

Facultad de Humanidades y Artes

Licenciatura en Bellas Artes

Especialidad Teoría y Crítica

EL MUSEO INEXISTENTE

Sobre la obra de Mariana Telleria

“Las noches de los días”

Alumna: Ariana Pansarasa

Directora: Carolina Landoni

Argentina, Santa Fe, Rosario, 2020

Agradecimientos

No soy buena dando discursos y lo más probable es que deje a mucha gente afuera pero quisiera nombrar a algunas personas que me ayudaron en este arduo proyecto y del cual me gustaría realizar una “Ampliación” algún día.

A Carolina Landoni, que me ayudó en la realización de la tesina y me proporcionó las herramientas para llevar a cabo este trabajo.

A mis profesores de idiomas que sin ellos no hubiese podido interpretar los materiales de investigación.

A la Facultad de Humanidades y Artes, en especial a la Escuela de Bellas Artes por promover una universidad pública y gratuita.

A mis amigos y amigas por los grandes momentos.

A Mamá, Papá, Caro y Tomy por apoyarme en todo lo que me propuse.

Índice

Introducción.....	3
Capítulo 1 Convencionalismos de la cultura frente a la crítica institucional	4
<i>Rol del artista</i>	7
<i>Rol de los agentes culturales</i>	9
<i>Rol de los museos y galerías</i>	11
<i>Rol de la cultura</i>	13
<i>Estrategias de salida</i>	14
El Rockefeller de Hans Haacke.....	21
Los útiles visuales de Daniel Buren	28
El museo ficticio de Marcel Broodthaers	35
Capítulo 2 La oscuridad visible: Las Noches de los días de Mariana Telleria	40
<i>Espacio resignificado</i>	40
<i>La problemática de Ampliación</i>	43
<i>Abrazos y besos, en contra y a favor</i>	45
<i>Vuelve todo a la normalidad</i>	50
Capítulo 3 Críticas hacia el museo negro.....	53
Capítulo 4 Consideraciones finales.....	61
<i>Mundos enfrentados</i>	61
<i>La institución hegemónica</i>	68
Lista de referencias	73
<i>Libros</i>	73
<i>Videos</i>	74
<i>Sitios Web</i>	76

Introducción

En esta tesina voy a plantear las relaciones posibles entre la primera generación de la crítica institucional de los años '70 y las lecturas a favor y en contra sobre “Las noches de los días” de la artista Mariana Telleria. Mi objetivo es retomar algunas concepciones y métodos de la crítica institucional y actualizarlos en el contexto de la obra de Mariana, esto es, en la muestra “Ampliación” que se desarrolla en Argentina, provincia de Santa Fe, Rosario, en Septiembre de 2014 y tiene una duración de 6 meses. Para lograr esto voy a utilizar como marco teórico aquel aportado por la primera generación de la crítica institucional y sus enfrentamientos con el arte monetario/convencional y también a tres artistas y algunas de sus obras: Hans Haacke y “*MoMa Poll*”, Daniel Buren y “*Pinture – Sculpture*”, y por último Marcel Broodthaers con “*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*”.

Mi intención es plantear de qué manera los postulados de estos artistas pueden relacionarse con “Las noches de los días” y cómo diversas concepciones de la crítica institucional de los '70 nos permiten repensar el contexto de recepción que tuvo la obra de Mariana. También me interesa desarrollar los convencionalismos que se plantean en el año 2014 respecto al patrimonio arquitectónico de la ciudad y relacionarlos con el contexto propio de los '70 ya que algunas características de la obra de arte monetaria/convencional pueden adaptarse a la obra arquitectónica de Rosario.

La temática principal de esta tesina gira en torno a la problemática del espacio y los límites impuestos en las obras de arte. ¿Las intervenciones artísticas en espacios públicos deberían estar reguladas? ¿De qué manera podríamos implementar prácticas artísticas para cuestionar aquello que nos rodea?

Capítulo 1 Convencionalismos de la cultura frente a la crítica institucional

En esta tesina me interesa plantear como primer objetivo la importancia de la crítica institucional en el arte de los años '70 desarrollada a partir de tres artistas y sus obras: Hans Haacke con su obra "*MoMa Poll*", Daniel Buren y su "*Pinture – Sculpture*" y Marcel Broodthaers y "*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*".

El artista que sentaría las bases de la crítica institucional es Marcel Duchamp, uno de los primeros artistas en modificar no solo las concepciones del arte vigentes sino también en establecer una crítica institucional que luego resurgiría con las nuevas prácticas de los años '70.

¿Cuáles eran las premisas en las que se basaba Marcel Duchamp para ejecutar sus obras? En primera instancia debemos entender su afán de divorcio con la pintura, tal como lo plantea James Johnson Sweeney en una entrevista con el artista para luego establecer una nueva concepción del arte, el ready-made:

Naturalmente, fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de esa deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir a los ready-mades. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas. (Duchamp, Sanouillet & Peterson, 1978, p. 159)

El ready-made es un objeto prefabricado y producido en serie para un consumo cotidiano. Mediante su descontextualización, se crea un nuevo pensamiento para ese objeto al plantear una problemática que gira en torno a los aspectos artísticos de las obras de arte. Ya no se trata de procesos, materiales o técnicas sino estrictamente de reflexión. Duchamp (1978), al contrastar con la pintura nos dice:

[...] La pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión. Igual sucede con todo lo que me gusta: nunca quise limitarme a un círculo estrecho, y siempre procuré ser lo más universal posible. (p. 160)

Por lo tanto, no es el objeto artístico lo importante sino la idea y, más aún, la intervención del espectador en la obra ya que es el público quien le otorga múltiples significados a los objetos presentados. El acto creativo según Duchamp (1978) no se manifiesta solamente en el artista sino también en "[...] el contacto de la obra con el

mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo.” (p.163)

Me interesa plantear la problemática del ready-made en una de sus obras más emblemáticas: *Fuente*. Expuesta en 1917, Duchamp nos presentaba un urinal con la firma “*Mutt*” (comúnmente usada por el artista como un seudónimo) en respuesta a las directivas de la Primera Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes la cual pretendía exceder los límites de la abstracción concentrándose en los collages cubistas de la época. Cabe destacar que la *Fuente* fue retirada de la muestra al no considerarse arte, sino más bien un simple objeto de fontanería. Respecto a esto, Duchamp, de manera anónima, publica un artículo diciendo lo siguiente: “Si el señor Mutt hizo o no hizo la fuente con sus propias manos carece de importancia. Él la ELIGIÓ. Cogió un artículo ordinario de la vida y lo colocó de tal manera que su significado habitual desapareció.” (Marchà Fìz, 1996, p. 167) Pero no se trata de una acción sencilla, sino que el arte, a partir de *Fuente* adquiere un cierto grado de complejidad ya que no emplazamos un objeto cotidiano en un museo sino también utilizamos una institución prestigiosa (y por qué no decir legitimadora), para dar cuenta de “las relaciones sociales de reconocimiento que constituyen a la institución. Esto es, la constatación de que, en la constitución de cualquier obra de arte, las instituciones artísticas también funcionan de varias maneras sociales y políticas.” (Aguirre, 2014, p.8). En este sentido, este autor también destaca dos características principales de esta obra:

Por un lado el individual nominalismo de la intención artística, la decisión del artista de lo que es arte y por otro, el reconocimiento de la función político – ideológica de las instituciones en tal tarea, lo que conlleva medir los parámetros de su poder.(p.8).

Esta “herencia” planteada por Aguirre, permitió que se ideara un discurso respecto a los límites que existen entre los espacios de exposición y las obras de arte ya que, al hablar de instituciones artísticas, nos estamos refiriendo a una estructura legitimadora que implementa una manipulación en los sistemas ideológicos y culturales.

La inserción de los ready-mades en la escena artística rompe los límites establecidos por el arte tradicional y, mediante la selección de objetos, Duchamp los libera de sus determinaciones de utilidad y consumo y al mismo tiempo, los descontextualiza lo que

da lugar a “[...] una semántica que provoca toda una cadena de significaciones y asociaciones.” (Marchà Fìz, 1986, p.161). A partir de Duchamp, cualquier cosa podrá ser designada como arte lo que implica un acento no en la creación sino en la selección de los objetos artísticos. Se trata de una presentación y no de una re-presentación de objetos cotidianos designados como arte y esta actividad disminuida del artista, exigirá una elevada actividad del espectador. (Marchà Fìz,1986)

Por lo tanto, nos preguntamos ¿Cómo se introducen las estrategias del ready-made de Duchamp en algunas de las prácticas artísticas de los ‘70? Mediante el uso de objetos cotidianos o absurdos que nada tienen que ver con el arte para, así, lograr una instancia de experimentación que involucraría la relación entre el artista y los sistemas del arte. De esta manera, se plantea una redefinición radical del objeto artístico que, en los ‘70 sería despojado de su materialidad para dar lugar a la reflexión y el análisis. El arte conceptual planteado por los artistas no se manifiesta con meros fines comerciales, sino cuestionadores, introduciendo al espectador en el proceso. Respecto a esto, Eleanor Heartney (2018) nos dice:” La obra de arte podía existir tan solo como la idea en la mente del espectador y que, al margen de cómo se presentaran los “objetos” (en forma o en palabras), su esencia perpetuaría.” (p.146) Es entonces como la idea pura se despojaría de toda forma material y primaría la instalación sobre el resto de las prácticas artísticas debido a que es la más verosímil a la realidad que nos rodea. (Heartney,2018)

La instalación brindará a los artistas una especie de conjunción de ready mades difíciles de categorizar en los mercados del arte ya que no hablamos de arte objetual sino de varios conglomerados en una instalación, los cuales funcionarán conceptualmente dentro de la misma, en un tiempo determinado: ¿Cómo ponerle precio a un arte cuya principal característica yace en lo efímero? Estos interrogantes serán planteados a lo largo de la década del ‘70 que critica no solo a los museos sino, al mismo sistema capitalista, controlador de la comercialización de obras de arte.

Entonces, parte de las prácticas artísticas de los años ‘70 se enfocarán, principalmente, en las críticas a las instituciones museísticas. Las primeras generaciones de artistas propios de la crítica institucional comprenden a Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren y Michael Asher que establecen sus prácticas en la vía pública para luego, al atravesar un circuito de legitimación, exponer en los grandes museos. Y es aquí donde las obras adquieren un tinte al estilo de la fuente de Duchamp en la Primera Exposición Anual de la Sociedad de Artistas Independientes debido a que, no solo

cuestionan las problemáticas contemporáneas, sino también, al mismo campo artístico al utilizar como soporte los museos y sus exposiciones. La crítica institucional adquiere como sus materiales las condiciones institucionales que contribuyen a que algo sea entendido como ‘arte’ (Aguirre, 2014, p.8).

Pero para dar cuenta de los aspectos de la crítica institucional, voy a plantear en un principio la manera mediante la cual se regían los sistemas convencionales del arte y a qué se encontraba sometido el artista al aceptar a la institución del arte como su principal promotora. Voy a dividir estos sistemas en categorías para un mejor entendimiento.

Rol del artista

En la antología recopilada por Alexander Alberro junto con Blake Smitson con los textos más importantes de las prácticas que se desarrollan en los años’70 “*Institutional Critique*”¹ no solo se plantean las concepciones de lo institucional en el campo del arte y la manera en que operan estas instituciones, sino también manifiestos y escritos de los artistas que participaron en dicho campo. El ensayo de Mel Ramsden “*On Practice (1975)*” es el eje central de esta antología ya que subraya los aspectos más importantes de las prácticas de los ’70.

Uno de los primeros planteos de Ramsden es acerca de lo que él llama “*The New York Connection*” que implica la aparición de centros artísticos en Nueva York para administrar las producciones del arte moderno. Es aquí donde las obras que circulan por el *mainstream*² son administradas por lo que Adrian Piper denomina “practicantes del arte”, esto es, artistas como también críticos, curadores y marchantes. Serán estos agentes culturales los responsables de adaptar las obras a las instituciones artísticas. Piper llama a este proceso *Aculturación estética* y se plantea en varias etapas. Una de las más notorias es el fenómeno del formalismo: para entrar en el circuito del *mainstream* el artista no debe, sino que tiene que desarrollar su obra en base a cuestiones estético-formales haciendo de su producción un ente autónomo incapaz de conectarse social y culturalmente que “adquiere una mentalidad alienada para luego

¹ El libro “*Institutional Critique*” se encuentra disponible en inglés. A partir de este punto, todos los textos aquí citados son traducciones de mi autoría.

² Defino *mainstream* como las obras legitimadas por los grandes centros artísticos tanto de Nueva York como Europa. El arte por fuera del mainstream se denomina *arte periférico*.

diversificarse en la historia del arte moderno, ponerse al servicio de la ‘Gran Cultura’” (Ramsden, 1975, p.182.) Por lo tanto, las obras formalistas son convenientes ya que “pueden administrarse mejor cuando se las percibe como objetos de consumo pasivos” (Ramsden, 1975, p.183)

La producción capitalista implica no solo someter a las obras a los mismos criterios de evaluación sino también de despojarlas de su creatividad. La sobreproducción en el mercado del arte implica una exigencia por parte del artista en crear cierta cantidad de obras lo que afecta su calidad. Es así como se desarrolla el fenómeno de la “*deformación*” planteado por Adrian Piper y el cual comprende una serie de procesos técnicos más viables o la contratación de empleados para lograr una producción artística más activa.

De esta manera, el artista se subordina a las necesidades de las instituciones artísticas para alcanzar su fama y gloria al costo no solo de sacrificar toda la calidad de su producción sino también someterse a los burócratas cuyas demandas giran en torno al formalismo y la necesidad de despojar a las obras de arte de todo carácter político, social y cultural. Según Mel Ramsden (1975), la problemática de la cultura se basa en las estéticas formalistas que transforman al público en meros espectadores ya sean consumistas o turistas promoviendo la pasividad.

El rol que el artista adquiere en los sistemas del arte plantea una manipulación del creador lo que permite adoptar posturas alienadas bajo las grandes estructuras de poder. ¿Cómo se manifiesta este tipo de manipulación? En primer lugar, como dijimos anteriormente, el formalismo será el puntapié inicial, luego los nombres asignados a las obras y la firma del artista le otorgarán un valor “cultural”³ y monetario. Respecto a esto Andrea Fraser (1985) escribe: “La organización convencional de la práctica artística permite que todo dependa de una firma que instituye al nombre indicado como también al objeto artístico que se presenta” (p. 298). Para Fraser, el solo hecho de firmar una obra implica adaptarse al mercado.

Las obras convencionales no solo se someterán a los aspectos económicos del sistema sino también a la subjetividad de los agentes culturales. El artista es solo un funcionario más quien, según Adrian Piper (1983) se encuentra infantilizado por estos agentes ya

³ Al decir “cultural” me refiero a una cultura ilusoria que plantean los grandes centros artísticos con el objetivo de agilizar las ventas.

que le corresponde al curador, coleccionista y crítico la parte intelectual de su obra, el artista será entonces un mero productor.

Rol de los agentes culturales

El rol del crítico es sumamente importante en este proceso ya que será el encargado de interpretar la obra y asignar, mediante sus influencias una producción artística con altos valores monetarios. Según Mel Ramsden (1975), el crítico actúa como un policía:

[...] Su tarea es la de mantener el orden singularizando individuos (creando jerarquías) y juzgando la dignidad de las cosas [...] No tiene un programa, ni un método y no emite ninguna declaración de principios. Declarar le quitaría su preciosa “neutralidad” (p.178)

De la misma manera, el curador, haciendo uso de los espacios en los museos se encargará de plantear un modo de organización que implique enfrentar algunas producciones artísticas con otras para dar cuenta de los “logros” del artista. Al enfrentar obras “buenas” con obras “malas” el curador contribuye a la comercialización de las mismas y, al mismo tiempo las prepara para su futura inserción en las galerías de arte y los museos. Así, surge lo que Robert Smitson (1972) llama *Confinamiento Cultural*:

[...] ocurre cuando el curador impone sus propios límites en una muestra de arte en lugar de pedirle al artista que plantee sus condiciones. Se espera que los artistas encajen en categorías fraudulentas [...] Como resultado terminan respaldando esta prisión cultural que se encuentra fuera de su control. (p. 140)

Y agrega:

La función del curador – guardián es separar el arte del resto de la sociedad. Luego llega la integración. Una vez que la obra de arte se halla totalmente neutralizada, inefectiva, abstracta, segura y políticamente lobotomizada se encuentra lista para ser consumida socialmente (p.140)

Por otro lado, el coleccionista se encarga de asignarle un valor monetario al objeto artístico ya que ellos, según Baudrillard (1981) se sacrifican económicamente por el amor al arte: “La colección y presentación del arte siempre ha sido una toma de

posición económica y social” (p.297)⁴ Para Baudrillard las muestras de arte no son una forma de acentuar los valores estéticos de las colecciones sino una muestra de poder que resalta a la *High Culture*⁵.

El artista ni siquiera se encarga de las interpretaciones históricas de su obra. Le corresponde al historiador del arte categorizar las producciones artísticas en “movimientos”. El artista tampoco lidera su estudio, percibirlo:

como un sitio de poder personal y control creativo es un mito. Ya que su actividad creativa y confortante se encuentra determinada por factores socio-económicos externos que se encuentran más allá de la capacidad de resistencia del artista. (Piper, 1983, p. 247)

Los agentes culturales plantean las relaciones de poder con las grandes instituciones legitimadoras para centralizar y universalizar los principales aspectos del arte que logran, por ejemplo puntos de vista *euroétnicos*⁶ u obras neutralizadas con el fin de convertirlas en meros objetos de contemplación. El artista “solo crea la cosa”, no tiene conocimiento “para analizar y criticar las condiciones económicas y sociales que implican crear arte” (Piper, 1983, p.256) Y esto se acentúa no solo en el control de sus producciones sino también en su formación como artista ya que las universidades y escuelas siempre abordan enfoques *euroétnicos*.

En base a todo esto, podemos deducir lo siguiente: el artista es el intermediario entre las instituciones y el arte. Si bien no participa en la mayoría de los procesos de *aculturación estética*, es el principal motor para que el sistema inicie su funcionamiento orientado a la mercantilización de obras de arte. Los practicantes del arte (curadores, críticos, coleccionistas, historiadores de arte entre otros), hacen uso de los museos y las galerías para apropiarse de un discurso cultural legítimo: cualquier elemento por fuera de este discurso se lo considera un proceso de *aculturación* (Fraser, 1992). La relación,

⁴ Esta cita fue tomada del escrito “*In and out of place*” de Andrea Fraser en Jean Baudrillard(1981) “*The art auction*” Extraído de “*For a critique of the Political Economy of the Sign*”, trans. Charles Levin (St. Louis: Telos 1981)

⁵ Los escritos presentados en “*Institutional Critique*”, plantean las nociones de *High Culture* y *Low Culture*. La primera incluye a la cultura y el arte legitimados por las grandes instituciones del arte mientras que la segunda abarca prácticas artísticas y culturales que se desarrollan fuera de los sistemas hegemónicos del arte.

⁶ Adrian Piper (1983) utiliza este término para referirse al arte legitimado por las instituciones artísticas, ya que la mayor parte de las producciones provienen de Europa. Aquellas producciones relacionadas con injusticias políticas y sociales o aquellas que utilizan el folclore para manifestarse, no son artes “buenas” e incluso según Piper (1983), no son ni siquiera un arte: “[...] la artesanía, el arte folklórico o la cultura popular [...] se encuentran excluidos del contexto del arte” (p.248)

por lo tanto, se plantea entre el productor y el consumidor, no existe lugar para intercambiar o debatir cuestiones sociales y políticas.

Rol de los museos y galerías

Una vez que la obra caiga en manos de las instituciones artísticas solo cumplirá las reglas establecidas por el sistema. Los escritos de *Institutional Critique* destacan dos establecimientos de suma importancia: el museo y la galería de arte.

En un principio, dice Alexander Alberro (2009), el museo era un establecimiento democrático, dotado de conocimiento, memoria, autorreflexión, educación y producción de la sociedad civil pero ahora no es más que una industria corporativa que plantea una posición paralizada⁷ frente a la sociedad. A fines de los años 70, Martha Rosler (1979) plantea esta cuestión corporativa diciendo que los museos y las galerías “evitan obras controversiales porque desean aparecer como patrones del arte y no como promotores” (p. 213) Bajo el sistema de arte convencional, todos se convierten en “administradores imparciales” de la cultura. La apropiación de obras de arte por parte del museo crea un canon con el objetivo no solo de concentrar el mayor poder económico sino también controlar a la sociedad de masas. Cualquier deseo de plantear libertades en las producciones artísticas son solo meras ilusiones.

El objetivo del museo es entonces, preservar y refugiar los objetos artísticos basándose en una mirada subjetiva que se encuentra resguardada por leyes culturales y económicas. Esto contribuye a lo que Adrian Piper denomina fenómeno de la *deformación* que consiste en modificar obras de arte para adaptarlas a las comunidades artísticas y de esta forma, lograr que el artista alcance un éxito profesional.

Preservar y refugiar la obra de arte, entonces, no quiere decir que las producciones artísticas gocen de una libertad en sus modos de exposición y creación sino todo lo contrario: las obras en los museos se adaptan a los espacios y adquieren un carácter eterno. El límite impuesto por el museo, según Daniel Buren(1971), se manifiesta de

⁷ Sobre esta posición, Blake Smitson(1967) cita lo siguiente: “Las categorías de pintura, arquitectura y escultura, en el ámbito del arte, son una de las situaciones más desafortunadas que se han vivido. Existen cuarenta tipos diferentes de formalismo y, aproximadamente unos cien tipos de expresionismo. Los museos son llevados a una especie de posición paralizada y yo no quiero aceptarlo.”(p.59)

manera natural, pero, en realidad es histórico: la noción de límite planteada por los museos, siempre ha sido considerada una comodidad para el artista por lo que no se ha tomado en cuenta la problemática que se impone en estos espacios. Por lo tanto, cualquier obra de tipo controversial no es aceptada en el museo. Es necesario despojar a todas las producciones artísticas de connotaciones culturales y políticas. En un museo, los objetos artísticos tienen que neutralizarse para plantear niveles igualitarios, los cuales se logran mediante la implementación de distintos aspectos tales como la asignación de espacios similares, las firmas de importantes artistas, la portabilidad de la obra, entre otros. Estas características se dan, como dijimos anteriormente, de forma natural y el artista convencional las acepta ya que contribuyen a la legitimación de sus obras, pero, al mismo tiempo, sacrifica su espíritu creativo lo que da como resultado una obra neutralizada y lo convierte en un ser alienado.

El segundo establecimiento es la galería. La galería se encarga de crear vínculos financieros para la venta de obras y genera tendencia hacia unas u otras producciones artísticas. Percibe al arte “como producto de un solo autor cuyos estilos y medios son consistentes y, poseen un contenido de carácter general” (Rosler, 1979, p.220) También, como dijimos anteriormente, a los artistas se les exige determinada cantidad de obras para sus espacios y el mercado de arte. De esta forma, se facilita la comercialización de obras y no solo la producción artística se percibe como bien monetario, sino también el artista mismo. Por lo tanto, cualquier situación, ya sea relaciones con coleccionistas o el simple hecho de realizar exposiciones, se convierte en una cuestión económica.

La libertad genuina y la expresión creativa que promueve la galería según Adrian Piper (1983), son falsas: “La noción de éxito profesional del artista, como alguien que ha sido liberado por su afiliación a la galería [...] con el objetivo de dedicar todo su tiempo a la creación es una ficción ideológica.” (p.262) y agrega: “Es ideológica porque sirve a los intereses de aquellos que prefieren preservar en lugar de mejorar las instituciones artísticas existentes” (p.262). Según Martha Rosler (1979), la galería actúa como “un templo secular del arte, así como el arte que se encuentra dentro de ella es un reemplazo secular de la religión” (p.218).

Tanto en la galería como en el museo, solo existe un punto de vista disfrazado de universalidad y libertad. Ambos establecimientos tienen el objetivo de concentrar el poder como patrones del arte y dueños de la *High Culture* con la capacidad de alterar todas las producciones artísticas que caen bajo sus sistemas de manipulación lo que no

solo anula la creatividad del artista sino también “descalifica a la obra en sí misma al encontrarse absorbida en la ideología global contemporánea de las instituciones culturales”. (Buchloh, 2005, p.400)

En base a todo esto podemos resumir lo siguiente: tanto el arte como los artistas se ven afectados por diversos agentes culturales lo que provoca una crisis en la creatividad de las obras de arte. Ya no se trata de calidad sino de cantidad para responder a las demandas del mercado. Son los curadores, críticos, coleccionistas, directores de museos y galerías e historiadores de arte los encargados de articular un circuito que se rige por valores meramente monetarios. Ellos modifican (o como diría Adrian Piper “deforman”) las obras para una más fácil mercantilización. El artista no tiene que intervenir en este proceso, él solo debe crear un objeto autónomo, esto es, carente de políticas sociales y culturales.

Rol de la cultura

Entonces, ¿Cómo afecta todo esto a la cultura y a la sociedad? En primer lugar, acentúa las divisiones culturales. Las instituciones del arte plantean un sistema que gira en torno al monoculturalismo, que es una fantasía:

Las sociedades se encuentran formadas por diversos trasfondos y orígenes [...] Somos una sociedad multicultural [...] El problema que tenemos que enfrentar es cómo pensar sobre la naturaleza del multiculturalismo en que vivimos, [...] es decir una sociedad basada en el pluralismo cultural en la cual las personas pueden ser cosas distintas. (Karp, 1992, p.339)

Las grandes esferas planean dividir a esta cultura entre *High Culture* y *Low Culture*. La primera, como dijimos anteriormente, corresponde al ámbito legítimo del arte, según Webster esta cultura se define como “el resplandor y el refinamiento del gusto adquirido por entrenamiento estético e intelectual.” (Ramsden, 1975, p. 186) Sin embargo, la definición plantea una problemática ya que “el poder de esta cultura transforma a la mayor parte de las personas en espectadores (consumidores o turistas)” (Ramsden, 1975, p.186). La *High Culture*, por lo tanto, percibe al objeto artístico como una mera contemplación (Alloway, 1975) y, por ende, el receptor no participa

activamente en los procesos que transmite la obra. Según Mel Ramsden (1975) la oportunidad de responder socialmente (no como consumidores) implica una verdadera comunicación capaz de modificar los aspectos sociales y culturales. No se trata entonces, de apreciar el arte sino de crearlo. La *High Culture* enmascara todas estas cuestiones al auto percibirse como universal cuando en realidad hablamos de una cultura alienada que hace uso del lenguaje de la ideología burguesa.

Estrategias de salida

Entonces, si los sistemas convencionales se apropian de nuestra cultura, ¿Qué estrategias podríamos implementar para operar fuera de estas instituciones? ¿Cómo plantearíamos un concepto de cultura y arte sin depender de estos sistemas de poder? ¿Qué estrategias de salida implementan los artistas de la crítica institucional?

Para responder a estos interrogantes considero acentuar algunas estrategias que permitieron a los artistas de los '70 abordar estas temáticas y evitar la menor manipulación posible y, al mismo tiempo contribuyeron a enriquecer las producciones artísticas de Hans Haacke, Daniel Buren y Marcel Broodthaers.

Si analizamos el caso de Andrea Fraser, podemos ver que tiene la intención de transformar cualquier tipo de relación en la que ella se sienta oprimida para asumir una posición no solo de productora sino también de agente y autora: “Como artista adquiero el doble rol de incursionar por un lado en la cultura burguesa doméstica y por otro, en la reproducción relativamente autónoma de mi subcultura profesional” (Fraser, 1992, p.320) El rol que plantea la artista no es de tipo pasivo lo que le permite asumir un control determinado que incide en la cultura y la transforma. La apropiación de textos, objetos, representaciones y prácticas simbólicas (Fraser, 1992) no deberían ser asignados a los agentes culturales del sistema sino al artista mismo que no solo actuaría como intermediario sino también como un sujeto activo dentro de las instituciones del arte.

Según Fraser (2005), crear discursos o prácticas por fuera del campo del arte no tendría ningún efecto en la sociedad: “[...] si no existe un afuera para nosotros, no es porque la institución se encuentra perfectamente cerrada[...] es porque la institución se encuentra dentro de nosotros”(p.414) Para la artista hablar de “institución” y “nosotros” como dos

entes divididos es evitar nuestras complicidades con los sistemas del arte y mantener “una distancia imaginaria entre los intereses sociales y económicos[...]”(p.414)

Por lo tanto, para Andrea Fraser no se trata de trabajar por fuera de la institución o estar en contra de ella sino de percibirnos como institución y esto se logra al desechar la idea de infantilización del artista, mediante la apropiación de la parte intelectual que, convencionalmente le corresponde a los agentes culturales (curadores, críticos, coleccionistas, historiadores entre otros). De esta manera, ejerce un control de las producciones que se desarrollan dentro de la institución que evita no solo la manipulación de sus obras sino también la neutralización cultural y política.

Otro de los casos para analizar es el de Adrian Piper. En su ensayo “*Power relations within existing art institutions (1983)*” plantea trece etapas que corresponden al funcionamiento de los sistemas convencionales del arte como también algunas propuestas para cuestionarlos. Desde la etapa diez hasta la etapa trece, Adrian Piper (1983) establece relaciones entre los artistas convencionales y el arte político-social diciendo que “son incapaces de crear arte genuinamente político y social que sea efectivo a largo plazo” (p.266.) Piper (1983) también plantea una problemática en aquellos artistas que asumen el doble rol (político e institucional):

Los artistas cuya efectividad política en la sociedad sea exitosa se encuentran limitados por el orden profesional y estético de la institución del arte y son comúnmente acusados de oportunistas. Esta instancia fomenta el hecho de ignorar las dimensiones políticas de sus roles como artistas y perpetúa la dependencia con las instituciones artísticas (p.266)

De cualquier manera, ser un sirviente de la institución presenta una problemática en la creación de un arte político capaz de transformar los entornos sociales. Ningún practicante del arte con integridad política y moral, dice Piper (1983), puede asumir un doble rol ya que “ignorar la complicidad con la institución para plantear un arte socialmente cuestionador es colocar las ambiciones profesionales por encima de las políticas morales.” (p.269)

Para solucionar estas problemáticas Piper (1983) propone un tipo de alienación social que implica “traer el arte preservado de las instituciones a las comunidades que los rodean, tendrían que destinar más fondos a proyectos al aire libre para el público como también programas para atraer a la cultura de masas” (p.272). Dicho de otra manera se

transfieren obras de arte legitimadas en los museos hacia el público, o lo que los grandes círculos hegemónicos denominan *Low Culture*, por lo tanto Piper decide no operar por dentro de la institución como lo hace Andrea Fraser sino que asume una postura radical en favor del espectador y su participación activa.

Así, la artista decide actuar por fuera del “mundo artístico” para insertarse en el “mundo real” y de esta manera descartar la alienación de los sistemas de manipulación impuestos por los grandes centros de poder. Al sacrificar las carreras profesionales, plantea Piper (1983), contribuimos en los ámbitos políticos y sociales para dar lugar a una transformación hacia el “afuera” de la institución del arte. Explotar las oportunidades que nos ofrecen los sistemas de poder es una forma de complicidad con el arte hegemónico.

Las estrategias presentadas son una forma de posicionarse políticamente frente a la institución del arte. Pero no hablo de acciones políticas panfletarias sino de cualquier tipo de actividad que niegue la institucionalización del arte. Así, la crítica institucional plantea “una estrategia interpretativa- que si uno problematiza y critica lo demandado por las instituciones artísticas – se encontrará en una mejor posición para presentar un contexto artístico no represivo” (Alberro, 2009, p.3) Y no solamente implica la no dominación sino también la capacidad de crear obras, escritos o manifiestos asumiendo el control de nuestras producciones como artistas.

La crítica institucional promueve estos aspectos y, al mismo tiempo reflexiones en torno a las obras. Andrea Fraser ha sido la principal investigadora de este fenómeno ya que como dijimos anteriormente, no solo ejerce su actividad como artista sino también, como agente cultural lo que implica un gran número de escritos que plantean cuestiones en torno a lo institucional. En “*From the critique of institutions to an institution of critique*” Andrea Fraser (2005) define a la crítica institucional como:

El arte que expone las estructuras y lógicas de los museos y galerías de arte [...] Incluye no solo al museo, o a los sitios de producción, recepción y distribución de arte sino también todo el campo artístico como universo social [...] Las obras de los artistas asociados a la crítica institucional abarcan todos los sitios en donde el arte es expuesto, desde museos y galerías hasta oficinas corporativas y casas de coleccionistas e incluso el espacio público donde el arte se encuentra instalado. También se incluyen sitios de producción del arte, el estudio, la

oficina y sitios donde se crean los discursos del arte: revistas catálogos, artículos de prensa, simposios y lecturas. Y además abarcan los sitios de producción de los productores del arte: [...] La historia del arte, y los programas de estudio curatoriales. (p.412)

Esta relación entre el arte y la institución implica un análisis en las formas de exposición y descripción del arte. Frente a estas cuestiones los artistas plantean un acto de resistencia debido a la insatisfacción de las estructuras convencionales. Es así como los artistas orientan sus producciones a prácticas sociales, políticas y culturales para promover una reflexión.

Andrea Fraser (2016) intenta abarcar la mayor parte de los campos afectados ya que la crítica institucional no puede ser definida como un objeto en particular sino como una reflexión que da lugar a múltiples significados sobre una obra o una acción.

Entonces, ¿Cómo plantea Andrea Fraser (2016) el concepto de “crítica”? La artista establece que el arte solo es crítico si promueve una reflexión inmediata, que puede o no agradar, pero que es una reflexión al fin:

Para mí, una obra es crítica sólo cuando permite hacer una reflexión sobre la experiencia inmediata, de tal suerte que admite que las estructuras impensadas que están activas dentro de esa experiencia sean reconocidas —idealmente con algo de su complejidad.” (p. 37)

Por lo tanto, Andrea Fraser (2016) hace hincapié en lo que Duchamp denomina “materia gris”, y niega la existencia de un objeto en específico que pueda definir a la crítica institucional ya que según la artista se trata de “[...] un ejercicio de reflexión crítica cuyo objetivo es activar la reflexión crítica en otros” (p.38) y el cual involucra como agentes secundarios a los museos, las galerías, los marchantes hasta a los mismos artistas. Entonces, ¿Qué importancia tendría la crítica a las instituciones artísticas? ¿Se trata solo de crear obras para que nos premien? Respecto a estos interrogantes, Andrea Fraser (2016) plantea:

Se trata de buscar constantemente nuestros puntos ciegos, nuestras autocensuras, nuestras complicidades. Se trata de interrogar nuestros propios mitos y fantasías, nuestro poder o deseo de poder. Y se trata también de ser conscientes de la forma en que utilizamos a las personas, a las cosas y a las instituciones como

contenedores para las partes que juzgamos críticamente de nosotros mismos.
(p.38)

Las reflexiones y el análisis serán los principales estandartes de estas nuevas prácticas en los '70, lo que implicará una intervención activa del espectador que, mediante su accionar, podrá formar parte de la obra en carácter de participante. Si el análisis acerca de este tipo de obras adquiere un rol principal: ¿Qué tipo de reflexiones serían las más importantes? ¿Podría llevarse a cabo una obra de estas características sin la participación externa? Por supuesto que no, ya que no solo la reflexión del artista concretaría la obra, sino también las múltiples observaciones por parte de los receptores. Y es en estos últimos, donde la obra de arte adquiere una cierta inmaterialidad porque ya no importan los objetos, los tratamientos o los emplazamientos sino la reacción que genera la acción de esa obra en un sistema del arte.

Por lo tanto, estamos frente a un arte de tipo inmaterial, “divorciado” no solo con la pintura sino también con todo tipo de arte tradicional. El objeto artístico perderá su aura y todo girará en torno a la negación y no a la afirmación comúnmente implementada en los sistemas capitalistas orientados hacia la cultura y el consumo, los cuales se encuentran manipulados por el mercado quien también ejercerá un control sobre la crítica. Entonces ¿De qué manera la crítica institucional responde a estas manipulaciones por parte de los mercados? Cuestionan sobre los límites de las instituciones que intentarán controlar las obras de arte para que estas solo permanezcan dentro del reglamento establecido. Entonces nos encontramos frente a una contradicción, ya que si bien podemos crear (o seleccionar), obras de arte, siempre habrá una institución legitimadora quien someta a la obra a un espacio determinado, despojándola de su idea primaria. Un ejemplo muy claro es el que plantea el artista Daniel Buren, quien cataloga al museo de “asilo” en donde las obras adquieren un carácter eterno al ser expuestas una al lado de la otra como si se tratase de un cementerio. El museo, según Buren (1970), es un lugar no correspondido, el cual le otorga a cualquier tipo de arte, modos de emplazamiento similares, por lo que el contexto en el que se exponen las obras es sumamente importante y no tendrá el mismo efecto en una exposición. El confinamiento cultural que plantean los curadores en los años '70, implica un traslado de las producciones desde un “*environment*” único y efímero a un establecimiento que le otorga refugio y eternidad. El estado “verdadero” de

la obra, tal como lo dice Buren (1970), se desvanece en esta transición de la “realidad/verdad” a la exhibición.

Entonces hasta este punto podemos inferir lo siguiente: el arte objetual planteado por Duchamp mediante la inserción de los ready-mades en la escena artística, creó una descontextualización del objeto cotidiano que influyó en la disminución de la actividad del artista como un hacedor del oficio (pintura, escultura, grabado, entre otros.) y en la pretensión de propiciar la reflexión por parte del espectador de las obras de arte.

Son las obras de Duchamp que dan el puntapié inicial para que las demás prácticas en las décadas siguientes, planteen problemáticas en torno a diversas cuestiones relacionadas a lo social y lo político. Una de estas problemáticas es la crítica institucional de los años '70 que plantea una crítica desde adentro de las instituciones, enfocándose principalmente en museos, galerías, mercados y demás sistemas del arte orientados hacia una producción capitalista. De esta manera se pone en tela de juicio el carácter cultural de estas instituciones, al resaltar su inminente mercantilismo, mediante el cual aseguran su poder, no solo sobre los artistas y sus obras, sino también sobre las ideologías y las culturas.

Desde Duchamp, el público se ha manifestado de manera activa permitiendo una ejecución más productiva, ligada a múltiples significados que también se comercializan, aunque los espectadores se presten a la participación gratuitamente. Todo esto niega la materialidad del objeto artístico, pero al mismo tiempo, crea una instancia de análisis y reflexión del arte que nos permite pensar más allá de los límites, más allá del museo que, si bien permite la incorporación de obras contemporáneas, siempre es con un propósito de manipulación hasta el punto en que la crítica de arte se asocia directamente con la publicidad (crítica como “publicidad encubierta” planteada por Peio Aguirre⁸) para hacer una obra más rentable.

Para ejemplificar los aspectos de la crítica institucional retomo algunas obras de tres artistas que corresponden a la primera generación: Hans Haacke, Daniel Buren y Marcel Broodthaers.

⁸ Respecto a esta temática, Aguirre (2014) sobre la obra de Kosuth plantea: “Lo que resulta novedoso en la obra de Kosuth es que expone sin complejos las plusvalías del exhibicionismo (exposure) dentro de un capitalismo de la comunicación y la incipiente sociedad en red a la vez que certifica algo que ya se sabía pero que permanecía todavía de modo encubierto: a saber, que toda crítica escrita y publicada es una forma de publicidad encubierta dentro de la institución del arte” (p.4)

En primer término, la producción de Haacke resulta esencial a la hora de analizar los discursos planteados por las instituciones artísticas, los cuales se consideran privilegiados a la hora de “promocionar” su producto (la obra de arte). Hans Haacke cuestiona este tipo de discurso mediante la creación de uno nuevo corrompiendo la manipulación mediante la cual se somete a la cultura y las ideologías.

Luego voy a plantear la producción de Daniel Buren y sus lienzos “invisibles” en torno a dos de sus escritos más importantes: “*La función del museo*” y “*La función del estudio*”. Daniel Buren concibe otro tipo de crítica institucional, no desde la visibilización sino desde la neutralización de los espacios de exposición.

Finalmente, cerraremos con “*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*” una obra de Marcel Broodthaers donde el artista asume todos los agentes culturales vinculados al museo, para plantear un cuestionamiento sobre los sistemas del arte, como una especie de negocio cultural.

El Rockefeller de Hans Haacke

La obra de Hans Haacke⁹ implica un proceso de investigación periodística para cuestionar el rol de los agentes culturales hegemónicos. Considero que una de sus obras más importantes es “MoMa Pool” de 1970 realizada en el marco de la muestra *Information*. Se trataba de una instalación conformada por dos cajas acrílicas con mecanismos de conteo y las etiquetas de “sí” y “no”. En la pared se encontraba la siguiente pregunta: ¿El hecho de que el Gobernador Rockefeller¹⁰ no haya denunciado la política de Indochina del presidente Nixon, sería una razón para que usted no le vote en Noviembre? El público debía colocar una papeleta en alguna de las dos cajas. Al final de la exhibición, el resultado fue: 25.566 para “sí” y 11.563 para “no”. Sabiendo que Rockefeller fue uno de los principales contribuyentes en la fundación y el desarrollo del MoMa, Haacke decidió criticar las operaciones políticas de la familia:

Uno debe preguntarse sobre el aspecto gracioso de esta encuesta que fue presentada en el museo fundado por la madre del gobernador, encabezado por su hermano y permitido por él y otros miembros de su familia tanto en el aspecto financiero como administrativo desde su fundación hace 40 años. (Genauer,1971, p.121).

De esta manera, el museo actúa como trasfondo cultural ligándose a cuestiones políticas que forman parte del “mundo real” y no del “mundo artístico” (Haacke,1970). Sin embargo, el resultado de MoMa Pool, no afectó las elecciones de la época: “[...]hubiese sido muy ingenuo creer que la encuesta definiría el resultado de la elección gubernamental en 1970, en la que Nelson Rockefeller contaba con el apoyo de

⁹ Hans Haacke es un artista conceptual alemán cuya obra critica a los sistemas políticos y sociales, especialmente a aquellos del mundo del arte. Al trabajar a través de la pintura, la instalación y la fotografía, plantea la influencia de los intereses corporativos en el arte contemporáneo. Haacke aborda temáticas en torno a las instituciones utilizándolas de soporte principal, lo que ha causado mucha controversia [...]. Nacido el 12 de agosto de 1936 en Colonia, Alemania, Haacke estudió en “Staatliche Werkakademie” de Kassel, luego en la Tyler School of Art de Filadelfia [...] Actualmente, sus obras se encuentran en las colecciones del Instituto de arte de Chicago, el MoMa de Nueva York, el museo de arte de Los Ángeles y la galería Tate de Londres, entre otros. Haacke vive y trabaja en Nueva York. (fragmento extraído de <https://www.artsy.net/artist/hans-haacke> , traducción de mi autoría)

¹⁰ Para comprender con más exactitud este hecho, decidí parafrasear lo dicho por Nicola Price (2018) en uno de sus videos: La obra hace referencia al gobernador Nelson Rockefeller que se postulaba para una reelección. Según Haacke: el contenido de la pregunta fue revelado la noche antes de la exhibición. A David Rockefeller (hermano de Nelson) no le agradó la idea y envió un vocero para demandar la censura de MoMa Pool, pero John B. Hightower, director del MoMa en esa época, decidió no censurarla, lo que le costó su cargo en el cual duró desde 1968 hasta 1972.

los conservadores” (Haacke, 1970, p.121) Pero esto no quiere decir que haya pasado desapercibida sino que opera en el contexto artístico como un hecho vergonzoso e indignante ya que la obra, disfrazada de objeto artístico legitimado, logra incorporarse en la exhibición y negar los procesos de manipulación que esto implica. Según Hans Haacke(19710), “[...], el pedestal del museo no sólo no mutilaba a la obra, sino que la dotaba de un poder social que no disfrutaba en el estudio”. (p.124).Es así como, el artista introduce la política a una institución artística para, junto la colaboración del espectador, alterar los discursos y mantenerse en “el marco del uso de los medios de la propia institución para cuestionarla” (Santamaría, 2014, p.142)

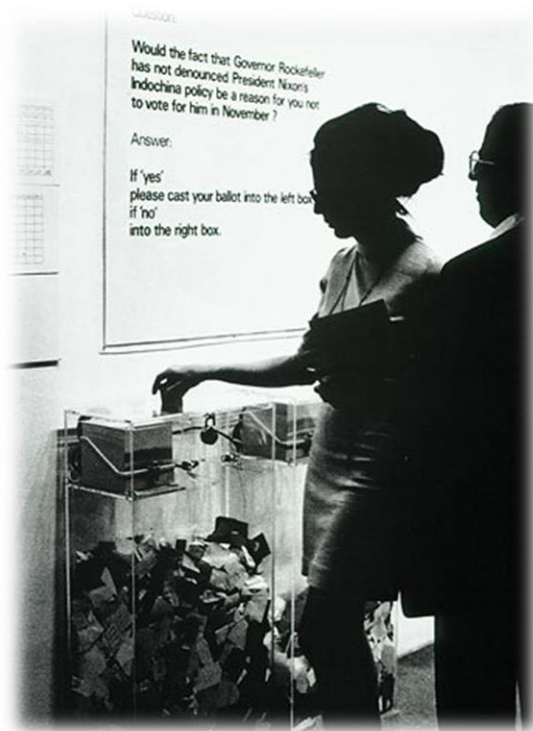


Ilustración 1 MoMa Poll, 1970, MoMa, Nueva York. (<https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/moma-poll-1970>)

Esta obra seguiría, en 1971, con una exposición en el Guggenheim, pero lamentablemente sería retirada ya que el artista había expuesto algunos bienes raíces de reconocidos personajes de Nueva York como una especie de “agregado” a MoMa Pool. La producción de Hans Haacke, deconstruye las prácticas museísticas al cuestionar los modelos de mecenazgo y coleccionismo para analizar el lugar que el arte ocupa en la cultura.

La obra de Hans Haacke es caracterizada por cuestionar las políticas internas del arte que visibilizan todo un entramado donde el interés no yace en la espiritualidad o la

sensibilidad del arte sino en cuestiones económicas mafiosas y fascistas que rigen la industria de los museos y galerías. Por lo tanto, su obra “trata de mostrarse como la desactivación de los discursos cerrados a las instituciones” (Santamaria,2014, p.133), es decir “desenmascara “las acciones fraudulentas por parte de las instituciones artísticas. No estamos frente a, como diría Haacke una obra de arte neutral, cuyo objetivo es el mero placer estético (Santamaria,2014), sino frente a sistemas del arte, los cuales establecen un tipo de discurso ajeno a los circuitos más internos. En sus obras, Haacke realiza investigaciones para “visibilizar las raíces sobre las que se construye el discurso del arte y las instituciones.” (Santamaría, 2014, p.132) Por lo que el artista, nos desvía del discurso predeterminado por las instituciones museísticas para dar lugar a “[...]un desvelamiento de la información que está detrás de las instituciones y que no aparece en la superficie ni en las visiones idílicas del arte contemporáneo.” (Santamaría, 2014, p.132).



Ilustración 2 Hans Haacke, MoMa Pool, resultados de la encuesta. 1970,(<https://www.pinterest.se/pin/331718328796471608/>)

MoMa Pool como muchas de sus otras producciones son lo que el artista llama “sistemas sociales reales operando en un contexto artístico” que actúan a modo de carnada para capturar el funcionamiento interno de los museos. Estos sistemas, según

Haacke, cumplen el rol de doble agentes ya que “[...]entran en la institución artística para exponer aquello que se presenta como natural y es, en realidad, [...] un constructo social” (Alberro, 2009, p.7)

Para entender con más exactitud la idea de MoMa Pool, es necesario abordar el contexto en el cual se sitúa el artista cuya producción inicia en el año 1968 a raíz de las múltiples protestas¹¹ y el asesinato de Martin Luther King en abril de ese mismo año. Haacke necesitaba responder a todas estas injusticias mediante sus obras y, para lograr esto forma parte de la Coalición de Trabajadores del Arte (Art Workers’ Coalition) en 1969.

Algunas propuestas planteadas por este grupo de artistas, pueden relacionarse con MoMa Pool ya que Hans Haacke compartía sus opiniones. En su “*Statement of demands*” (1969) el grupo propone diversas formas de operación que deberían abordar los museos en cuanto a la manipulación de las obras: “Las obras de arte son una herencia cultural que pertenecen al pueblo. Ninguna minoría tiene el derecho de controlarlas, por lo tanto, la junta de administradores seleccionados en base a aspectos financieros, deben ser eliminados.” (Lippard, 1970, p.171) MoMa Pool no pertenece al museo, sino al público que, con su posterior intervención le otorga características del “mundo real” a la institución del arte, que forma parte del “mundo artístico”.

Por lo tanto, las instituciones del arte son inevitablemente políticas debido a su relación con la cultura pública (Karp,1992), y mensajes como los de MoMa Pool deberían ser confrontados en el museo ya que “son lugares en donde no solo se impone la política sino también se pone en juego a la misma. [...]Recientemente, algunos tipos de arte han tratado de jugar con estas actitudes” (Karp,1992, p.339).

La Coalición de Trabajadores del Arte, propone que los museos asuman roles políticos, y tienen como objetivo

Averiguar exactamente quién controla las políticas de los museos y otras instituciones artísticas. Deberíamos, luego, manchar su imagen pública para forzarlos a declarar quienes son realmente, esto es, los jefes de las instituciones culturales quienes manipulan a la gente y se encuentran al servicio de las fuerzas represoras de la sociedad. (Toche,1969, p.96)

¹¹ Estas protestas se llamaron “Los disturbios de Stonewall”: “[...]consistieron en una serie de manifestaciones espontáneas y violentas en protesta contra una redada policial que tuvo lugar en la madrugada del 28 de junio de 1969, en el pub conocido como Stonewall Inn, ubicado en el barrio neoyorquino de Greenwich Village.” (extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall)

MoMa Pool puede plantearse en torno a estos aspectos ya que se cuestionan a las grandes esferas de poder con el objetivo de revelar quienes son los verdaderos dueños de la cultura. En este caso, la familia Rockefeller se percibe como patronos del arte capaz de alienar a las masas mediante las instituciones que no solo funcionan a manera de propaganda sino también como mecanismos de corrupción y segregación de artistas negros y puertorricanos (Toche, 1969).

Hans Haacke percibe a los museos como “industrias de la conciencia” ya que las cuestiones abordadas en estos se guían mediante gestores que elaboran presupuestos, inversiones y estrategias mercantiles. Los departamentos de administración adquieren un rol principal si de arte hablamos debido a que plantean una forma industrial de organización: “La organización de una exposición internacional como una Bienal o una Documenta supone un gran desafío de gestión con repercusiones no sólo en lo que se está gestionando, sino también para la futura carrera del ejecutivo responsable.” (Haacke, 1984, p.279)

Según el artista, (1984) existe un malestar al percibir a los museos como industrias comerciales debido a que, por lo general se los relaciona con la cultura lo que involucra al público. Pero esto no descarta que hasta el mismo público forme parte de los procesos mercantiles de los museos ya que

Aunque se transmitan en una u otra forma material, se desarrollan en y por la conciencia y tienen sentido sólo para otra conciencia. Por añadidura, es posible discutir hasta qué punto el objeto físico determina el modo en que el receptor lo decodifica. Tal trabajo interpretativo es a su vez un producto de la conciencia, efectuado gratuitamente por cada espectador, pero potencialmente vendible si lo cogen comisarios, historiadores, críticos, tasadores, profesores, etc. (p.280)

Es el espectador lo que le otorga su condición de arte legitimado y no el museo que intenta mantener su neutralidad ya que

las obras de arte no representan nociones universales del bien, la verdad y lo bello. Todo depende de quien las mire [...]Las artes no son neutrales ideológicamente hablando. Son, de hecho, una de las muchas arenas en donde nuestras ideas conflictivas y nuestras relaciones sociales se confrontan (Haacke,1997, p.357)

En el museo, cualquier tipo de producción convencional se encuentra codificada lo que permite ocultar el verdadero control que se ejerce en las industrias de la conciencia. Haacke (1984) plantea este ocultamiento como si se tratase de un “espíritu”, el cual “[...]indica la evasiva de consideraciones mundanas.” (p.279). Según el artista, una de las formas de romper entre la esfera de lo “sagrado” y las “sucias políticas” es traer toda la información necesaria del afuera hacia el contexto artístico lo que dificulta esta suerte de camuflaje mediante el cual se promueven los aspectos de la *High Culture*. Este tipo de cultura, según Haacke (1997), es una empresa bastante cara que necesita de apoyo moral como también financiero. Es por eso que asumen el control de los mercados artísticos que involucran a establecimientos como los museos o galerías en el proceso. Según Hans Haacke (1983): “el término "cultura" camufla las consecuencias sociales y políticas resultantes de la distribución industrial de la conciencia.” (p.282) Por lo que los museos y las instituciones del arte juegan un papel muy importante a la hora de inculcar opiniones y actitudes. Son, como nos dice Haacke (1983):

[...]organizaciones educativas y consideran a la educación como una de sus primeras responsabilidades [...]Y una institución tal debe ser puesta en duda si rehúsa reconocer que opera bajo coacciones derivadas de sus fuentes de financiación y de la autoridad que ha de presentar informe. (p.282)

Es mediante estas “máscaras” que los museos pueden elaborar una ilusión, la cual atrae al público ya sea, como dijimos anteriormente, a modo de organización educativa o a través de lo que Haacke denomina “evangelio del arte por el arte”; esta cuestión vanguardista considerada una de las principales atracciones turísticas, destinadas a seguir las reglas establecidas por los museos sin importar el contexto social en el que se desarrollen las obras. Haacke (1984) critica estas acepciones diciendo que los museos idean “[...] un pretexto para ignorar los aspectos ideológicos de las obras de arte y las implicaciones igualmente ideológicas del modo en que esas obras se presentan al público” (p.283) Estas obras “aisladas” son según el artista, una forma de adoctrinar las conciencias. No es mera casualidad que los museos se encuentren directamente ligados a agentes gubernamentales: “Quienes mueven los hilos financieros y tienen la autoridad para contratar y despedir están, en efecto, a cargo de todos los elementos de la organización, si deciden utilizar sus poderes.” (Haacke,1984, p.283). Si aplicamos todas estas cuestiones a la obra MoMa Pool, podemos decir que no solo el vocero de David Rockefeller pidió su censura (la cual no logró) sino también que le impidieron a Hans

Haacke realizar exposiciones en el MoMa durante 16 años. En una entrevista el artista confirma su hipótesis en cuanto a la relación existente entre los museos y los grandes centros de poder: en algunas instituciones, ciertas cuestiones controversiales no se encuentran permitidas.

El artista transforma la investigación periodística en obra de arte con el objetivo de “visibilizar las raíces sobre las que se construyen el discurso del arte y las instituciones.” (Santamaría, 2014, p.132) Pero no confundamos esto con un activismo político de tipo panfletario, sino que se trata de “desenredar y fracturar los elementos económicos, políticos y delictivos que hay detrás de esas imágenes supuestamente puras del arte, así como las instituciones que las acogen.” (Santamaría,2014, p.135)

Entonces, la obra de Hans Haacke no se manifiesta de una manera pura, sino que, a través de las relaciones de imagen, lenguaje y contexto crea un quiebre con el arte formal para dar lugar a una realidad partícipe de las problemáticas políticas y sociales de la época. Por lo tanto, el arte de los '70 debe hacer un uso de las instituciones para trabajar en su contra: “La complicidad del artista con la institución no se deriva de la mera mentalidad del artista, sino que es impuesta por la relación del artista con aquello de lo que habla, a saber, la institución” (Aguirre, 2014, p.11), entonces “el crítico dialectico de la cultura tiene que participar en ella y no participar en ella. Solo entonces hace justicia a la cosa y a sí mismo. “(Aguirre,2014, p.10). Para implementar la crítica institucional es necesario deshacerse del bien material, sea pintura, escultura o un objeto cotidiano ya que esto da lugar a los mercados del arte para comercializar obras.

MoMa Pool abarca cuestiones políticas actuales: su origen también implica censuras. En 1970, en la Asociación de Trabajadores del Arte (de la que Haacke formaba parte), decide exponer una imagen de Ronald Haeberle sobre la masacre de My Lai de la revista Life lo que da lugar a la protesta por la muerte indiscriminada de niños por parte de los Estados Unidos. La controversia se dio al exponer esta imagen a color y no en blanco y negro, como comúnmente se presentaban las fotografías de guerra. Esta imagen iba a ser distribuida por el MoMa, pero el museo se negó ya que su objetivo era mantenerse en la neutralidad. En base a todo esto, el sindicato de litógrafos junto con la Asociación de Trabajadores del Arte, no solo imprimen 50.000 reproducciones de la obra sino también protestan en el interior del museo frente al Guernica de Picasso (Santamaría, 2014). En un intento de “hacer las paces”, el MoMa luego invita en el mismo año, a Hans Haacke en el marco de la muestra *Information*.

Los útiles visuales de Daniel Buren

Daniel Buren¹², si bien no emplea los métodos de Haacke, también establece una crítica hacia los museos no desde la visibilización sino desde la invisibilización de los espacios.

En 1971 el artista participó de una muestra colectiva en el Guggenheim de Nueva York con “*Pinture – Sculpture*” para la cual utilizó dos pinturas conformadas por rayas verticales. La primera pintura consistía en un lienzo de grandes dimensiones que se colocaría en el centro del museo, cuya arquitectura espiralada es uno de los principales emblemas de la institución. El objetivo de Daniel Buren era señalar la falsa neutralidad del espacio expositivo que suponía un enfrentamiento al mismo (Aldaz, 2016). La segunda pintura, más pequeña, se colocaría en una calle próxima al museo. El primer lienzo fue removido antes de la inauguración de la muestra debido a que los artistas participantes como Flavin y Donald Judd se quejaron porque bloqueaba la vista hacia sus obras. Esto “reforzó el convencimiento de Buren de que el museo le exigía el espacio total, que es cuando sus actuaciones adquieren personalidad dialógica con el contenedor y devienen, entonces escenografía de su renovador y subversivo campo amplio.” (Fernández, Pascual y Bravo, 2018, p.609) Frente a esta censura Daniel Buren dice en su defensa:

Por ejemplo, si digo que el arte no es autónomo y depende de la manipulación del director o conservador del museo, se puede alegar que es una crítica radical a la pintura y la escultura. Sin embargo, lo que quiero decir es que las obras de arte se pueden manipular, por eso trato de crear obras que no se puedan manipular. (Spiegel 1996, p.28)¹³

¹² Proveniente de París en los años ‘60, Daniel Buren es internacionalmente reconocido por su aporte al arte conceptual como uno de los principales fundadores del grupo BMPT (formado por Buren, Oliver Mosset, Michele Parmentier y Niele Toroni), en el cual abandonó la idea de percibir la pintura como un objeto y renunció a la importancia de la autoría. Al pegar lienzos prefabricados que consisten en rayas de blanco y negro verticales en espacios y soportes poco convencionales- desde puertas a carteles publicitarios hasta el patio del Palais Royal de París - , desafía las nociones convencionales del arte al alterar las formas en que se exponen las obras y como estas pueden ser entendidas de otra manera. (Extraído de <https://www.artsy.net/artist/daniel-buren>)

¹³ Citado en Castro Fernández, A., Herranz Pascual, Y., & Pastor Bravo, J. (2018). *Daniel Buren, el campo amplio de la pintura , el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo)* [Ebook] (1st ed.). Madrid: Complutense.

Por lo tanto, su obra depende exclusivamente del contexto que la rodea e implican una reflexión de los espacios de exposición: ¿Deberíamos limitarnos a nuestro espacio asignado en una muestra de arte o deberíamos replantear estos espacios expositivos para cuestionar realmente a lo que nos rodea? Respecto a este tema, Buren(1968) nos dice: “[...]La obra situada en el centro del museo, deja irreversiblemente al descubierto la secreta función del edificio consistente en subordinarlo todo a su narcisista arquitectura” (p.1)¹⁴ .



Ilustración 3, Daniel Buren, Pinture - Sculpture (1971), Museo Guggenheim, Nueva York
(<http://www.abitare.it/it/eventi/2016/03/05/daniel-buren-si-racconta-bruxelles/>)

¹⁴ Extraído de <https://elcultural.com/Daniel-Buren-un-espiritu-rebelde>.

El artista no plantea meros decorativismos, sino que establece un análisis sobre el museo y su espacio quienes ejercen un control indirecto sobre las obras de los artistas. Buren nos demuestra que no existe tal control y que, sea cual fuese la exposición, siempre hay una forma de imponer nuestras propias reglas “desde el adentro”.

El trabajo de Daniel Buren plantea una problemática de la pintura al cuestionar los límites tradicionales. En una entrevista de 2018, el artista desarrolló los orígenes de sus lienzos: “Trataba de hacer algo personal, reducido, quería crear un lienzo lo más inexpressivo posible[...]Encontré este material rayado, compré diez metros y, en lugar de colorearlo usé este material [...]Mi objetivo era crear algo totalmente abstracto”(Buren, 2018)

Sus obras adquirieron mayor reconocimiento en 1968 con el Mayo Francés¹⁵ en donde el artista imprimió su “material rayado” para colocarlo en las paredes y carteles de París de forma anónima y sin ningún permiso . Es en este año donde el artista renuncia a la noción de estudio al utilizar la ciudad como espacio de trabajo. En ese momento los proyectos in situ no eran muy habituales lo que le permitió a Daniel Buren ser reconocido como artista . Denominó a sus famosos lienzos “útiles visuales” los cuales nunca afirmó que eran obra de arte: “ Es una actividad, pero declarar eso como obra de arte depende de la sociedad, no del artista.”(Buren,2018)

¹⁵ “Se conoce como Mayo francés o Mayo de 1968 a la cadena de protestas que se llevaron a cabo en Francia y, especialmente, en París durante los meses de mayo y junio de 1968. Esta serie de protestas espontáneas fue iniciada por grupos estudiantiles contrarios a la sociedad de consumo, el capitalismo, el imperialismo, el autoritarismo, y que en general desautorizaban las organizaciones políticas y sociales de la época[...].”(Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia)



Ilustración 4, Daniel Buren, Affichages Sauvages, Paris, 1968(<https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/24/>)

La obra de Daniel Buren gira en torno a la creación de imágenes y a una narrativa o contenido determinado, las cuales, mediante el uso de la arquitectura, se neutralizan y a su vez neutralizan el espacio en el que están expuestas. El artista utiliza lienzos con rayas verticales y los coloca en distintos lugares de la ciudad: la repetición de estos lienzos elimina “el concepto de progresividad y perfectibilidad de la imagen, en la que la no visibilidad, por medio de una gráfica repetitiva le quita a la imagen su carácter de unicidad.” (Rubio,2016, p.91)

No se trata entonces de llamar la atención del espectador sino de plantear una reflexión a ese espacio neutralizado porque una pintura convencional “te obliga a mirarla y a mí me interesa algo que nos haga mirar hacia el exterior, a lo que la rodea” (Buren,2018)

Para explicar con exactitud estos temas, Daniel Buren, desarrolla dos escritos: “La función del estudio(1971)” y “La función del museo(1970)”.

En “La función del estudio”, plantea que el taller no es el principal sitio de producción(Knight,2005) sino que la obra debe crearse por fuera de este espacio monolítico ya que si se limita al estudio, puede encontrarse “[...]predestinada a una vida de circulación e intercambio, mercado e incorporación museológica”(Fraser,2005,p.411)

Según Daniel Buren(1971) el estudio presenta tres roles: “1) Es el lugar donde la obra se crea 2) es un ámbito privado y 3) es un ámbito estacionario”(p.111), es decir que la obra se mantiene allí sin ser movida o alterada por cierto período de tiempo. Queda al criterio de los agentes culturales y el artista en decidir si esa obra verá la luz o permanecerá en el “purgatorio”.

Buren asocia al estudio con una boutique o un simple centro comercial, el cual cumple la función de filtro entre el ámbito privado y público. Si la obra permanece en el estudio o en el museo morirá ya que su verdadera naturaleza le será despojada: deberá amoldarse a las arquitecturas impuestas y así lograr su carácter eterno.

Cualquier obra que se adapte a la institución, dice Buren (1971), presenta dos aspectos extremos: Todas las obras terminan siendo similares ya que su montaje es exactamente igual en las salas de exposición o todas las obras son diferentes y si, según Buren, sus características se respetan, cada museo tendrá una sala específica para cada obra.

En “Pinture-Sculpture” cumple con el segundo aspecto, al negar su “molde” y provoca una discusión no entre la institución y el artista sino todo lo contrario: son los participantes de la exposición quienes reclaman su censura. El artista renuncia a la noción de estudio al exponer su obra en el contexto que él le asigna. Frente a esta problemática Daniel Buren(1971) dice:

El lugar definitivo de la obra debe ser la obra misma [...] ya que, por definición, [...]el espacio del museo no se relaciona con el espacio de la obra. [...]El artista, al imaginar el lugar donde la obra devendrá en lamento, concibe todas las posibles situaciones de cada obra [...]o el típico espacio. El resultado es el espacio cúbico predecible, iluminado uniformemente, neutralizado al extremo, el cual caracteriza al museo/galería de hoy en día. (p.114)

En “La función del museo”, Daniel Buren le asigna tres roles a este “lugar privilegiado”. El primer rol es estético: el museo actúa como estructura en donde se alberga la obra, que plantea mediante esta acción, un solo punto de vista alejado de los múltiples cuestionamientos externos. El segundo rol es económico ya que cualquier cosa que se exhibe en un museo tiene un carácter monetario, Daniel Buren dice que la institución, al adquirir una obra “del afuera”, asegura tanto su comercialización como su manipulación. Como último rol, Buren plantea la función mística capaz de ascender al status de arte cualquier tipo de obra que se la considere como tal. Son estas obras

legitimadas las que él denomina “souvenirs” ya que solo se encuentran allí como una mera atracción turística.

Daniel Buren percibe al museo como un refugio que, como dijimos en capítulos anteriores, actúa a modo de asilo protegiendo a las obras del pasar del tiempo y también, de cualquier tipo de cuestionamiento. Al establecer sus límites de forma natural el museo, manifiesta su comodidad y conserva obras que no emiten queja alguna sobre los espacios de exposición. Por lo tanto, según el artista, hay que cuestionar estos espacios disolviendo “la jerarquía entre la obra de arte y su soporte ambiental, señalando a la figura de comisario y a la exposición como sustitutos del artista y de la obra de arte.”(Aguirre, p.9). Es así como Buren nos plantea que no solo el museo establece los límites en las prácticas artísticas sino que también las exhibiciones. Por lo tanto, las obras presentadas en estas instituciones no podrán mantener el concepto inicial por el cual fueron hechas sino todo lo contrario: hablamos de un arte sometido a reglas para asegurar la eternidad de las obras y de esta manera, colocarlas por encima de la cultura y las ideologías. Esto, dice Buren, funciona a modo de camuflaje que proviene tanto de la burguesía controladora de las instituciones museísticas como también de los mismos artistas.

Entonces para el artista tanto el museo como el estudio restringen al artista removiendo, en el proceso su verdadero contexto cultural. Su trabajo *in situ* le permitió plantear una negación al arte que se alberga en los museos y las exhibiciones para dar lugar a lo que él llama “contexto inmediato”, el cual gira en torno a la obra situada en su “medioambiente”. Así, Buren corta las ataduras que tiene la pintura tradicional para abarcar un campo más amplio y toma a la arquitectura como principal protagonista. Pero esto no solo plantea la negación de un arte eterno, el cual como habíamos dicho anteriormente, el museo tiene la tarea de preservarlo sino también una resistencia a la manipulación por parte de las instituciones ya que esta amplitud del campo artístico “desmitifica los géneros tradicionales del arte en su estanqueidad y, en particular, los modos tradicionales de la escultura como objeto y la pintura como cuadro”.(Fernández, Pascual y Bravo, 2018,p.605)

No se trata de un objeto situado sino de una obra *in situ* capaz de transformar los espacios mediante la visibilización o la invisibilización. Según Daniel Buren, “ hay dos

transformantes en la obra, el útil sobre el lugar y el lugar sobre el útil, que ejercen, según el caso, una gran influencia del uno sobre el otro.” (Buren,2012,vol I, p. 1069)¹⁶

Con estas obras, Daniel Buren plantea los límites por los cuales se producen las cosas y cuestiona los falsos enunciados que giran alrededor de las instituciones del arte. El artista no crea un arte de autónomo ya que depende esencialmente de su contexto. Son estos lienzos rayados los elementos centrales de su trabajo ya que “solo adquieren su sentido una vez que han sido utilizados.”(Fernández, Pascual y Bravo, 2018, p.608). Luego se destruyen ya que utilizarlos en un contexto ajeno no tendría el mismo efecto transformador, que provoca la muerte.

¹⁶ Cita extraída de Castro Fernández, A., Herranz Pascual, Y., & Pastor Bravo, J. (2018). Daniel Buren, el campo amplio de la pintura , el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo) [Ebook] (1st ed.). Madrid: Complutense,p.606.

El museo ficticio de Marcel Broodthaers

En tercera instancia quisiera abordar a Marcel Broodthaers¹⁷ con su obra “*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*” creado en 1968, se trataba de un museo ficticio donde el mismo artista asumía todos los cargos institucionales e incluso contribuía con objetos cotidianos que, al estar en un museo eran considerados obras. De esta forma, Broodthaers afirmaba un arte de carácter independiente que, poco a poco daba lugar a una suerte de “empresa” que crea , una producción capitalista y visibiliza su mercantilización que nada tenía que ver con la cultura. El artista elabora “un dispositivo complejo, confuso y desconcertante para el espectador” (Romero,2002, p.227) que funciona como un ready-made invertido: “Mientras Duchamp decía ‘esto es una obra de arte’, Marcel Broodthaers planteaba ‘esto es un museo’.” (Alberro, 2006, p.5)

La obra montada por primera vez en su taller de Bruselas se encontraba formada por butacas, tarjetas postales, esculturas, entre otros objetos que representaban al águila como figura principal. Colocó en las ventanas la palabra “Museo”, etiquetó habitaciones, y agregó 11 secciones más, “inaugurándolas” en distintos sitios. Una de las más destacadas es la sección “Documental” que solo duró un día y consistía en un museo tallado de arena, ubicado en la playa. Por otro lado, su sección “siglo XIX” albergaba contenedores de madera con instrucciones tales como “mantenga seco”, “maneje con cuidado” o “frágil” en donde se proyectaban postales de pinturas francesas del siglo XIX. Durante cuatro años, trabajó recolectando objetos para acrecentar su colección enfocándose en la figura del águila, un animal que no solo representa la soledad sino también la independencia. (Price,2018)

¹⁷“Poeta, cineasta y artista, Marcel Broodthaers (28/01/1924 – 28/01/1976) uso sus prácticas para plantear declaraciones políticas y criticar a las instituciones del arte. En uno de sus más famosos proyectos, Broodthaers montó una exhibición como obra única titulada ‘*Musée d'Art Moderne*’ (1968). La pieza incluía cientos de ready-mades y objetos fabricados [...]homenaje a una de sus más grandes influencias, Marcel Duchamp y René Magritte. De hecho, Magritte le dio a Broodthaers una copia de ‘*Un Coup de Des*’ de Stéphane Mallarmé, el cual fue la principal vía de inspiración para el artista. Las prácticas artísticas de Broodthaers se basan en la re- apropiación y re-presentación de las obras de otros artistas y es comúnmente descripto por los críticos como irónico, ingenioso y rebelde. Su corta y activa carrera duró solo 12 años.” Extraído de <https://www.artsy.net/artist/marcel-broodthaers>, traducción de mi autoría.



Ilustración 5 Exposición "Département des Aigles", 18 de Abril de 2015 en Monnaie de Paris. (<https://hyperallergic.com/215829/marcel-broodthaers-killed-art-with-currency/>)

En 1972 "Département des Aigles" se declara en bancarrota y el artista intenta venderlo: "Pude haber vendido a mi museo. Pero por el momento me es imposible. Siempre y cuando tome refugio y me identifique con él no puedo" (Broodthaers, 1972, p.139). Con el intento de recaudar fondos, Broodthaers crea un lingote de oro de 1 kilogramo y lo introduce en el mercado estableciendo un monto que sería el doble de su precio actual. A partir de la creación de su museo, Marcel Broodthaers (1972) critica no solo el funcionamiento de la institución sino también la problemática de percepción planteada por las instituciones del arte: "Hay un aspecto del lenguaje que también es importante. Este lenguaje evidencia un número de problemas, por ejemplo, aquel [...]del concepto histórico del museo, en nuestro tiempo, especialmente en nuestro país." (p.83). Según Broodthaers (1972): "Hablar de este museo, mi museo, significa hablar de cómo analizar la decepción. El museo ordinario y sus exponentes meramente representan una forma verdadera. Hablar de este museo significa discutir las condiciones de verdad."(p.138) Las instituciones del arte son para el artista una mentira ya que perciben a las producciones como bienes industriales para conformar al mercado(Broodthaers, 1972).Al crear el museo plantea una crítica institucional que no

necesita legitimación de las grandes esferas de poder y esto, le permite circular por los límites impuestos: “[...]un límite que es inherentemente ideológico y se encuentra formado por elementos culturales, sociales y políticos.”(Alberro, 2006, p.5)



Ilustración 6, lingote que intenta vender Marcel Broodthaers para "salvar" su museo. (<http://esferapublica.org/nfblog/contrato-para-vender-arte-politico/>)

Quien habla con más exactitud sobre la creación de “*Département des Aigles*”, es Hans Haacke en su escrito “*Symbolic capital management, or what to do with the good, the true, and the beautiful (1997)*” que desarrolla lo ocurrido luego de 4 años de existencia de este museo, en donde Broodthaers vuelve a exponer su “asociación” en el Kunststahle de Düsseldorf en 1972. El artista inaugura la “Section des Figures” que contaba con:

“[...]más de 300 objetos tomados en préstamo de más de 40 museos y colecciones privadas, cada uno de los cuales llevaba la imagen de un águila. Subtitulada ‘El águila del Oligoceno al presente’, la exposición mostraba objetos que tenían por tema el águila instalados convencionalmente en las paredes y las vitrinas. Cada objeto estaba acompañado por una etiqueta que afirmaba, en inglés, francés o alemán, ‘Esto no es una obra de arte’(Bishop,2011,p.113)



Ilustración 7 Fragmento de *Section des Figures*, 1972, Kunsthalle Düsseldorf (<https://docplayer.fr/87048184-Transgression-et-institution-un-paradoxe-artistique.html>)

En el catálogo de la exposición Broodthaers se pregunta: “¿Cuáles son los límites que se le otorga a la libertad de expresión de un artista? En términos prácticos, es donde el liderazgo político de un país dibuja la línea.” (Broodthaers,1972,p.360)¹⁸

Por otro lado, Hans Haacke interpreta lo dicho por Marcel Broodthaers al plantear lo siguiente:

En su museo ficticio, Broodthaers equivale el poder simbólico atribuido al águila con el aura que rodea al arte. Él sugiere que ni la autoridad del Estado, ni el poder simbólico del arte representado en el águila [...]es innato y universalmente reconocido. [...]En mi visión, sin embargo, pudo haber exagerado el poder de liderazgo político en sociedades democráticas y quizás subestimo el grado mediante el cual los poderes locales y regionales [...]son capaces de controlar el discurso público (Haacke,1997, p.359)

El catalogo presentado en 1972 también sugería leer el ensayo de Michel Foucault sobre Rene Magritte quien era una gran influencia para el artista y el cual incorpora a su museo al relacionar su serie de “La tradición de las imágenes (1928)” con los ready mades de Duchamp. Sobre estos aspectos Broodthaers plantea:

¹⁸ Extraído de Haacke, H. (1997). *Symbolic capital management, or what to do with the good, the true, and the beautiful.*

Los títulos de las pinturas de Magritte,[...]simplemente determinan irrevocablemente la incompreensión del espectador y desplazan la obra a un dominio intelectual en la que se vuelve completamente inaccesible a cualquier interpretación común (Broodthaers,1971,p.728)¹⁹

A Marcel Broodthaers no le interesaba articular sus prácticas con el mercado del arte y mucho menos con el Estado, sino visibilizar a las producciones artísticas como objetos de consumo cuya calidad carece de importancia. Es por eso que el artista acumula “obras de arte” con la figura del águila como principal eje de sus “exposiciones permanentes” y asume todos los roles con el objetivo de visibilizar los límites impuestos por los sistemas del arte hegemónicos. Esta parodia desenmascaró una lucha de poder que no solo se dio a través del control de los espacios institucionales sino también por el control del significado que promovían estos espacios(Bishop,2011) lo que da lugar a un museo cuya base era el carácter comercial de los sistemas del arte.

¹⁹ Extraído de Bishop, C. (2011). ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur (7th ed., p. 113). Nueva York: .. Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios.

Capítulo 2 La oscuridad visible: Las Noches de los días de Mariana Telleria

En este trabajo planteo la crítica institucional como marco teórico para pensar la obra “Las Noches de los días” de Mariana Telleria a partir de sus principales postulados. Previo a esto, es necesario abordar lo ocurrido a partir de dicha intervención que se realizó sobre un bien patrimonial y cuáles fueron las reacciones que desataron la polémica.

La obra de Mariana Telleria se implementa el 20 de Agosto de 2014 en el Museo Castagnino de la ciudad de Rosario, Santa Fe, Argentina. Participa de la muestra “Ampliación” junto con los artistas Daniel Joglar, Pablo Siquier, Dolores Zinny y Juan Maidagan. “Las noches de los días” consistía en pintar una gran parte externa del museo Castagnino de negro y tenía como objetivo abordar la temática del espacio y cómo este influye en las exposiciones del museo. La idea primaria de la obra se relacionaba con René Magritte y su pintura “El imperio de las luces”, donde se visualizaban arquitecturas en la oscuridad absoluta mientras que el cielo permanecía diurno. El objetivo era que una vez que se haga de noche el museo se fusione con el paisaje y, de esta manera, borrar sus límites impuestos. La acción de pintar el Castagnino de negro generó una gran controversia debido a que se trataba de un edificio patrimonial, el cual no debía haberse pintado de un color tan invasivo como el negro ya que, la pintura luego sería muy difícil de remover. Por lo tanto, la idea primaria planteada por Mariana Telleria permaneció en segundo plano y durante los seis meses en los que transcurrió la muestra, varios organismos de preservación y restauración patrimonial debatieron sobre la intervención. Finalmente en marzo de 2015, el edificio recuperó su color original.

Espacio resignificado

El día 20 de Agosto de 2014 comenzó a pintarse el Museo Castagnino de negro. Originalmente blanco, la fachada solamente conservó su color original en el pórtico de mármol conformado por tres arcos dejando a la piedra París afectada por la pintura negra. El objetivo de esta obra era realizar una intervención urbana cuya idea se relacione con extender sus límites y borrar sus fronteras. Según la Directora del Museo Castagnino en ese momento, Marcela Römer (2014): “La iniciativa busca que, apenas

baje el sol y llegue la noche en la ciudad, al inmueble se confunda con el cielo y así, quedan atrás sus bordes” (p.7) haciendo del museo un ente invisible como si se tratase de una especie de volumen oscuro recortado que nos recuerda a algún referente surrealista (Comba, 2014). Y es que, en realidad, Mariana Telleria se inspira en René Magritte y su obra “El imperio de las luces (1954)”, en donde podemos ver esta relación dual entre la noche y el día: por un lado, el cielo totalmente despejado y por el otro, figuras como los edificios, los árboles y los postes de luz que representan a la noche:

El día y la noche se entrecrocán sin llegar a unirse. Forman parte de un mismo universo y, no obstante, son extraños entre sí, del mismo modo que los estados de vigilia y de sueño aparentemente nada tienen en común ("René Magritte: El imperio de las luces (1954)", 2019)²⁰



Ilustración 8, René Magritte, El imperio de las luces (1954). (<https://www.historiadelarte.us/surrealismo/rene-magritte-el-imperio-de-las-luces-1954/>)

La transición del blanco al negro también plantea una problemática muy común en los museos: el espacio y cómo la institución del arte impone sus límites a partir de la arquitectura. Por lo tanto, “Las noches de los días” manifiesta “esta idea de ampliar hacia el exterior, de apuntar un poco a la mirada masiva y a generar reflexiones, a que el

²⁰ Extraído de <http://www.historiadelarte.us/surrealismo/rene-magritte-el-imperio-de-las-luces-1954/>

público de repente, ante el cambio pueda pensar qué es lo que está pasando en este edificio [...]” (Telleria, 2014, p.34)



Ilustración 9, trabajos de pintura en el Museo Castagnino para la obra de Mariana Telleria, Argentina, Santa Fe, Rosario 2014. (<https://www.youtube.com/watch?v=5XtDYe5Ubgc>)

Según Mariana Telleria (2014) el límite que nosotros percibimos como natural puede resignificarse al señalar otra realidad. Despojarnos de lo que percibimos como normal implica generar propuestas orientadas, en este caso, a los espacios que configuran las obras como también plantear un contacto hacia el afuera de la institución. Para Telleria (2014) derribar las barreras espaciales, temporales y mentales permite que surjan nuevos devenires, para que el Castagnino y su arte tomen otro protagonismo. Al pintar el Castagnino de negro ocurre lo inesperado que:

[...]interrumpe y compromete a responder [...]Como si fuese una realidad paralela que pone en crisis lo normal y permite entregarse al absurdo [...]que a partir de una básica y posible acción como cambiar el color de un edificio, es capaz de modificar el entendimiento de las convenciones ampliando nuestra percepción [...] (Telleria, 2014, p.85)

“Las noches de los días”, como toda obra contemporánea plantea una reflexión sobre el arte actual al buscar “las zonas de frontera, lo que no es, continuando una discusión iniciada tal vez por Marcel Duchamp cuando expuso un mingitorio en 1917 bajo el título ‘La Fuente’[...]”(López, 2014, p.37)



Ilustración 10, “Las noches de los días” y la desaparición de sus límites durante la noche, 2014. (<https://www.youtube.com/watch?v=5XtDYE5Ubgc>)

No se trata, entonces, de meros valores estéticos sino de las acciones sobre determinados objetos para elevarlos al pedestal de arte. El museo forma parte de esta elevación al legitimar las obras que recibe. Mediante el señalamiento del Museo Castagnino, Mariana Telleria cuestiona su utilidad al generar una ampliación imaginaria del edificio durante la noche percibiéndolo no como un refugio donde las obras se encuentran “cobijadas” o “escondidas” sino como una obra en sí misma que se devela en el mismo ocultamiento (Quaranta, 2014)

La problemática de Ampliación

“Las noches de los días” corresponde a una muestra llamada “Ampliación”, inaugurada el 12 de septiembre de 2014 que consiste en un conjunto de obras de diferentes artistas que refieren a la noción de espacio como eje central.

Los artistas que participan de la exposición son Daniel Joglar, Mariana Telleria, Pablo Siquier, Dolores Zinny y Juan Maidagan. Sus temáticas se plantean como campos artísticos que se expanden mediante el uso de los espacios que proporciona el Museo Castagnino. Este proyecto originado por el arquitecto y artista plástico Leandro Comba, junto con la curaduría de Silvia Pampinella pretende explorar “los límites dentro de los

procesos de la exposición” (Kuitca,2006)²¹ mediante la modificación de las salas del museo e incluso de él mismo.

La muestra se orienta hacia la ampliación del edificio creado en 1937 por Hilarión Hernández Larguía (Römer, 2014) como si se tratase de una especie de seguimiento al proyecto de los arquitectos fundadores (Larguía y Juan Manuel Newton) quienes consideraban ampliar el inmueble para el año 1940. Respecto a esto último, Marcela Römer (2014) plantea: “Hace más de 20 años hubo una idea de ampliación del museo, antes de que existiera el Macro y hubo avances que después quedaron trabados “y aclara “[...]si hubiera cuatro salas más podríamos dejar la colección permanente [...] y después tendríamos salas móviles [...] ¿No nos habremos quedado un poco chicos con el espacio?” (p.93)



Ilustración 11, a la izquierda el cartel de la muestra “Ampliacion”, a la derecha “Las noches de los días” con un cielo diurno, 2014. (<https://medium.com/@gslmoreno/museo-castagnino-en-blanco-y-negro-bc7e628ea7c0>)

Estas no son las únicas intenciones de la exhibición, también intenta establecer un diálogo con el Macro al plantear “[...]una oposición directa entre el negro del actual museo histórico con el Museo de arte Contemporáneo, cargado de rojos, amarillos y verdes” (Anónimo, 2014, p.31) que manifiesta quizás las dos caras de la ciudad de Rosario.

Otro de los motivos que plantea la muestra es el de establecer una relación con la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo que se realizó desde el 13 hasta el 18 de octubre de 2014 mientras que Ampliación se inauguraría el 12 de septiembre hasta marzo del próximo año. Pero estos intentos de diálogo con los arquitectos

²¹Cita parafraseada extraída de <http://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/51/title/Ampliaci%C3%B3n>

desataron una fuerte polémica sobre la preservación de un bien patrimonial como es el Museo Castagnino y los límites del arte si es que acaso existen. Por lo tanto, la controversia no se genera a causa de los objetos artísticos de la muestra sino a la acción de Mariana Telleria que, según algunos arquitectos no respetaba las ordenanzas municipales, que crea de esta manera, una confrontación entre personas a favor y en contra de “Las noches de los días. “

Es así como la obra se expande a través del museo y de la muestra ya que la acción sobre el bien patrimonial genera debates y ecos, sobre los cuales opinan no solo los artistas y los arquitectos sino también el público, entre quienes aparecen posturas de desconocimiento de las prácticas artísticas contemporáneas.

Abrazos y besos, en contra y a favor

Pintar el museo de negro, renunciar a todo color y a toda posibilidad de exhibirse (Quaranta,2014), implica una acción contraria: a través de la invisibilización del museo se genera una polémica respecto a los límites de las acciones artísticas. Según Rosario3.com (2014):

La intervención de la artista Mariana Telleria provocó un cruce imperdible entre arquitectos, pintores, funcionarios, periodistas y ciudadanos a través de la radio, la tele y las redes sociales [...] Sin marcha atrás, el inmueble de riquísimo valor histórico quedó bloqueado y sin brillo alguno. (p.31)

Modificar el museo para realizar una obra de arte o cualquier otro tipo de proyecto no es novedad debido a que :

hace rato el frente dejó de ser virgen, tiene capas y capas de pintura. Hasta le han hecho pinturas con aerosol y le pintaron encima, hubo parches y se hicieron murales artísticos. Esa pintura no se lava, solo se pinta arriba. No se lava más porque el material no aguanta más hidrolavados (Ríos,2014, p.28)

Por lo tanto, el museo carece de material original desde 1983 u 84 y esta no era la primera vez que había sido repintado (Fernández, 2014). Un edificio patrimonial con estas características no estaría incumpliendo ninguna ordenanza en particular.

Sin embargo, el Colegio de Arquitectos se manifestó en contra de la intervención diciendo que la Municipalidad de Rosario había violado sus propias normativas que regulaban este tipo de inmuebles. Respecto a cuestiones técnicas, el arquitecto y presidente del colegio, Rogelio Molina (2014) dice:

Todos los edificios de Rosario que tienen ese material, la Municipalidad dice que no hay que pintarlos y que hay que limpiarlos con agua o con vapor cuando tienen pintura y mantenerlos limpios con algún hidrorrepelente que evite que se vuelvan a manchar o que, si alguien lo escribe, la pintura no penetre el material. Eso es lo que se recomienda en todos los edificios y más en los de valor patrimonial (p.28)

Por otro lado, el Secretario de Cultura y Educación Municipal Horacio Ríos (2014) minimizó la controversia al plantear que en seis meses el Museo Castagnino recuperará su fachada original y que debido a la controversia, muchos rosarinos vuelven a los museos y conocen artistas contemporáneos.

Tal fue la polémica y el rechazo de algunos ciudadanos que en Facebook se organizó un evento con el nombre “Abrazo al Castagnino en repudio a la torpeza artística” el 7 de septiembre de 2014 al mediodía. Se juntaron unas 30 personas; entre ellos Cristian Hernández Larguía músico, arquitecto e hijo del ya fallecido Hilarión, Marcelo Castaño artista plástico y ex director del área de Restauración de la Municipalidad y la organizadora Silvia Donnola, arquitecta.

En una entrevista de “Somos noticias”²² que se realizó ese mismo día varios arquitectos demostraron su disconformidad con la obra de Mariana Telleria. Por su parte, Cristian Hernández Larguía entabló una discusión con una artista plástica de la Facultad de Humanidades y Artes y reclamó que conoce al museo desde sus cimientos y que se encuentra preocupado ante la intervención porque le cuesta creer que el museo vuelva a su color original: “A mí me puede dar tranquilidad un técnico, no una artista porque se trata de un aspecto técnico[...]” manifestó Hernández Larguía (2014) haciendo cuestión de los conocimientos académicos de la artista, y que según técnicos allegados “esto ha sido arruinado de por vida.”(Abrazo al Museo Castagnino en repudio a la intervención artística que llevó a pintarlo de negro,2014)

²² Entrevista extraída de: <https://www.youtube.com/watch?v=gTqclldZfXqE>



Ilustración 12, Cristian Hernández Larguía en el “Abrazo al Museo Castagnino ”debatido con una artista plástica, 2014. (<https://www.youtube.com/watch?v=gTqclDZfXqE>)

Marcelo Castaño (2014) también acudió al abrazo para manifestarse a favor de la intervención, pero en contra de la manera en la que fue ejecutada:

De lo que si estoy en contra es de que se haya tomado una actitud tan agresiva como lo es la pintura porque si esto lo hubiesen empapelado, hubiesen puesto, a lo mejor un ploteado u otro tipo de revestimiento hubiese sido mucho menos agresivo [...]He hablado infinidad de veces con técnicos, esto es irrecuperable (<https://www.youtube.com/watch?v=gTqclDZfXqE>)

En respuesta a la “torpeza artística”, Mariana Telleria (2014) respondió en una entrevista:

Nombrar mi gesto, mi acción como ‘torpeza artística’, pensando esta torpeza como error o desacierto se desvanece en el momento en que tengo que reflexionar sobre cuál/cómo/para qué o quién/según que sería un ‘acierto artístico’, no caben en el mundo del arte posiciones maniqueistas (p.85)

“Las noches de los días” no solo creó una fuerte polémica en torno a los espacios, sino que también produjo una reflexión en la misma artista quien fue duramente cuestionada tanto en artículos periodísticos como en redes sociales las cuales desataron numerosos rumores de la obra y su ejecución, lo que generó múltiples significados. En el abrazo al mediodía, un grupo de jóvenes aglutinados bajo el nombre de “Frente de Artistas y Trabajadores de la Cultura Rosario” cuestionaron las políticas de selección de las obras

del museo, y su posterior esponsorio²³ que manifiesta la injerencia de lo privado sobre lo público. (Dezorzi, 2014)



Ilustración 13, Miembros de la Asociación Casco Histórico en el abrazo en contra de la obra de Mariana Telleria, Rosario, 2014. (<https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/un-abrazo-contra-y-un-beso-favor-la-pintada-el-castagnino-n442107.html>)

Ese mismo día a las 18 horas, otro evento de Facebook organizado por Virginia Negri con el nombre de “Besos negros solidarios (Gran besada colectiva)” se manifestó a favor de la intervención:

[...]Que la ignorancia no sea tu única arma hacia el veneno. Nos juntamos a besarnos porque creemos que patrimonio no es una piedra monolítica intocable, sino más bien aquello que supimos cristalizar en el vaporoso devenir de nuestras queridas generaciones pasadas y presentes (Negri,2014, p.38)

Este fragmento extraído de la descripción del evento resume la visión de varios artistas que asistieron a favor de “Las noches de los días” y de Mariana Telleria. Según la autora del evento Mariana fue injustamente y nunca pretendió burlarse de nada ni causar daño.(Negri, 2014)

²³ La obra de Mariana fue esponsorada por Fundar quien proporcionó a los obreros y Tersuave encargado de la pintura.



Ilustración 14, Mariana Telleria participando del beso a favor de su intervención con otros ciudadanos, Rosario, 2014. (<https://info341.com.ar/?noticia=el-castagnino-inaugura-la-muestra-que-polemizo>)

Más allá de la idea planteada por Mariana Telleria sobre fundir el museo con la noche y así borrar sus límites, organismos como el Colegio de Arquitectos y algunos preservacionistas ignoraron esta concepción para manifestar su repudio hacia “Las noches de los días” percibiéndola como acto vandálico al no cumplir con las ordenanzas 8245, 6171/96, 6868/99, 7156/2001, 7837/2005 y los decretos 09981/84 y 28148 que mayormente pertenecen al “Inventario y Catalogación de Bienes del Patrimonio Histórico, Arquitectónico y Urbanístico de la Ciudad de Rosario”. En respuesta a estas cuestiones, la directora del Programa Municipal de Preservación del Patrimonio, María Laura Fernández (2014) plantea que “La normativa vigente entiende que los inmuebles, particulares o municipales que tienen material original no deben ser pintados, pero si pueden serlo los que ya poseen pintura [...] Por eso la intervención de Telleria sobre el museo no necesitaba autorización” (p.30)

La razón de percibir a “Las noches de los días” como acto vandálico fue la comparación con un caso que ocurrió en la ciudad a principios de septiembre sobre unas personas imputadas por pintar colores futboleros en espacios públicos y que se les ofreció evitar ir a juicio si pintaban de blanco algunas de estas pintadas de colores que pueblan la ciudad (López, 2014). Fue así como varios ciudadanos (que comúnmente no frecuentan el museo), percibieron la obra de Mariana como “un acto injustificado e inexplicable adujeron como contradictorio que el Municipio pudiera condenar a unos por haber pintado de colores el espacio público al mismo tiempo que decide teñir de negro un edificio público” (López, 2014, p.37)

Efectivamente, los actos vandálicos llegaron al museo a principios de noviembre de 2014 en el marco de la marcha por Franco Casco²⁴ bajo frases como “Gatillo fácil”, “Todos sabíamos” y “Yuta asesina” escritas en aerosol blanco. Respecto a estas pintadas Marcela Römer (2014) dijo que durante la mañana se iban a cubrir, como habían hecho con numerosos grafitis.

Todos estos actos referentes a la intervención de Mariana Telleria implican la necesidad de establecer contacto con el afuera y, también ejecutar ciertas acciones contemporáneas que, en algunos casos parecen inexplicables. Salir al exterior a través del museo plantea determinados cuestionamientos frente a las problemáticas de los espacios. ¿Esto es arte o vandalismo? ¿Es torpeza artística o una brillante estrategia? ¿Intenta ocultar o visibilizar? En palabras de Mariana Telleria (2014): “Elegir el afuera invita a tolerar lo que eso conlleva. Considerar vandalismo cualquier manifestación que refleja pasión de la naturaleza que sea creo que merece cierto análisis.” (p.85)

Vuelve todo a la normalidad

A pesar de las polémicas desatadas, el museo Castagnino recupera su color original en marzo de 2015 y, en 2017 se crea un concurso para la futura ampliación del edificio.

Pero antes de desarrollar todas estas cuestiones, considero importante abordar el artículo periodístico de Beatriz Vignoli “El lado efímero de la memoria” en donde la autora entabla una entrevista con el arquitecto Pablo Mercado quien plantea intervenciones previas realizadas al museo que no suscitaban tantos cuestionamientos quizás porque las modificaciones no cubrían por completo al edificio o algunas acudían a su color original (el blanco) o se realizaban alterando los espacios interiores del museo.

La primera obra que desarrolla Pablo Mercado (2014) es “La caja negra” de los artistas Dolores Zinny y Juan Maidagan en 1993 que consistía en una instalación y performance donde se bloqueaba “[...]la entrada del museo con una réplica del tamaño natural del estudio de ambos, metida en un prisma opaco de armazón de metal y tela negra de 5 metros de lado, 5 de alto y 10 de profundidad [...]” (p.87)

²⁴ Se trata de un joven desaparecido por tres semanas quien finalmente fue encontrado muerto en el río Paraná a finales de octubre de 2014. Los principales responsables fueron policías que se encargaron de ocultar los hechos.

Otra de las intervenciones artísticas es la del artista Daniel Oberti efectuada en diciembre de 2004 donde una extensa franja horizontal y gris rodeaba el muro del Museo Castagnino que creaba una división en donde arriba de la línea el muro conservaba su color original y abajo, se veía un gris más claro (Mercado,2014) Respecto a esta obra, Cali Esquivel (2004) escribe una reseña que explica con más exactitud su ejecución:

[...]Una cinta de 190 metros y un minúsculo ancho de 4 centímetros, abraza y envuelve el contorno de la fachada del museo, de esta manera transgrede el umbral interior del espacio del edificio - es gran contenedor - donde se ejerce el acto de contemplación de la obra artística. Esta vez, la larga tira - simuladora de una guarda arquitectónica - es la que nos mira y acecha en una acción simbólica, que da sentido al hecho de observar y ser observado (Esquivel, 2004)²⁵

La última y tercera modificación planteada por Pablo Mercado (2014) corresponde a Ricardo Roux quien en 2007 pintó un mural expresionista abstracto en la pared del museo orientada a la calle Montevideo.



Ilustración 15, obra de Ricardo Roux, mural pintado en una de las caras de la fachada del museo,2007. (<http://ricardorouxmurales.blogspot.com/2010/08/pintura-de-mural-en-la-fachada-del.html>)

Estos son algunos de los proyectos que se realizaron en la fachada del Castagnino, pero ninguno de tan semejante magnitud como “Las noches de los días” que, a pesar de la dura polémica cumplió con lo prometido y volvió a su color original. En marzo de 2015, se llevaron a cabo diversas obras para devolverle el blanco al Museo Castagnino. Entonces en abril de 2015 se le dio fin a la obra efímera de Mariana Telleria. Cambiar el

²⁵ Extraído de: www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=104&pn=1

color del Castagnino no solo generó controversias sino que también duplicó las visitas al museo.

Tuvieron que pasar un par de años para que la Municipalidad de Rosario, junto con la Secretaría de Planeamiento y la Cámara Argentina de la Constitución Rosario realizaran un concurso en favor de la ampliación del museo con el objetivo de “actualizar las instalaciones y posicionarlo en la escena nacional y mundial ampliando los espacios de exhibición con salas que responden a estándares internacionales” (Concurso para la remodelación y ampliación del Museo Castagnino, 2014, p.97)

La controversia desatada a partir de la intervención de Mariana Telleria, como dijimos anteriormente, provocó numerosas reflexiones acerca de temas de índole político y social que culminaron en una suerte de compilación a modo de Dossier realizada por la artista en donde, no solo se manifiestan las opiniones en artículos periodísticos sino también en las redes sociales, refiriéndose a lo que Mariana llama “múltiples realidades”. A continuación, voy a desarrollar con más exactitud algunas lecturas a favor y en contra de “Las noches de los días” para pensar a la obra como una crítica institucional no solo desde la respuesta de un artista hacia la institución del arte sino desde una suerte de disputa entre instituciones artísticas y arquitectónicas.

Capítulo 3 Críticas hacia el museo negro

En este capítulo me interesa plantear algunas lecturas sobre la obra “Las noches de los días” de Mariana Telleria que habilitaron planteos acordes a la crítica institucional y desbordaron las ideas iniciales sobre la obra de la artista.

En primera instancia voy a desarrollar aquellas lecturas que se manifestaron en contra de la intervención que son en su mayoría arquitectos, algunos artistas y medios de comunicación como diarios, transmisiones radiales y televisión. Uno de los primeros en percibir a “Las noches de los días” de manera negativa fue Rogelio Molina (2014), representante del Colegio de Arquitectos quien, respecto a cuestiones técnicas de la obra planteó lo siguiente:

Acá hay dos cosas, una es la participación del museo en la Bienal Latinoamericana de la cual yo participo y que me parece muy bien que los artistas locales muestren a la gente que viene del exterior, una mirada del arte local y la expresión artística local. Otro tema es pintar el museo de negro que por las características del material no debería haber sido pintado nunca y debería ser limpiado y mantenido como tal. (p.28)

Según Molina (2014) el Municipio había incumplido su propia normativa que consistía en un conjunto de ordenanzas y decretos para asegurar la preservación del patrimonio.

En el diario “La capital”, dos arquitectas profundizaron en estos temas para plantear algunas opiniones que respaldarían lo dicho por Rogelio Molina. Una de ellas es Leticia Battaglia(2014) quien en “Correo de lectores” desarrolla algunas ideas, no en torno a la estética de la obra de Mariana Telleria sino sobre el Municipio y sus “fallas en la gestión pública” (p.88): ”El arquitecto Hernández Larguía fue autor del Código Municipal para regir las construcciones en Rosario, paradójicamente el Municipio es quien incumple” (Battaglia,2014,p.88). Tanto las ordenanzas como los decretos presentados en esta carta de lectores- que corresponden al Inventario y catalogación de bienes del patrimonio histórico, arquitectónico y urbanístico de la ciudad de Rosario- aseguran “[...] el grado de protección del bien, su valoración de intervención científicos y el objeto de prolongar su permanencia en el tiempo”(Battaglia,2014,p.88). Al violar estos decretos y ordenanzas Leticia Battaglia (2014) decide conformar” [...]una Comisión Especial de Seguimiento garantizando el cumplimiento de los trabajos de

recuperación del revoque ‘símil piedra’” (p.88) ya que la mayor parte de los arquitectos de la ciudad no creen que el Castagnino retome su color original.

Por otro lado, la arquitecta Graciela Luisetti en su artículo periodístico también plantea su preocupación por el estado del revoque al citar a Marcelo Magadán (2014)-arquitecto y especialista en conservación de patrimonio-:

El 90% de la destrucción de la símil piedra no se produce por el deterioro natural, ni siquiera por el abandono. Por el contrario, las mayores alteraciones y destrucciones se dan como consecuencia de las intervenciones, restauraciones, puestas en valor, reciclajes. Una mala obra daña irreversiblemente un edificio en muy pocos días, a veces horas [...] Lamentablemente el revoque se trata como un tema menor dentro de la problemática del manejo y conservación del edificio. (p.88)

Graciela Luisetti (2014) también plantea la violación de normativas como principal eje de su postura:

La Ordenanza Municipal n° 7156(2001) cuenta con un anexo titulado Inventario y catalogación de Edificios y Sitios de interés Patrimonial. Según dicha catalogación, el edificio del Museo Castagnino está encuadrado en la Categoría A, obras singulares o unitarias cuyo grado de protección es directa (protección de todo el objeto). En el catálogo del Museo Castagnino figura con el [...]grado de protección 1 B (‘Edificios con valorización de su envolvente y de los elementos que la constituyen, previándose la aplicación de criterios de restauración científica para los elementos compositivos y decorativos de las fachadas’) (p.88)

A través de la presentación de Normativas Municipales algunos arquitectos demuestran su disconformidad con la intervención que podría haberse ejecutado de otra manera, quizás un ploteado o algún otro tipo de material que no dañara la superficie del revoque. Para Graciela Luisetti (2014) la obra de Mariana Telleria, “dejará secuelas físicas y visuales. Lo que es contradictorio y desacertado es el recurso técnico utilizado: intervenir la fachada de un edificio de bien público, pintándola de látex negro.” (p.88). El “show” dice Battaglia (2014) ya está hecho, lo único que queda es aplicar los criterios de preservación para que algo así no vuelva a suceder:

El caso del Museo Castagnino debe alertar a los rosarinos sobre futuros acontecimientos. Si cada administración va a hacer lo que se le ocurra con los bienes tangibles e intangibles confiados a su custodia, la preservación de lo público patrimonial estará seriamente amenazada (p.88)

Como dije anteriormente en el Capítulo 2, a “Las noches de los días” se la acusó no solo de violar las ordenanzas y decretos sino también de “acto vandálico”. Quien habló sobre estas cuestiones fue Fabio Acosta (2014), miembro de la Asociación Casco Histórico que comparó a la obra con pintadas de fútbol y exigió el mismo trato para ambos casos:

Es totalmente contradictorio que se haga cumplir una ‘probation’ a dos personas que pintaron un espacio público con leyendas relacionadas al fútbol, y no se sancione a un funcionario municipal que permite que se pinte el museo (un edificio histórico que es patrimonio de todos los rosarinos) de cualquier color, aun en contra de disposiciones vigentes (p.17)

También planteó que, al pintar el Castagnino de negro, se lo perjudica y sugiere “una tela negra o una estructura desmontable porque como dicen los arquitectos esa pintura después va a ser muy difícil sacarla” (Acosta, 2014, p.44)

Muchos otros arquitectos manifestaron su preocupación en torno a los aspectos técnicos de la obra y dejaron en segundo lugar lo que implicaba la intervención de Mariana Telleria que no solo trascendió sus límites durante la noche sino también durante el día frente a las críticas que le permitieron al museo autocuestionarse. Salir hacia el afuera y desafiar los límites formales y legales logró acentuar las problemáticas del espacio y su ampliación como también aquellas del patrimonio.

Si bien quienes se declararon en contra fueron en su mayoría arquitectos, algunos artistas y críticos de arte, también revelaron su descontento con “Las noches de los días”. En el dossier de Mariana Telleria sobre la intervención, se plantean las lecturas de Rodrigo Cañete y Francisco Pello.

Bajo el seudónimo de “Bugs Bunny”, Rodrigo Cañete (2014) publica un artículo llamado “Mariana Telleria es una chica muerta de Rufino” en donde crítica las ideas planteadas por la artista y el artículo de Beatriz Vignoli, “El arte como invención del mundo”:

La analogía que describe Vignoly entre ‘ Rene Magritte: El imperio de las luces (1954), donde coexisten al modo de lo maravilloso un paisaje nocturno y un cielo diurno’ y el museo Castagnino no se producen porque el Museo, en la creación de Telleria, desaparece en el vacío de la noche al estar pintado de negro y al encontrarse en una plaza oscura, por lo que muchas de las imágenes que se ven del museo no son reales, están iluminadas-retocadas-digitalmente, no logrando el espectador ver lo que Magritte propone...edificios oscurecidos en una tarde luminosa...(p.84)

Según Rodrigo Cañete (2014), la influencia en cuanto al monumentalismo de Adrián Villar Rojas no le permite a Telleria “ver, que el museo, pintado de negro, escapa a su percepción como objeto y se configuran detalles que iluminados resisten como el pórtico traventino. O las ventanas pintadas de gris.” (p.84). Para el crítico, esta “ilusión de los límites” falla al no pintar el museo completamente de negro ya que no se manifiesta como una ampliación sino una amplificación lo que según Cañete afecta a la idea central de la exposición.

Plantear críticas contra Mariana Telleria, o aquellos que la defienden, como es el caso de Beatriz Vignoli, o traer a colación la influencia de Adrián Villar Rojas con respecto a la monumentalidad, le permite a “Bugs Bunny” manifestarse no en contra de la obra en sí sino de las ideas que giran en torno a “Las noches de los días” desarrollándolas como “vacías de sabiduría” (Cañete,2014, p.84). Rodrigo Cañete arremete contra los productores del arte contemporáneo, pero no contra el arte en sí mismo. El nombre de su blog resume la mayor parte de sus pensamientos: “Love art not people” (Ama el arte, no a la gente”)

En cuanto a los artistas que se manifestaron en contra de la intervención de Mariana Telleria, Francisco Pello (2014), pintor, escultor y dibujante plantea en el artículo “Lo que han hecho es una salvajada imperdonable” del diario “El ciudadano” lo siguiente:

Este es el arte de la nada absoluta. Es la negación. [...]El negro, psicológicamente y hasta de manera religiosa, es el color del luto ¡Como van a pintar el centro de arte más importante que tenemos de la ciudad de negro!
(p.38)

Pero, a diferencia de Rodrigo Cañete, no arremetió contra la artista sino contra los principales administradores del arte. Respecto a esto dice: “El tema no son los artistas

sino los que manejan el arte, hay muchísima gente que entiende el arte en serio. No estoy en contra del arte moderno, estoy en contra del disparate, contra la falta de respeto.” (Pello,2014, p.38)

Para Francisco Pello, Mariana Telleria no merece malos tratos sino respeto, pero pintar el Museo Castagnino de negro “luto” lo oculta y también se mata y se festeja la muerte del arte como si se tratara de una enfermedad crónica que implica la participación de curadores en las exposiciones (Pello,2014). Según Pello se podrían haber implementado otras estrategias para atraer al público a los museos. No era necesario pintar el Castagnino de negro.

Frente a estos ataques varios artistas y ciudadanos brindaron su apoyo a “Las noches de los días” con el objetivo de traer tranquilidad a los arquitectos quienes fueron los primeros en reaccionar. La directora de Entidades y Organismos de la Secretaría de Cultura Municipal, Susana Dezorzi (2014) respondió ante el presunto incumplimiento de las normativas:

La ordenanza que menciona el Colegio de Arquitectos alude a la fachada del museo, y en este caso, la fachada del Castagnino (constituida por el pórtico de mármol, las escaleras y las columnas de frente) no se tocó, solo se pinta de color negro el muro de mampostería, y sobre eso no hay prohibición. (p.5)

La pintada del museo no se ejecutó deliberadamente, sino que, según el diario “El argentino” (2014) la obra fue autorizada por la Secretaria de Cultura de la Municipalidad. Por lo tanto, “cambiar el color del edificio se refiere a la fachada y no al resto del exterior del museo, que fue lo que se modificó con la intervención” (p.5)

A favor de “Las noches de los días”, Rubén Echagüe (2014), ex director del Museo Castagnino, profundizó sobre las modificaciones anteriores que ocurrieron en el edificio y que no suscitaban tanto rechazo como en este caso:

El problema básico del museo ha sido, es y seguirá siendo la falta de espacio y para paliar este inconveniente no podía nunca bastar “los parches” a los que se echó mano, temprana y apresuradamente, como techar los patios originales o clausurar salas de exposición para convertirlas en depósitos improvisados, recurso este último que alimentó el círculo vicioso de que las obras que no

podían exhibirse por la falta de esas mismas salas que habían sufrido otro destino, incrementaban el caudal de piezas que se debían almacenar (p.35)

En su artículo “El museo pintado de negro cuervo” Echagüe (2014) enumera una serie de “fatales innovaciones” entre las cuales se destacan:

La intención de querer emular a los grandes museos del mundo, pero, eso sí, tratando de invertir lo menos posible o nada: así surgieron una suerte de bar minúsculo en otra de las salas de exhibición – cada vez menos espacio para poder mostrar obra- y una tienda donde vender ‘merchandising’, que se obtuvo perforando un elegante boquete en una de las paredes laterales del hall de ingreso (p.35)

Todas estas innovaciones fueron ignoradas por los arquitectos, quienes solo se preocuparon por “el afuera”, desconociendo las modificaciones desfavorables que ocurrieron a lo largo de los años desde la construcción del museo. Las malas administraciones, quizás de los organismos patrimoniales, dieron lugar a la “mutilación” del edificio desde adentro. Estas frívolas tácticas de maquillaje y presunta modernización (Echagüe,2014) se refugiaron en el museo, lejos de los ciudadanos (quienes casi nunca lo visitan.) Quizás la obra de Mariana Telleria también visibilizó estas “innovaciones fatales” que, desde su origen, habría sufrido el Museo Castagnino.

En 2014, frente a las preocupaciones por “el afuera” del edificio, habló Marcela Römer (2014), directora del Museo Castagnino en ese momento. Contestándole a los arquitectos plantea:

Hay conceptos que tienen los arquitectos que son muy interesantes, cuando dicen ‘el museo es una obra, es intocable’ yo creo que están hablando de otra cosa, de lo que significan los bienes simbólicos fuertes de la ciudad. Yo, por supuesto, no pienso igual que ellos. Creo que el arte hay que respetarlo obvio, pero creo que algunos sintieron que nosotros estábamos faltando el respeto y eso no es así. (p.93)

¿Por qué condenar una obra de arte a la eternidad? La directora del museo resalta la importancia del patrimonio que rige en la ciudad junto con las prácticas artísticas contemporáneas para plantear como objetivo la futura ampliación del museo:

Con este proyecto estamos dialogando con los arquitectos, aunque disientan [...]Está bárbaro que disientan siempre que sea con inteligencia. Al principio la discusión se presentó violenta. Ahora empezó a moverse la rueda para que haya un ida y vuelta para repensar cuestiones ligadas con el patrimonio tanto externo en relación al edificio, como interno, que es más fuerte porque tenemos una colección muy importante (Römer ,2014, p.78)

¿Debemos percibir al museo como un bien intocable? ¿Son las administraciones patrimoniales aquellas que imponen sus límites y nos privan de cierto tipo de cultura?, Osvaldo Aguirre trae a colación la problemática de la cultura en su artículo “Un obstáculo que produce arte” que, según el autor, permanece refugiada en el museo. Salir al exterior, es para Aguirre (2014) una forma de redefinir los límites que nos imponen:

Es significativo que uno de los argumentos de la crítica fuera que la intervención careciera de valor, que la obra no era tal como si los límites del arte estuvieran para siempre definidos, como si uno de los objetos del arte no fueran, precisamente poner en cuestión las ideas convencionales y las definiciones sobre su propio carácter.[...]Tal vez habría que preguntarse si la intervención del museo no puso también a la vista ese obstáculo que quiere retener a la cultura en un plano conservador(p.94)

Pero Aguirre plantea al museo negro como un obstáculo al dar cuenta de las opiniones negativas fundadas desde la ignorancia respecto al tema. Muchos ciudadanos no se molestaron en analizar los principales planteos de la obra. Es por eso que la crítica de arte Beatriz Vignoli (2014), en su artículo “El arte como invención del mundo” enuncia una serie de reflexiones sobre “Las noches de los días” para esclarecer los verdaderos objetivos de la obra. Algunas ideas son:

La acción no se financió con fondos municipales sino con tres sponsors: Fundar y el Banco de Santa Fe (que aportaron [...]la mano de obra) y Tersuave (que donó la pintura). [...]No se hizo nada ilegal. [...]No se pintó sobre mármol sino sobre un frente que hace 20 años que se está pintando con látex porque no soporta más hidrolavados. [...]La obra es temporaria y solo estará allí como parte de una exposición colectiva de artistas de la colección Castagnino + Macro Ampliación. (p.82)

Lo escrito por Beatriz Vignoli, plantea una defensa que gira en torno a percibir la obra como lo que es y no lo que dicen que es: vandalismo. La polémica se desvirtuó de tal manera que Vignoli (2014) tuvo que dar cuenta de los procesos implementados para la ejecución de la obra cuya fachada “no amaneció negra tras un operativo clandestino nocturno, sino que, previa autorización de las autoridades correspondientes [...] los pintores fueron día a día, de 8 a 16 ‘en perfecto horario laboral’ destacó Telleria” (p.82)

Estas lecturas nos permiten pensar la obra de Mariana Telleria desde lo planteado por la crítica institucional. Recordemos que uno de los aspectos de la primera generación de la crítica institucional es la relación entre el arte y la institución donde los artistas se enfocan en los límites al plantear un acto de resistencia frente a los sistemas del arte. (Price,2018). No se establece la oposición artista-institución sino la apropiación del ámbito intelectual. En el caso de la obra de Mariana, la relación se desarrolla entre la institución del arte y la institución arquitectónica/patrimonial percibiéndola como una crítica interinstitucional. De esta manera, se implementan estrategias de salida como aquellas planteadas por los artistas de la primera generación de la crítica institucional.

En el siguiente capítulo me interesa abordar la manera en que las lecturas a favor y en contra de “Las noches de los días” pueden ser pensadas a partir del contexto en el que transcurre la primera generación de la crítica institucional, esto es, los años '70, en donde se manifiestan algunas prácticas artísticas para responder a los sistemas del arte hegemónicos que promueven un falso arte universal y neutral. Se plantea un enfrentamiento entre dos mundos: por un lado aquel que promueve obras cuyo destino es el valor monetario y por otro, obras que cuestionan las políticas y reglamentaciones impuestas por estos sistemas convencionales.

¿De qué manera la obra de Mariana Telleria, cuestiona las leyes patrimoniales vigentes?

Capítulo 4 Consideraciones finales

En este capítulo voy a relacionar las diversas lecturas sobre “Las noches de los días” de Mariana Telleria con la primera generación de la crítica institucional y los tres artistas desarrollados en esta tesina con el objetivo de repensar los aspectos de la crítica institucional y cómo pueden aplicarse a una obra contemporánea.

Se puede percibir esta relación como el resurgimiento de un viejo conflicto entre artistas y arquitectos, siendo estos últimos quienes mayormente se manifestaron en contra de “Las noches de los días” ¿Cómo podría pensar esta intervención a partir de la crítica institucional? Para contestar este interrogante desarrollé este capítulo en 2 apartados.

Mundos enfrentados

Los escritos de los años '70 plantean cuestiones que definen no solo los tipos de “mundo” sino también los sistemas culturales mediante los cuales se manifiestan algunas prácticas artísticas. Adrian Piper y Hans Haacke son los primeros en destacar estas divisiones. Ambos desarrollan las ideas de “mundo artístico” y “mundo real” siendo el primero portador de la *High Culture* y el segundo de la *Low Culture*. Estos términos tienen sus orígenes en las grandes esferas de poder que no solo manipulan la forma en que el arte se comercializa y expone sino también la manera en que éste se define.²⁶

En su escrito *Power Relations within Existing Art Institutions* de 1983, Adrian Piper emplea las nociones de *High* y *Low Culture* al hablar de la alienación social que consiste en la implementación de proyectos al aire libre para acercar el “mundo artístico” al “mundo real” y, de esta manera, aliarse con el “afuera”, es decir establecer un contacto con las problemáticas político-sociales que caracterizan a la *Low Culture*. Según Piper (1983) los artistas deberían responder a las condiciones adversas de los

²⁶ Recordemos que la *High Culture* abarca obras *Euroéticas*, estas son todo tipo de arte proveniente de Europa que cumpla con los requisitos de una obra de arte tradicional (portabilidad, eternidad, neutralidad, estéticamente bella etc.) mientras que la *Low Culture* comprende prácticas artísticas de carácter político y social, como también arte folclórico, artesanías, cultura popular entre otros.

sistemas del arte mediante esta alienación que les permite sobrevivir sin el respaldo del mercado del arte. Adrian Piper (1983) también plantea que, para producir una obra por fuera de las instituciones artísticas, los artistas no solo deben cuestionar a los círculos hegemónicos sino también a sí mismos.

Otro artista que utiliza los conceptos de *High* y *Low Culture* es Hans Haacke cuya producción se basa en las relaciones existentes entre estos dos tipos de cultura. Al utilizar sus “sistemas sociales reales operando en un contexto artístico”, el artista puede llegar a la conclusión de que la *High Culture* es un sitio divino que alza una barrera para que la *Low Culture* y sus “sucias políticas” no entren en la “esfera sagrada que llamamos arte.”²⁷ Según Hans Haacke (1997): “Las producciones culturales son intereses, creencias y metas codificadas [...] Los artistas y las instituciones del arte forman parte de las industrias de la conciencia. Participan en varios grados de lucha simbólica que abarca la percepción del mundo social [...]”(p.357)

Como muchos otros artistas de la crítica institucional, Haacke trata de forzar esta relación arte-política, *High Culture-Low Culture* y “mundo artístico”-“mundo real” para crear una crítica que desafíe las creencias que se tienen sobre la cultura y, de esta manera, transformar los elementos esenciales del arte, es decir, las relaciones entre el artista, la obra y el público (Alberro, 2006).

En el caso de Mariana Telleria puedo destacar los conceptos de *High* y *Low Culture* pero con leves modificaciones. La “esfera sagrada llamada arte” planteada por Haacke en los '70 puede referirse en 2014 a un sistema convencional que adquiere similares características de la *High Culture* el cual denomino “mundo patrimonial-arquitectónico”.

En cambio, la *Low Culture* de los '70 pertenece al contexto de “Las noches de los días” ya que se alía el “mundo real” con el “mundo artístico” en favor de redefinir los aspectos convencionales del arte. Esto provoca un enfrentamiento entre institución del arte-artista e institución patrimonial-arquitectos por lo que ya no hablo solo de un “mundo real” sino de un “mundo artístico-real”.

¿Por quienes están integrados estos mundos que transcurren en el 2014? En primer término, lo que se puede llamar *High Culture*, se encuentra formado por el Colegio de

²⁷ Citas extraídas de *Hans Haacke: Fighting the establishment* (<https://www.youtube.com/watch?v=aVp-ZXPu3gk>), 2018.

Arquitectos, la Asociación Casco Histórico y diversos organismos de preservación y restauración del patrimonio como también el artista plástico Fernando Pello y el crítico de arte Rodrigo Cañete. En aspectos generales, estos agentes promueven una obra estéticamente bella y eterna. Por otro lado, la *Low Culture* que denomino “mundo artístico-real” se encuentra formado no solo por Mariana Telleria sino también por el Museo Castagnino, la Secretaría de Cultura y agentes culturales tales como Rubén Echagüe, Silvia Pampinella, Marcela Römer, entre otros.

Para comprender con más exactitud estas rivalidades, voy a explicar de qué manera opera el “mundo patrimonial-arquitectónico” cuyo principal respaldo frente a la intervención de Mariana Telleria es la Ordenanza n° 8245 la cual se encarga de proteger los bienes patrimoniales y es citada en muchas de las lecturas negativas sobre la obra. A continuación voy a desarrollar algunos artículos de esta ordenanza que pueden relacionarse con algunos aspectos convencionales de los años '70.

La Ordenanza titulada “Inventario y Catalogación de bienes del patrimonio histórico arquitectónico y urbanístico de la ciudad de Rosario”, refuerza algunas nociones de las obras convencionales de los '70 entre las cuales se encuentra la eternidad y la conservación.

El artículo n° I dice:

Se entiende como “Inventario y Catalogación de Bienes del Patrimonio Histórico Arquitectónico y Urbanístico de la Ciudad de Rosario” a la definición de disposiciones para la protección y preservación del patrimonio arquitectónico de la ciudad en su conjunto.

Con este objetivo se establecen las normas referidas a: criterios de preservación, modalidades de intervención, conservación y rehabilitación de las construcciones, características y disposición de los elementos que afectan al espacio público y mecanismos de gestión (Ordenanza 8245,2008, p.2)

Puedo relacionar este artículo con lo planteado por Daniel Buren en “La función del museo” que trata sobre los roles que adquieren las instituciones convencionales del arte. Una de estas funciones es la preservación la cual “[...] perpetúa la naturaleza idealista de todo arte ya que afirma que el arte es (o puede ser) eterno.”(Buren, 1970, p.103) Si cambiamos la palabra “arte” por “obra arquitectónica” la cita se plantearía de la

siguiente manera: “La preservación perpetúa la naturaleza idealista de toda obra arquitectónica ya que afirma que la obra es (o puede ser) eterna.” Según Buren (1970), para enfatizar la ilusión de eternidad, uno no debe permitir que la obra sea “usada” o, como en el caso de “Las noches de los días” intervenida. La obra se limitaría a una simple atracción turística o como diría Daniel Buren un souvenir definido por sus límites morales y físicos.

La otra característica que puede relacionarse con el artículo número I es la del refugio. Si bien la ordenanza no menciona este aspecto, se destaca la palabra “protección” que, nuevamente puede ser aplicada a lo planteado por Buren quien percibe al museo refugiado/protegido como indispensable para una obra convencional. En el caso de “Las noches de los días” esto no existe ya que su exposición apunta al exterior desmitificando estas nociones. Para Daniel Buren (1970) el refugio es el lugar donde “todas las obras de arte son creadas para ser seleccionadas, coleccionadas y protegidas.”(p.105) Nuevamente se puede cambiar “obra de arte” por “bienes patrimoniales” obteniendo, de esta manera una síntesis del artículo número I en la Ordenanza nº 8245: “Todos los bienes patrimoniales son creados para ser seleccionados, coleccionados y protegidos.”

El edificio patrimonial se cataloga en la categoría A: obras de valor singular o unitario cuyo grado de protección es 1b que plantea una valorización del exterior del museo, con la posibilidad de intervenir el interior (Ordenanza nº 8245,2008). Quien hace hincapié sobre estas cuestiones es Rubén Echagüe (2014) ex director del Museo Castagnino destacando desafortunadas alteraciones que tenían como objetivo formar parte de la escena internacional, invirtiendo lo menos posible. Con el objetivo de actualizar algunas concepciones de la crítica institucional puedo relacionar las lecturas planteadas Rubén Echagüe con el concepto de *deformación* desarrollado por Adrian Piper que se define como la alienación a un sistema capitalista para satisfacer sus demandas anteponiendo cantidad a calidad. Al ignorar lo que Echagüe denomina “fatales innovaciones” -esto es, modificaciones en el interior del museo que perjudican aún más la problemática del espacio como también la creación de un bar o una tienda de merchandising y los numerosos parches aplicados erróneamente- se “mutila” el interior del museo para adaptarse a las demandas internacionales lo que puede representar un proceso de *deformación*, el cual solo hace hincapié en el afuera al respetar la “paleta de colores” establecida para los edificios de valor patrimonial y cuyo interior podrá modificarse

teniendo en cuenta la revalorización de sus partes de valor artístico-arquitectónico (Ordenanza 8245, 2008.) Este último aspecto, según Echagüe (2014) no se cumple a causa de las malas gestiones y sus intentos de “maquillar” el interior del museo que, al no ser visibles no generan tanta controversia.

Otro de los artículos de la Ordenanza 8245 que me interesa plantear es el número V llamado Ampliación y su ítem V.1 “En inmueble” ya que es el nombre de la exhibición en la que participó “Las noches de los días”:

Se refiere a obras de incremento de la superficie edificada del inmueble catalogado. Estas deberán respetar el diseño original teniendo como base la documentación existente. La intervención no alterará la relación entre las partes ni el esquema original, manteniendo proporcionalmente el uso del suelo, la textura y cromaticidad, etc. logrando una lectura integral del edificio (Ordenanza 8245, p.6)

El objetivo de la muestra “Ampliación” es traer a colación la problemática del espacio en el museo Castagnino y crear obras artísticas que cuestionen la carencia de proyectos entorno a estas temáticas. Si se analiza el artículo “Ampliación en inmueble” con la exposición del museo se distinguen objetivos similares como por ejemplo el incremento de la superficie edificada pero disienten a la hora de representar las ampliaciones: mientras el artículo V.1 de la Ordenanza 8245 exige respetar los diseños originales sin alteraciones del inmueble, la muestra curada por Silvia Pampinella modifica los espacios para dar cuenta, quizás de que las leyes que se aplican a las obras arquitectónicas no se asignan de la misma manera a obras artístico-efímeras.

¿Es casualidad que las reglamentaciones del mundo arquitectónico- patrimonial y los aspectos del mundo artístico-real “choquen” en “Las noches de los días”? El intento de acercar estos mundos se relaciona con algunas prácticas de la crítica institucional. Al retomar nuevamente los conceptos de *High* y *Low Culture* puedo plantear que la *High Culture* de los años '70 se caracterizaba por representar a una cultura burguesa “intelectual”. Artistas como Andrea Fraser se apropian de este “intelectualismo” lo que evita la neutralidad para percibirse como un agente cultural. ¿Cómo podría Mariana Telleria identificarse de esta manera? En primer término debo plantear la noción de “intelectualismo” en el mundo patrimonial-arquitectónico de 2014, la cual no solo refiere a la Ordenanza 8245, sino también a los arquitectos que la promueven, es decir,

los agentes culturales convencionales. La apropiación de la parte intelectual que plantea Andrea Fraser en este caso, es el uso del nombre “Ampliación” para realizar la exhibición en el museo Castagnino. De esta manera, los artistas participantes se transforman en lo que Hans Haacke denomina “doble agentes”, estos son individuos que incursionan en los sistemas del arte para implementar una crítica desde el adentro de la institución y que, en el caso de la muestra influyen en los sistemas patrimoniales y arquitectónicos mediante sus acciones.

Mariana Telleria puede percibirse como agente cultural capaz de ejercer un control sobre el Castagnino ya que utiliza un espacio originalmente neutro y, mediante su intervención, refuerza la percepción de la arquitectura del museo como también del paisaje al lograr que el edificio se fusione con la oscuridad durante la noche (Fernández, Pascual y Bravo, 2018).

A su vez, retomo algunos conceptos implementados por Daniel Buren para plantear a “Las noches de los días” a partir de las características formales de la crítica institucional, en especial con la obra de Buren “Pinture-Sculpture” de 1971 que indaga sobre la expansión de la pintura a la escultura e incide en las “narcisistas” arquitecturas para transformar el exterior.

El primer concepto es “souvenir” que se define como una práctica artística que no solo se impone límites naturales sino que asegura la preservación con el objetivo de asignar un valor monetario y controlar al espectador al exponerse como atracción turística para luego transformarse en lo que Buren llama “foto-souvenir”, estas son pruebas de una existencia formal que solo permiten la adquisición de una imagen y un recuerdo pero no de la experiencia real de la obra (Fernández, Pascual y Bravo, 2018). Si analizo el concepto de souvenir con el Museo Castagnino puedo destacar los caracteres turísticos y preservacionistas pero también acentuar la cromaticidad que, según el mundo patrimonial-arquitectónico juega un papel importante en la lectura integral del edificio. En la Ordenanza 8245, capítulo VI: Disposiciones Particulares se plantean una serie de ítems que condicionan las modificaciones exteriores que se aplican al patrimonio. Uno de ellos es “Cromaticidad”:

Se establece la cromaticidad del inmueble como un aspecto arquitectónico valioso. Por ello se admitirán solamente acciones que recuperen el “color primitivo del diseño” del Inmueble Patrimonial. Para ello, se permitirán

solamente dos acciones: las que recuperen el material original del edificio o bien la pintura de la fachada de acuerdo a dicho “color primitivo”. Estas tareas se realizarán luego de la necesaria investigación técnico-histórica, y estarán sujetas a la aprobación del Programa de Preservación y Rehabilitación del Patrimonio. (Ordenanza 8245, 2008, p.10)

De acuerdo a este artículo y el artículo V antes mencionado, puedo plantear la cromaticidad como una característica importante en el museo lo que me permite definir al “museo de blanco” como un souvenir, un ente destinado a la eternidad y la inmovilidad en el tiempo.

En cambio, el “museo de negro” se adapta a la idea de “útil visual” planteada por Daniel Buren, esto es una obra desde la conciencia de lo efímero lo que provoca su extinción y da lugar a la alegría de un momento único y la impresión de la forma en nuestra memoria (Papini, 1982)²⁸. El útil visual también se registra mediante la “foto-souvenir” pero con la diferencia de que, en este caso, se trata de un eco visual bien hecho que manifiesta creaciones recordables después de su desaparición (Fernández, Pascual y Bravo, 2018).

Mediante el enfrentamiento del mundo artístico-real y el mundo patrimonial-arquitectónico, “Las noches de los días” de Mariana Telleria logra acercar dos tipos de obra: la contemporánea y la arquitectónica respectivamente, lo que ocasiona una disputa acerca de cómo percibimos el arte. En primer término una obra arquitectónica como el edificio del museo Castagnino se encuentra regida por la Ordenanza 8245 y cuyos artículos²⁹ no se actualizan para las nuevas prácticas contemporáneas. Creo que “Cromaticidad” debería replantearse para incluir las intervenciones efímeras en el inmueble patrimonial y de qué manera deberían administrarse dichas intervenciones. Por otro lado, mediante una simple acción como pintar el museo Castagnino de negro, la obra de arte contemporánea entabla otro tipo de relaciones con los ciudadanos al plantear un ente desconocido en el paisaje rosarino.

²⁸ Cita extraída de Castro Fernández, X. A., Herranz Pascual, Y., & Pastor Bravo, J. (2018). Daniel Buren, el campo amplio de la pintura, el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo). *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 599–620.

²⁹ La Ordenanza no se ha modificado desde 2008.

Tanto mundo arquitectónico-patrimonial como mundo artístico-real entablan un diálogo entorno al patrimonio y sus cuidados como si se tratara de una disputa en la cual se cuestiona la hegemonía en el patrimonio.

La institución hegemónica

En este apartado me interesa plantear la confrontación interinstitucional que provoca “Las noches de los días” y cómo puede desarrollarse a partir de la crítica institucional. En primer término quiero destacar las instituciones que debaten acerca de la intervención de Mariana Telleria y cómo pueden actualizarse algunas concepciones sobre los sistemas del arte en los ’70 con el contexto en el que se desarrolla “Las noches de los días”. Anteriormente planteé que, en 2014 existe un “mundo patrimonial-arquitectónico” enfrentado con un “mundo artístico-real”. Ambos formados por agentes culturales e instituciones hegemónicas que se encargan de condicionar distintos tipos de obra.

En el “mundo patrimonial-arquitectónico”, el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe comanda la administración de las arquitecturas en la ciudad de Rosario junto con diversos organismos de preservación y restauración del patrimonio como la Asociación Casco Histórico³⁰. Por otro lado, el “mundo artístico-real” también aglomera instituciones hegemónicas tales como la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario quien fue la que otorgó el permiso a la intervención de Mariana Telleria y el Museo Castagnino, donde se realizó la obra.

Al retomar el contexto de los años’70, no podría efectuar la comparación anterior ya que, en este período, las instituciones se enfrentan al artista quien debe pelear esta batalla solo a través de su obra con el objetivo de resistir la total manipulación de los museos y las galerías. En “Las noches de los días” dicha manipulación se plantea desde las instituciones patrimoniales y no las artísticas, que crean una lucha por el poder del patrimonio histórico. En el marco de la muestra “Ampliación”, Mariana Telleria se

³⁰ En su página de Facebook la Asociación Casco Histórico de Rosario (2014) se describe como una ONG con el objetivo de: “mejorar la calidad de vida, resaltar la historia de Rosario, sus costumbres, sus obras arquitectónicas y su cultura. Desarrollar ideas y estrategias para lograr una ciudad inclusiva y con un valor agregado atractivo para el turismo y el comercio. Posicionar nuestra ciudad en el mundo como un lugar para vivir y convivir.”

encuentra respaldada por la Secretaría de Cultura y el Museo Castagnino; es el Colegio de Arquitectos junto con la Asociación Casco Histórico quienes reclaman la administración total sobre el inmueble patrimonial.

Esta lucha ocurre principalmente porque los “dos mundos” definen al arte de distinta manera. Si las instituciones artísticas de la ciudad permiten obras de arte tanto contemporáneas como tradicionales, los organismos patrimoniales se basan en los convencionalismos de las obras arquitectónicas. A continuación voy a desarrollar con más exactitud estos temas.

En base a las lecturas negativas sobre la obra de Mariana Telleria, el Colegio de Arquitectos define a una obra como un bien intocable que debe respetar el derecho de autor y mantener al Museo Castagnino como originalmente fue concebido³¹. Cualquier intento de modificar el patrimonio debe ser en favor de dicha concepción original y no se deben ejecutar acciones que impliquen la tergiversación del patrimonio ya que, según Fabio Acosta (2014) la superposición de obras (“Las noches de los días” superpone al Museo Castagnino, esto es una obra de arte sobre una obra arquitectónica) “invaden” los espacios expositivos. El formalismo convencional de los años ’70 comparte algunas características con la obra arquitectónica que promueven estas instituciones patrimoniales, estas son: la eternidad, la neutralidad, la comprensión y la igualdad. En la función del estudio, Daniel Buren (1971) indaga sobre estas cuestiones diciendo que si una obra aborda estas características se legitima a través de los sistemas del arte pero que, como consecuencia “muere” ya que su verdadera naturaleza le es despojada. Así sucede con el Museo Castagnino de blanco que respeta su “molde” lo que implica percibirse como una forma conveniente, esto es, como lo que un museo debería ser en base a leyes en la ciudad de Rosario. Si este “molde” es negado, provoca cierto desconcierto ya que no respetaría algunos artículos de la Ordenanza 8245.

Al renunciar al molde Mariana Telleria “revive” al museo cuya verdadera naturaleza se ha condicionado desde su origen. Con el museo de negro, la artista despoja a su obra de neutralidad y comprensión, ya no es un simple edificio catalogado sino un elemento transformador que gira en torno a lo desconocido.

³¹ Paráfrasis extraída de *Entrevista a Fabio Acosta - Museo Castagnino Negro: Sí o No* (<https://www.youtube.com/watch?v=-P9nngVNxEs>)

Todas estas cuestiones, pueden relacionarse con la producción de Marcel Broodthaers y su “*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*” de 1968 el cual, recordemos, intentaba visibilizar a las producciones artísticas como objetos de consumo. Al igual que Telleria, Broodthaers se inspiró en Rene Magritte cuyo objetivo era alterar lo preconcebido por la realidad para volverse inaccesible a cualquier tipo de interpretación convencional (Broodthaers, 1971) e intentar abordar otros tipos de intelectualismo lo que Mariana denomina “lo desconocido” esto es, una búsqueda formal que no se somete al vicio interpretativo del espectador (Telleria, 2019)³².

Entonces tanto Broodthaers como Telleria ponen en juego la noción de límite que se condiciona mediante elementos culturales, sociales y políticos (Alberro, 2006). Este límite se plantea con el objetivo de controlar el significado de una obra que incide en la cultura y la transforma. Pero arrebatar la concepción “universal”³³ del arte implica una crisis en lo que Adrian Piper (1983) denomina *Hegemonía Crítica* que consiste en criterios de evaluación para toda práctica artística que aspire entrar a las instituciones: el resultado es una producción etnocéntrica que se concentra en los aspectos de la *High Culture* y adquiere un (falso) carácter universal.

Al actualizar el concepto de *Hegemonía Crítica* en base a las lecturas negativas sobre “Las noches de los días”, puedo decir que los artículos de la Ordenanza 8245 someten a todos los edificios patrimoniales bajo los mismos criterios lo que da como resultado un concepto universal de obra que, según Rogelio Molina(2014)³⁴ debe administrarse mediante la gestión pública y de esta manera controlar los espacios culturales de la ciudad de Rosario.

Para el representante de la Asociación Casco Histórico, Fabio Acosta (2014) lo que él llama “arte alternativo” puede desarrollarse en otros espacios sin necesidad de “invadir” el patrimonio como si intentara promover una especie de arte “bueno”, esto es en el contexto de la crítica institucional, una serie de convencionalismos bajo los que se someten las obras y no un arte “malo”, es decir, una práctica artística que promueve las injusticias políticas, sociales y económicas.

³² Paráfrasis extraída de una entrevista a Mariana Telleria en *PROGRAMA "El Cuento de la Buena Pipa (en Pintura)"*, 28 12 19 (<https://www.youtube.com/watch?v=5XtDYe5Ubgc>)

³³ Recordemos que las instituciones del arte en los '70 promovían nociones del bien, la verdad y lo bello dando como resultado un falso universalismo en las obras de arte. A esto me refiero cuando planteo un arte “universal”.

³⁴ Paráfrasis extraída de *Museo Castagnino de Rosario pintado de negro* (<https://www.youtube.com/watch?v=gYu7VxCHzuA>)

Frente a estas acusaciones la directora del Museo Castagnino, Marcela Römer fue quien explicó con más exactitud lo ocurrido en una entrevista del programa “De esto sí”. La exdirectora plantea que pueden existir relaciones entre el patrimonio y el arte, es decir, entre una obra de arte contemporánea y una obra arquitectónica mediante el cruce entre lo histórico y lo contemporáneo a través de la vanguardia rosarina y percibe al museo Castagnino como un edificio “vivo” que tiene que ser modificado y cuyo revoque se pinta desde hace años ya que no soportaría más hidrolavados. Para Marcela Römer la defensa del patrimonio es fundamental pero no considera que el museo como un ente sagrado e intocable y es por eso que permite la realización de la muestra “Ampliación”.

Si relaciono la lectura de Marcela Römer en esta entrevista con algunas concepciones de la crítica institucional puedo retomar a Andrea Fraser quien plantea críticas desde “el adentro” ya que por fuera de los sistemas hegemónicos, las prácticas artísticas no tendrían efecto alguno. Para Andrea Fraser todos somos cómplices de aquello que promueve una reflexión. En “Las noches de los días” dicha reflexión altera las estructuras culturales para plantear no solo concepciones en torno al espacio sino también de qué manera se define el arte actualmente. Según Mariana Telleria (2019) “Las noches de los días” no es un área de consenso sino un ejercicio de reflexión que se activa en otros mediante la expansión hacia el afuera lo que da lugar a múltiples lecturas sobre como pensar el patrimonio y de qué manera éste puede relacionarse con las nuevas vanguardias.

En síntesis, considero que la obra de Mariana Telleria puede ser pensada como una crítica interinstitucional ya que se trata de una lucha de poder por el patrimonio y un control sobre la cultura. Si bien la idea primaria de “Las noches de los días” era borrar los límites impuestos por el museo durante la noche, también se trae a colación una serie de reflexiones acerca del patrimonio y de qué manera se puede plantear desde las prácticas contemporáneas.

El museo Castagnino es de todos los ciudadanos y les corresponde a los administradores controlar las acciones sobre este inmueble. El problema surge cuando lo contemporáneo y lo arquitectónico convergen ya que para el primero la importancia se encuentra en las ideas y las reflexiones mientras que los arquitectos abordan temáticas orientadas a lo técnico, lo estético, lo funcional y eterno.

La controversia surgió cuando el mundo ligado al arte contemporáneo y aquel vinculado al patrimonial-arquitectónico se disputaron un espacio institucional hegemónico de la ciudad y enfrentaron sus cosmovisiones: para el primero la importancia del arte se encontraba en la promoción de ideas y reflexiones mientras que los segundos abordaron la problemática desde una concepción del patrimonio ligadas a lo técnico-formal, lo funcional y eterno. Esta discusión permanece aún vigente porque involucra universos que conciben las prácticas artísticas desde diferentes visiones.

Lista de referencias

Libros

- Alberro, A., & Stimson, B. (2009). *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*. Massachusetts, United States of America: MIT Press.
- Arribas, S. (2007, 28 – 29 noviembre). Imagen y autodestrucción de la cultura: El museo ficticio de Marcel Broodthaers. Seminario Internacional: memoria e industria cultural Imagen — Aceleración — Digitalización.
- Barrera Rubio, M. F. (2016, noviembre). Daniel Buren: la arquitectura de la gráfica en el espacio. *BITÁCORA ARQUITECTURA*, 1(1), 89–95.
- Borja-Villel, M. J., Cherix, C., García, R., Willmott, F., Lowry, G. D., & Ackermann, M. (2016). *Marcel Broodthaers: A Retrospective*. New York, United States of America: The Museum Of Modern Art.
- Bishop, C. (2011). ¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) del curador auteur (7th ed., p. 113). Nueva York: .. Servicio Informativo Bimensual de Pensamiento Cultural Europeo, del Centro Teórico-Cultural Criterios.
- Castro Fernández, X. A., Herranz Pascual, Y., & Pastor Bravo, J. (2018). Daniel Buren, el campo amplio de la pintura, el lugar donde se diluyen los géneros. Proyecto de intervención en el Puente de Rande (Vigo). *Arte, Individuo y Sociedad*, 30(3), 599–620.
- Duchamp, M., Sanouillet, M., & Peterson, E. (1978). *Escritos*. Barcelona: G. Gili.
- Jackson Martin, R. (2013, diciembre). ¿El futuro era esto? Hans Haacke y el paisaje en destrucción.
- Lupion Romero, D. (2002). Marcel Broodthaers: décors. La exposición es la obra. *Arte, Individuo y Sociedad*, 14(1), 217–231.
- Marchan Fiz, S. (1986). *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna» Antología de escritos y manifiestos* (3ª ed.). Madrid, España: Akal S.A..
- Marchan Fiz, S. (1996). *Los Primeros Ismos Pictóricos Del Siglo XX*. Madrid, España: Espasa Calpe.

- Santamaría, A. (2014). Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica). *LAOCOONTE*, 1(1), 130–150.
- Schwartz, D. “¡Mira! ¡Libros en yeso!”: sobre la primera fase de la obra de Marcel Broodthaers. Selección de Textos Marcel Broodthaers.
- Secretaría de Planeamiento, Dirección General Administrativa. (2008). *Ordenanza n° 8245: Inventario y Catalogación de Bienes del Patrimonio Histórico Arquitectónico y Urbanístico de la Ciudad de Rosario*. Santa Fe, Rosario, Argentina: -.
- Telleria, M. (2015). Dossier. "Las Noches de los días", pp. 1–100.
- Tomisch, F. (2015a). Círculos sobre lo institucional. *MUSEO*, 3(1), 44–69.
- Tomisch, F. (2015b). De la crítica institucional a la recuperación reversa: Una entrevista con Susana Milevska. *MUSEO*, 3(1), 36–42.

Videos

- Art Basel. (2014, 25 junio). <https://www.youtube.com/watch?v=RELvDAOUmio> [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=RELvDAOUmio>
- CANAL 5 ROSARIO - ROSARIO DIRECTO. (2014, 3 septiembre). *PINTAN EL MUSEO CASTAGNINO DE NEGRO* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=y6ygb3EOUpM>
- Creative Time. (2015, 8 diciembre). *Creative Time Summit NYC | A Curriculum's Content: Hans Haacke* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=BSG8jw7SNAY>
- El Cuento de la Buena Pipa (en Pintura). (2019, 30 diciembre). *PROGRAMA "El Cuento de la Buena Pipa (en Pintura)", 28 12 19* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=5XtDYe5Ubgc>
- Giaccaglia, L. (2014, 28 septiembre). *Entrevista a Fabio Acosta - Museo Castagnino Negro: Sí o No* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=-P9nngVNxEs>

- Price, N. (2018a, 19 marzo). *1 Introduction to Institutional Critique* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=ujE6ntrJdHM>
- Price, N. (2018b, 21 marzo). *2 Rise of Institutional Critique* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=c1v48ywSrHE>
- Price, N. (2018c, 24 marzo). *3 Institutional critique's second generation* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=RALvmIzwikg>
- Price, N. (2018d, 25 marzo). *4 Contemporary institutional critique* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=pcJHf5miy-A&t=583s>
- Radio LT8. (2014, 2 agosto). *Museo Castagnino de Rosario pintado de negro.* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=gYu7VxCHzuA>
- Saccone, A. (2014a, 15 septiembre). *MARCELA RÖMER EN DE ESTO SI PARTE 1* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=wHYDwILUB_g
- Saccone, A. (2014b, 15 septiembre). *MARCELA RÖMER EN DE ESTO SI PARTE 2* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=rwll0a5yys8>
- Saccone, A. (2014c, 15 septiembre). *MARCELA RÖMER EN DE ESTO SI PARTE 3* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=r9DeLu75Yt0>
- San Francisco Museum of Modern Art. (2018, 9 Julio). *Hans Haacke: Fighting the establishment* [Archivo de video]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=aVp-ZXPu3gk>
- SOMOS NOTICIAS ROSARIO. (2014a, 8 Septiembre). *Abrazo al Museo Castagnino en repudio a la intervención artística que llevó a pintarlo de negro* [Archivo de vídeo]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=gTqclDZfXqE>
- SOMOS NOTICIAS ROSARIO. (2014b, 3 Septiembre). *Convocan a un abrazo solidario al Museo Castagnino para revertir la intervención que llevo a pintar*

- [Archivo de vídeo]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=F--BDpw-2h0>
- Tate. (2014, 7 Agosto). *Hans Haacke – Exposing Systems of Power | TateShots* [Archivo de vídeo]. Recuperado 8 marzo, 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=oKRly5xc0_g
 - Walker Art Center. (2018, 18 Junio). *Artist Talk: Daniel Buren* [Archivo de vídeo]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=XYJaYzmZoes>
 - Zeyneloglu, M. (2015, 8 noviembre). *Critical Issues in Public Art presents: Hans Haacke* [Archivo de vídeo]. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=E54FJwE5KNY>

Sitios Web

- Aguirre, P. (2014). *Reflexiones sobre el sistema (del arte). Arte conceptual y crítica institucional.* Recuperado de https://www.academia.edu/35254668/Reflexiones_sobre_el_sistema_del_arte._.Arte_conceptual_y_cr%C3%ADtica_institucional_reloaded?auto=download
- Clemente, J. L. (2006, 11 mayo). Daniel Buren, un espíritu rebelde | El Cultural. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://elcultural.com/Daniel-Buren-un-espiritu-rebelde>
- Daniel Buren - 109 Artworks, Bio & Shows on Artsy. (s.f.). Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.artsy.net/artist/daniel-buren>
- Esquivel, C. (2004, 4 diciembre). Oberti hace mirar al Castagnino. Recuperado 18 marzo, 2020, de <http://www.rosariarte.com.ar/contenidos/index.php?op=nota&nid=104&pn=1>
- Hans Haacke - 18 Artworks, Bio & Shows on Artsy. (s.f.). Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.artsy.net/artist/hans-haacke>
- Marcel Broodthaers - 56 Artworks, Bio & Shows on Artsy. (s.f.). Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://www.artsy.net/artist/marcel-broodthaers>
- Milevska, S. (2007, noviembre). Internalisation of the Discourse of Institutional Critique and its Unhappy Consciousness | transversal texts. Recuperado 8 marzo, 2020, de <https://transversal.at/transversal/0208/milevska/en>

- René Magritte: El imperio de las luces (1954). (s.f.). Recuperado 17 marzo, 2020, de <https://www.historiadelarte.us/surrealismo/rene-magritte-el-imperio-de-las-luces-1954/>
- Wikipedia. (2020a, 5 marzo). Grupos LGBT se manifiestan repudiando el abuso policial discriminatorio en NYC, 1969. Recuperado 8 marzo, 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Disturbios_de_Stonewall
- Wikipedia. (2020b, 5 marzo). Cadena de protestas que se llevaron a cabo en Francia. Recuperado 8 marzo, 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Mayo_de_1968_en_Francia
- Wikipedia. (2020c, 7 marzo). René Magritte. Recuperado 8 marzo, 2020, de https://es.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte