto, estas variaciones también demuestran el fin del estilo, entendido como un canon que conduce de tal o cual manera la sensibilidad de los escritores y los lecto-espectadores (tanto para el mundo literario como para el museológico).

El primer efecto de esta actitud de revisión y autocrítica institucional fue la reinstalación de



Correspondencia: Lira/Dittborn, 2007. Fotografía de: Marcela Contreras.



Cuadrilátero: Errázuriz/Mori, 2006. Fotografía de: Marcela Contreras.

la Colección Permanente del MNBA a partir de lógicas narrativas transversales y extradisciplinarias, que *revivieran y reanimaran* a las obras patrimoniales de su aparente letargo patrimonial. Esta actitud de renovación museológica y museográfica implicó una serie de efectos concatenados que significaron reorientar las acciones de los distintos departamentos del MNBA en función de un mismo objetivo: la puesta en valor y el reclamo de actualidad de la colección de arte chileno. De este modo, restauradores, educadores, investigadores, museógrafos, curadores y artistas comenzaron a trabajar desde una nueva perspectiva. Esto significó asumir la metamorfosis como un proceso que operaba desde el interior del espacio y a través del régimen de lo visual y textual.

Se inició el ciclo con “Contrapunto en el paisaje chileno”, donde se opuso al pintor Alberto Valenzuela Llanos con el fotógrafo Enrique Zamudio. Hacia fines del año 2004 se realizó “Panorama de Santiago”, a través del curador invitado Alberto Madrid. Durante los años 2005 y 2006 se presentó la exposición “Correspondencia”, donde una pintura de fines del siglo XIX de Pedro Lira, titulada *La carta de amor*, fue instalada junto a la pintura aerpostal *Queñas* (2002-2003) de Eugenio Dittborn. Para la exposición del año 2007, titulada “Cuadrilátero”, se opusieron dos obras en las que el factor común fue la temática del box: Camilo Mori, con *El boxeador* de 1928, y una serie de fotografías realizadas por Paz Errázuriz donde retrató a boxeadores al interior de la Federación Chilena de Boxeo. Esta fricción entre imágenes de distintas épocas, técnicas y formatos, pero articuladas por la proximidad que se provoca entre ellas, ha permitido reactivar la vigencia del discurso de las obras y los artistas. A partir de una operación expositiva muy acotada se ha logrado materializar un programa, en cierto modo viral, en tanto contaminación visual y discursiva, al interior de la colección permanente: inicialmente la rotonda sur oriente del segundo piso.

Durante 2008, el curador invitado Patricio Muñoz realizó “Impertinencias barrocas”, con la cual el teórico estableció nexos entre obras del período colonial y las obras de la serie de fotografías dedicadas al apocalipsis del artista Norton Maza. En esta intervención el visitante se vio obligado a relacionar formal y temáticamente obras que

claramente obedecían a operaciones materiales muy distintas. Sin embargo, la construcción recargada y el dorado del marco que contenían las imágenes de Maza establecían un efecto de recarga visual, que incluso se mimetizaban con el entorno cuzqueño y limeño del siglo XVII. El mismo año, Angélica Pérez llevó a cabo su propuesta curatorial denominada “Alimentos en reposo” y para ello invitó a la artista Josefina Guillisasti a intervenir dos espacios de la Colección Permanente con obras que problematizaban la situación de la naturaleza muerta. La escena de caza de Demerio Reveco es tensada por una gran cantidad de cuadros que simulan distintos tipos de aves de un gabinete de coleccionista imaginario. En este caso, las pinturas muestran aves como si se tratara de figuras de cristal suspendidas en repisas.

De esta forma, los “Ejercicios de Colección” se han convertido en una alegoría explícita de la transformación semántica señalada por Malraux. Esta *praxis* curatorial ha permitido el despliegue de una teoría fenomenológica de la interpretación surgida desde la empiria y ha sido una herramienta pedagógica y crítica que se ha proyectado al interior del programa educativo desarrollado por el Área Educativa del MNBA. Las relaciones entre obras pertenecientes al Museo y los artistas contemporáneos ha convertido al espacio en un laboratorio lúdico, poético y a la vez crítico, permeable a las miradas interrogadoras de los visitantes. De esta manera el MNBA, a través de una escala museográfica mínima, ha sufrido una transformación museológica sustancial. Basta la dislocación mínima del lugar habitual de las obras, la contigüidad y la señalización cromática del lugar como para provocar un efecto en cadena de un espesor semántico del que sólo se sabe el punto de partida: la dinámica experiencia-imagen-contexto permite el rol activo y autorreflexivo y autoobservante de la institución, situación que la historiadora Anna María Guasch y el sociólogo Joseba Zulaika reconocen:

El museo no sólo es un contenedor neutro donde almacenar y presentar una colección de obras de arte sino que deviene un lugar donde se repiensa la propia institución en su relación con el público, hasta el punto que es la exposición la que se convierte en la práctica discursiva con más poder legitimador dentro del sistema del arte.⁶

A través del repaso de algunas intervenciones realizadas por artistas y curadores entre el año 2004 y el presente, se ha generado un programa curatorial que ha ampliado las formas de exposición de la institución misma, y por otro lado ha convertido a la Colección Permanente en un territorio creativo, apto para la experimentación museológica y museográfica, cuyo centro es la investigación visual y textual aplicada. Los efectos han sido múltiples, desde la modificación de las formas de educación y mediación hasta la generación de programas de adquisición de obras que dieran sentido a la dinámica expositiva y que se convirtieran en una forma de explicitar las ausencias y presencias. Una experiencia que se ha replicado y deslocalizado recientemente en otro espacio expositivo, en la Pinacoteca de Concepción, a través de otro *Ejercicio de Colección* titulado: *Identidad y territorio*. Es decir, el marco, los límites o los muros del museo se han convertido nuevamente en un territorio expandido en el que los propios artistas se apropian de la institución, superando cualquier ficción a través de una *praxis* y discurso cada vez más desprejuiciado, superando así la dicotomía moderna arte-institución, aproximando al museo hacia el taller y distanciándolo de los sistemas de control social asociados al mausoleo, la clínica y la cárcel. Una dinámica museológica o un *acelerador de partículas* en clave posmoderna: que conquista el tiempo y supera los formalismos espaciales canónicos y la deontología tradicional, para exponer *in situ* obras, tiempos, espacios y públicos específicos, abriendo perspectivas de riesgo hermenéutico, educativo y creativo hacia renovadas experiencias estéticas, sociales, políticas y poéticas. La metamorfosis del valor y el sentido acontece en *tiempo real*, cuando las obras son descontextualizadas y resignificadas ante el espectador-lector, en el hojear del catálogo y la puesta en escena museográfica del archivo *in progress* del museo actual.



Alimentos en reposo: Josefina Guillisasti/Demetrio. Reveco, 2008. Fotografía de: Marcela Contreras.



Voluspa Jarpa/Valenzuela Puelma. Marzo, 2009.



Francisca Aninat/J. F. González. Diciembre, 2009.

► COMENTARIOS DEL AUTOR Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

1. Buchloh, Benjamin: *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004, p. 35.
2. Malraux, André: *Las voces del silencio*, Emecé, Buenos Aires, 1956, p. 12.
3. *Idem*, p. 13.
4. Tal vez el intento más utópico al respecto sea lo que a fines de los años 30 Le Corbusier planificó como *museo progresivo*, utilizando como planta la idea de una espiral que va ampliándose conforme se adquieren obras.
5. Para mayores referencias sobre esta *pérdida del aura* por efecto de la reproducción fotomecánica hay que revisar el clásico moderno *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, publicado en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
6. Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba: *Aprendiendo del Guggenheim*, Akal, Madrid, 2007, p. 9.