

ARGUMENTOS PARA UN ARTE INÚTIL (V)

Censo, mapa, museo

Miren JAIO Crítica de Arte

En tanto que representación de la legitimidad para ofrecer una lectura canónica y cerrada de la historia, el museo ha estado al servicio del orden y el control ideológico. Sin salirse del marco, el arte y los artistas han apuntado a las posibilidades diversas del museo como institución inservible y lugar para la producción de arte y desorden.

enso, mapa, museo. Según Benedict Anderson, las tres formas de registro aseguraron a los estados europeos el dominio colonial a finales del XIX. Si el censo y el mapa representan el control sobre la población y el territorio, el edificio que alberga en un determinado orden unos objetos considerados de valor representa el monopolio sobre la memoria común. Esta primera acepción del museo como instrumento que proporciona una lectura canónica de la historia al servicio del orden ideológico hará de él un edificio antipático. Los artistas serán los primeros en atacar, si bien metafóricamente, sus cimientos. Durante las vanguardias arremetieron contra una institución que representaba la salvaguarda de la tradición (aunque, paradójicamente, la consecuencia última del museo sea, siguiendo una lógica moderna, trazar una línea de discontinuidad entre pasado y presente).

Anderson y, antes que él, Marinetti y Malevich se referían a un museo tradicional al que la irrupción de la vanguardia convertirá en obsoleto. El nuevo modelo nacido a consecuencia de esta ruptura, el museo de arte contemporáneo, ontológicamente contradictorio (por museo y por contemporáneo), incorporará nuevas acepciones a ese significado primero de la institución museística como representación física del control sobre la historia. Así, frente a esta visión estática, el museo será ahora el lugar de producción, continua y constante, del arte. La operación del *readymade* duchampiano revelará la sala del museo como el elemento que en última instancia denota la obra de arte (ya que, sin un contexto de presentación, la designación por parte del artista de un objeto manufacturado como obra de arte carece de efecto). Paralelamente a esta mutación, se asistirá a otra no menos significativa: el museo contemporáneo dejará de ser una polvorienta institución filantrópica aislada del mundo para convertirse en una empresa, participante en el juego, escasamente altruista, de la economía del mercado global e integrada en las industrias cul-

Inspirado por la acción
de unos artistas que
en 1968 habían
ocupado el Palais des
Beaux Arts de
Bruselas, será Marcel
Broodthaers, poeta,
cineasta y artista
visual, quien con
mayor rigor poético
pensará el arte y su
marco institucional

turales. Estas dos nuevas acepciones contribuirán a desactivar los argumentos a favor de la autonomía artística defendidos desde el modernismo de corte reaccionario de un Greenberg, y a que los artistas prosigan en su crítica del museo.

Las instituciones museísticas, naturalmente conservadoras, se adaptarán con lentitud a estos cambios. Habrá que esperar hasta finales de los 60 para que esto suceda y para que la crítica institucional, continuación natural del *readymade*, tome como objeto de su práctica el proceso sistemático de destripado de las condiciones de la institución-arte en relación a las instituciones y discursos que la conforman. En 1989, Andrea Fraser, perteneciente a la segunda oleada de la crítica institucional, ejecutará *Museum Highlights*. En la performance, asumirá el rol de una vehemente y sobreactuada guía del Museo de Arte de Philadelphia, la institución que contiene la mayor colección de obras de Duchamp. Tampoco será casual su elección en 2001 del Guggenheim-Bilbao como escenario para la performance "Little Frank and

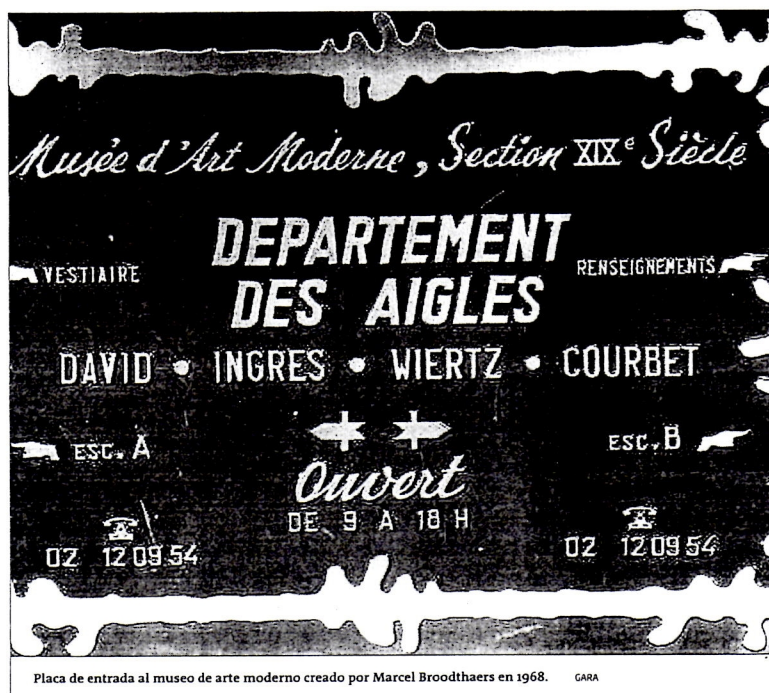
His Carp" (La carpa del pequeño Frank), producida por Consonni y recogida en un vídeo grabado con cámara oculta. En éste, la artista, ataviada con un minivestido, responde a las persuasivas explicaciones acerca del edificio proporcionadas desde una audio-guía restregándose con erótico entusiasmo contra las paredes sinuosas del edificio de Gehry.

La operación de *frottage* de Fraser ridiculizaba la estrategia de auto-mitificación del Guggenheim-Bilbao con su énfasis en la iconicidad de sus muros alabeados que lo separan de un afuera vulgar y pedestre. Una estrategia tan vana como banal. Ya en 1947, André Malraux proclamará el "museo sin muros". Con este término, se refería a los libros de arte y a la experiencia estética que proporcionan, liberada del sometimiento al espacio físico del museo. Implícitamente, también lo hacía al proceso de estetificación del entorno cotidiano. Doce años antes, en 1935, Duchamp había comenzado ya a construir su propio "museo sin muros". "Boite-en-valise" recogía reproducciones en miniatura de sus

obras dentro de una maleta. Como en cierto modo lo hacía el libro de arte, este museo portátil cuestionaba el papel del museo como única autoridad sobre el relato de la historia. También apuntaba a que, así como el museo era ahora el lugar de la producción del arte, bien podía convertirse el arte en el lugar de producción del museo.

Inspirado por la acción de unos artistas que en 1968 habían ocupado el Palais des Beaux Arts de Bruselas, será Marcel Broodthaers, poeta, cineasta y artista visual, quien con mayor rigor poético pensará el arte y su marco institucional. Ese mismo año creará el "Museo de Arte Moderno. Departamento de las Águilas. Sección del siglo XIX". Sus razones para hacerlo procedían en parte de la frustración: «Me había estado preguntando si no podría vender algo y tener éxito en la vida. No era bueno en nada. (...) se me ocurrió la idea de inventar algo insincero».

Otra razón, muy sincera, era su preocupación por cómo el arte es capaz de responder desde la ficción a las condiciones sociales, políticas y económicas. En su museo itinerante dividido en secciones, el artista se disociará, como Peter Sellers en "¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú", en roles diversos (director, periodista, publicista, coleccionista, transportista, almacenista). La "Sección Documental" consistirá en una acción en la playa de Le Coq un día de verano de 1969. Tocalos con unos gorros, Broodthaers y un amigo excavarán en la arena los cimientos de su museo y colocarán unas señales. Todo ello, condenado a desaparecer bajo la marea. En la "Sección de las Figuras", presentada en Düsseldorf bajo el título "El águila desde el Oligoceno hasta la actualidad", se mostrarán esculturas asirias, fibulas romanas, una pintura de Richter, sellos de correos y etiquetas de botellas. Bajo el gesto de ficción de Broodthaers subyacía la afirmación del poder del artista para generar su propio contexto. También, que esos mismos sistemas de clasificación y registro puestos al servicio de la composición del orden ideológico permiten crear órdenes y le-sórdenes nuevos.



Placa de entrada al museo de arte moderno creado por Marcel Broodthaers en 1968. GARA