

La comunicación de lo latinoamericano en un museo de arte

Una visita al MALBA¹

Mirta Amati²

En el contexto de finalización de la muestra temporal *Dada y Surrealismo*, un recorrido por la exposición junto con la lectura de sus folletos y página web, son la excusa para reflexionar sobre la *latinoamericanidad* en un museo de arte.

UN MUSEO MODERNO

El Museo de Arte Latinoamericano se abrió al público en la primavera del 2001. Esa fecha le permitió autodefinirse –literal y metafóricamente- como el “primer museo argentino del siglo XXI”.

Ser del siglo XXI supone un tipo de museo mas cercano a un verdadero centro cultural que a la imagen dominante de esas instituciones. Desde esta concepción, la colección permanente es repensada en función de las muestras temporales, acompañándolas con distintas actividades paralelas: visitas temáticas guiadas, charlas con artistas, cursos y proyección de películas... Cada actividad está

¹ MALBA: Museo de Arte Moderno Latinoamericano. Institución privada sin fines de lucro que conserva y exhibe la colección Costantini: un conjunto de más de doscientas obras de artistas latinoamericanos modernos y contemporáneos. Se encuentra ubicado en Av. Figueroa Alcorta 3415, Ciudad de Bs. As., Argentina. (Tel: 54 (11) 4808 6500- mail: info@malba.org.ar)

² La autora es Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Magíster en Comunicación y Cultura (UBA), docente de la materia Análisis Institucional de la carrera de Cs. de la Comunicación, Facultad de Cs. Sociales, UBA. Ha investigado la problemática de la comunicación y los museos, desde una perspectiva cultural, en sus tesis de grado y posgrado: Mirta Amati y Alicia Serrano (1997) “De historias con objetos: un recorrido por dos museos históricos” (Tutora Marta Libedinsky, Tesina N° 443) y Mirta Amati (2003) “Museo y Etnografía. La imaginación museístico-etnográfica y su aporte en la construcción de la Nación argentina y sus sujetos”, dirigida por el Alejandro Grimson, Jurados: Sergio Visakovsky, José Burucúa y Aníbal Ford (I Cohorte, 2da. tesis)



MALBA: Museo de Arte Moderno Latinoamericano

planificada para un tipo de público específico, según intereses y recursos –tanto culturales como económicos-.

Se lo concibe así como un museo moderno, tanto en lo que hace a su arquitectura y puesta museográfica como a la conceptual, muy lejos de la concepción del museo *almacén*, un reservorio abigarrado de objetos sin relación entre sí.

Al respecto en la *Carta fundacional*, su director Agustín Arteaga, señalaba que se trata de

“un inmueble que se concibe ex profeso para cumplir la función de museo, en una de las ciudades cuya tradición edilicia (...) no realizó durante todo el siglo pasado una sola construcción de esa naturaleza.” A su vez busca “una renovación, centrándose en la atención al público y en su relación con éste” revisando “la gestión tradicional de los museos.”

¿Qué se entiende aquí por *museo del siglo XXI*, qué es *lo moderno* en un museo que se diferencia de lo tradicional?

Respecto al edificio, consiste en lo que la arquitectura denomina “cajas blancas”, un espacio sin distracciones visuales, que permite la entrada de luz natural (sin afectar la conservación de las piezas) generando el ámbito adecuado para la contemplación de las obras de arte.

Vemos aquí que aparece la concepción dominante de objeto artístico y su relación con el público: la contemplación. Así, una institución *moderna*, mas que contraponerse, se articula con una práctica propia del campo de lo *culto-tradicional*: la visita contemplativa a estos espacios culturales.

Ser moderno en el mundo culto –en el campo del arte- supone aggiornarse, realizar una reformulación comunicacional, iniciativas innovadoras que, no por esto, dejen de requerir la contemplación de las obras. Ser culto en el mundo moderno continúa siendo contemplar, entrar en contacto con obras y puestas.

Si revisamos las declaraciones de otros fundadores del museo, vemos que la diferenciación no está allí: el museo es moderno no por *no ser culto* (parte de la cultura culta), es moderno porque *no es estatal*. Se distinguen de una concepción del patrimonio que

tradicionalmente suponía el cuidado y protección del estado. Es a esa tradición a la que se refieren, es esa tradición la que se debe *revisar*, la que se debe *modernizar*. Algo auspiciado por las empresas y organismos privados.

Esa oposición estado/tradicional vs. privado/moderno aparece en palabras del propio Eduardo Costantini, empresario y coleccionista que donó sus bienes, dando nombre al museo (durante la etapa del proyecto el nombre escogido fue Museo Costantini, pasando luego a denominarse Malba – colección Costantini). En declaraciones a la revista *Caras* del 29 de marzo del 2000, decía:

Originariamente, yo no tenía previsto un museo. Cuando la colección tuvo un valor importante, la primera decisión fue que se mantuviese como tal, que no se dividiera. Para eso había que donarla. Entonces me puse a pensar a quién se la iba a donar. Había dos caminos. O la donaba a un museo ya existente que es del gobierno, o a alguna institución privada. Como los museos gubernamentales no son confiables porque no tienen recursos, como tampoco medios para sustentarse o lugar para exhibir, surgió una tercera posibilidad, que era construir un museo. Apareció un terreno y no lo dudé un segundo.

Volviendo a la arquitectura, se sostiene que es de “eficiente neutralidad”, una “arquitectura atemporal”, como si dichas construcciones no fuesen producto de un tiempo y una ideología particular respecto del arte y el espacio apropiado para su exhibición, aunque –por supuesto- naturalizado, dominante.

No puede ser neutro un espacio que *se define* como neutro: en esa definición no hay neutralidad. El museo es un medio masivo de comunicación (el primero). Esto hace que no pueda *no comunicar*: comunicar es comunicarse, exponer también es exponerse.

Una misma colección, puede presentarse de múltiples maneras, una de ellas es la que trata de borrar las marcas del emisor. Se trata de una manera de presentar objetos, modalidad que supone una interpretación que no se reconoce como tal.

Esa separación entre el comunicador y lo comunicado es la que produce un efecto de verdad objetiva, el verosímil de la objetividad.

No es el museo el que hace determinado recorte, son los objetos mismos, objetos artísticos en sí, quienes hablan. Por esto el museo no debe *hacer ruido*, para permitir que el receptor contemple, *escuche a los objetos*. Pero los objetos sólo *hablan* a quienes ya saben.

Veamos que pasó al respecto en la muestra temporal “Soñando con los ojos abiertos. Dada y surrealismo en la colección de Vera y Arturo Schwarz”, Museo de Israel, Jerusalén.

LA EXPOSICIÓN TEMPORAL

Durante 3 meses, de marzo a mayo del corriente año, el museo expuso una muestra sobre dada y surrealismo. Se trata de una colección privada, la de Schwarz, que fue donada y desde 1991 pertenece al Museo de Israel. Fue anunciada en los medios de circulación masiva (en la prensa pero también en el subterráneo) bajo publicidades que mostraban algunos de los objetos expuestos, los mas popularizados de esos movimientos, los ready-mades: el *urinario*, la *bicycle Wheel* de Duchamp, la plancha con uñas en su base -*cadeau*- de Man Ray.

Así, en la publicidad gráfica aparecen imágenes de los objetos de la colección, junto al texto del Diario *New York Review*, de 1913: “No son artistas, son criminales”, y se invita a “disfrutar de los movimientos artísticos más incomprensidos, censurados y criticados del siglo XX.”

En la publicidad que todavía puede verse en el subte, el texto no se refiere a las fotografías de los objetos sino que se dirige al receptor: los pasajeros. Allí leemos: “¿No te bajabas en la estación anterior? Si querés seguir sorprendiéndote, vení a Malba”.

Como vemos, en ambas hay una fuerte apelación al destinatario, a llamar su atención, quebrando expectativas y previsibilidades, algo que los propios artistas expuestos hicieron tan bien.

Si en el espacio del subte, la publicidad del museo provoca que los pasajeros miren hacia el andén, para confirmar la estación, se puede suponer que en el espacio del museo se encontrarán tratamientos

similares: *seguir sorprendiéndonos en el Malba*. Sin embargo, esto sólo aparece en el contenido (en las obras) y no en los modos de exponer esas obras: la forma que el museo le da a ese contenido.

En la puesta, el museo es respetuoso de los cánones museográficos modernos. Como decíamos anteriormente, expone los objetos sin distracciones visuales, para poder contemplarlos.

Sin embargo no se trata de la contemplación requerida por los museos y puestas tradicionales, donde los objetos se colocan sin ninguna relación entre sí. Aquí, los objetos están expuestos bajo cuatro ejes: se trata de cuatro secciones, que se observan una a continuación de otra, siguiendo un recorrido espacial de derecha a izquierda: Dada, Marcel Duchamp-Man Ray, Surrealismo y Precursores del Surrealismo.

A pesar de que esa contextualización se dice histórica y educativa, esos objetos están juntos porque eran de un coleccionista: son *la colección Schwarz*. Esta es la entrada que el museo propone en el folleto: "la visión erudita de Schwarz y su aproximación personal como coleccionista y amigo de los artistas". Mas allá de esta clave expuesta en el programa de actividades entregado en mano a cada visitante- nada se dice del interés personal (social y político) por estos movimientos, nada de su militancia política (adhirió al sionismo en la Segunda Guerra y fue fundador de la sección egipcia de la 4ta. Internacional trotskista), datos (subjetivos) que permitirían contextualizar históricamente esa subjetividad, que permitirían ubicar la colección y a su coleccionista en un con-texto mas amplio. Se trataría de una historia social y cultural y no de una historia de los grandes hombres, individuos aislados del contexto de su época, sólo situados en los grupos de pertenencia inmediatos (como el grupo "artistas" o "amigos de artistas").

Si esos datos no aparecen en la puesta, es que se dan por supuestos, se pide entonces una contemplación *educada* (mas que educativa).

La contemplación a la que invitaba el museo en las publicidades era otra: una mirada sorprendida. Pero, una vez en la sala, lo que nos sorprende son las obras surrealistas y dada, no la exposición.

Sólo puede disfrutarse aquello que se conoce. Si se desconocen la intención y experimentación de estos movimientos respecto a la concepción de la obra de arte, la relación arte - política, el contexto histórico... esos objetos son incomprensibles. En ese caso, mas que sorpresa hay estupor.

Por otro lado, no sólo se comprende con la mente. En un museo lo central es el cuerpo, el sentido que cada visitante construye por la interacción que la muestra permite y propone. Un sentido que no se percibe únicamente con mensajes escritos (los carteles, los folletos, los catálogos), sino que se construye desde el hacer.

Un llamado a sorprenderse y divertirse, supone acciones concretas: no sólo acciones visuales y mentales (contemplativas) sino prácticas corporales y espaciales.

Entonces, si son un museo moderno, no tradicional, que apela a la sorpresa y el disfrute, ¿por qué convertir en 'una pieza de museo' a objetos que se produjeron resistiendo, cuestionando justamente esa concepción?

Esto, tiene efectos concretos en la recepción: ¿porqué sólo puedo observar las obras de pie?, ¿porqué no puedo hacer otras cosas? Por ejemplo: si están expuestos el manifiesto surrealista, las revistas de estos movimientos, ¿porqué no puedo leerlas según su sentido original? Quiero decir: era una revista, se lee hoja por hoja, no la hoja que seleccionó el curador. Además, no todas las obras expuestas eran sólo para contemplar, algunas suponían interacción con el receptor.

Exponer estos objetos encerrados en vitrinas le confiere a la obra de arte un aura que jamás tuvo, o que por lo menos sus creadores pretendieron poner en cuestión.

Si para el *New York Review* de 1913, los dadaístas y surrealistas eran criminales y no artistas, para el museo la mirada es otra. Para el museo, no eran criminales: eran artistas. Como se lee a través del nombre elegido para la muestra, artistas que no hacían mas que *soñar con los ojos abiertos*.

Las exposiciones temporales, montadas a partir de colecciones dadas en préstamo de otros museos y colecciones privadas o del exterior (para octubre llegará al Malba desde México, la colección de

arte contemporáneo internacional Jumex) permite otorgarle dinamismo a una colección permanente.

Esa mediación del museo consiste, para la mayor parte del público, en la única forma de acceder a esas obras. Por otro lado, esa característica junto con la temática o estilo popular (movimientos o artistas que son conocidos en forma masiva) atrae a un público que de otro modo, no hubiese visitado el museo: la colección Costantini.

En el caso de *Soñar con los ojos abiertos*, los visitantes son llamados por el dadaísmo y surrealismo. Así también aparecía en sus publicidades. El riesgo, en estos casos es que se pierda de vista, que se deje de contemplar, la colección, objeto del museo.

Así, en la visita a dicha exposición, tres señoras que se dirigían al segundo piso, al pasar por el primero, desde la escalera mecánica señalaron: “acá también hay una muestra latinoamericana”.

El riesgo es sorteado porque luego de recorrer la exposición temporal, se invita a recorrer las “obras surrealistas del Malba”: “algunos de los protagonistas del surrealismo en América Latina, desde México y Cuba hasta Brasil y la Argentina” (y allí la lista de nombres). Ya en el primer piso, bajo el mismo criterio expositivo, ubicamos las obras por carteles circulares de color naranja con el nombre de la muestra.

El riesgo es sorteado porque se propone *salir por Latinoamérica*. Pero, ¿qué es lo latinoamericano en un museo de arte latinoamericano?

MUSEO DE ARTE ¿LATINOAMERICANO?

Desde antes de su fundación, la colección del museo estaba definida por dos características: la pertenencia a un coleccionista privado y la consideración de la colección como latinoamericana, según la pertenencia territorial de sus creadores.

Así, lo latinoamericano es definido por la concepción del coleccionista: se trata de una definición regional. Leemos en la página del museo en internet:

“la colección comenzó a reunir importantes obras rioplatenses y a esto siguió la incorporación de significativos trabajos de países como Brasil y México.”

Esta definición que parece *natural* (el coleccionista fue comprando obras de artistas que habían nacido en esas regiones y países), no es tal.

Si bien toda definición y clasificación se basa en una realidad material (las características de los objetos, que determinan que ese conjunto sea de arte, y no, por ejemplo, de artesanías o de historia), no es unívoca ni naturalmente determinada.

De hecho, estas definiciones han cambiado a través del tiempo y no son iguales para todas las instituciones, grupos y sectores. Esas diferencias permiten la división en subgéneros y en museos. De ese modo, encontramos diferentes concepciones de lo artístico en los museos de *bellas artes*, en los de arte *contemporáneo*, en los de arte *precolombino*...

El mismo museo pudo cambiar de *clase*: de pertenecer al coleccionista (de ser el Museo Costantini) pasó a pertenecer al arte latinoamericano (es el Malba). Se trata de una clase mucho más abarcativa.

Por otro lado, tampoco se trata de una definición totalmente aleatoria. Hay ciertos límites dentro de los cuales se puede nombrar y establecer una serie. Lo latinoamericano puede ser un conjunto de objetos de arte, una serie de narraciones, un repertorio de artistas... pero no puede incluir otros conjuntos.

Por ejemplo: si bien hay una historia latinoamericana (o varias), no hay un *museo* de historia latinoamericana, ¿qué objetos albergaría? Además si los objetos históricos son patrimonio del Estado, ¿de quién sería el patrimonio latinoamericano?

Otro ejemplo: tampoco hay Museos de *Ciencias Naturales Latinoamericanas*.

Damos estos ejemplos, que nos suenan extraños e incorrectos, no para proponer la creación de ese tipo de museos, sino porque provocan nuestra reflexión sobre divisiones y clasificaciones naturalizadas.

Volviendo a nuestro caso, lo latinoamericano en el Malba también supone inclusiones y exclusiones: “comienza cronológicamente con el despertar de las vanguardias latinoamericanas en la segunda década del siglo XX, un hito fundamental para la transformación y para la afirmación del arte en esta región.” Colección que se caracteriza, como dice de sí misma en su página web, “por contar con grandes obras paradigmáticas”.

Entonces, no todas las obras de artistas latinoamericanos son tales. La definición no es solamente regional: supone la legitimidad del artista y su obra, no sólo en el campo artístico, sino también respecto de su articulación con el mercado. De no ser así, no se la encontraría formando parte del patrimonio privado de un coleccionista, que lo hizo público.

La modernización del arte no sólo fue efecto de la experimentación de los artistas (no aparece sólo en el contenido), también fue producto de la promoción de empresarios y organismos privados. La *latinoamericanización* también.

Esto es algo que por supuesto, no aparece en la muestra de la colección Costantini (que estuvo expuesta hasta agosto). Allí, las obras fueron ubicadas cronológicamente, explicando en amplios paneles, los distintos movimientos y tendencias, el contexto social y político del cual eran expresión o que promovían, desde la década del '20 hasta hoy. Allí, el museo opta por una definición regional que supone otra: la modernización. Incluye así las obras en núcleos temáticos: modernidades y vanguardias, surrealismos, tendencias abstractas y concretas *latinoamericanas*.

Sin embargo, en la Carta del Director, la definición de lo latinoamericano es otra: se trata del reconocimiento internacional. Lo latinoamericano es definido por la mirada de los países centrales, por el auge que allí tienen esos artistas.

“Desde inicios de la década de los noventa, el arte latinoamericano ha venido tomando un papel protagónico en la escena internacional. (...) Si bien existen museos con magníficas obras en sus colecciones, ninguno hasta ahora se ha comprometido exclusivamente con esta tarea. Por estos motivos, la presencia del Malba viene a llenar

un espacio cuya trascendencia rebasa los límites nacionales (Carta del Director)

Como vemos, se trata de diferentes interpretaciones de un mismo fenómeno. Esto no es una novedad. Lo latinoamericano ha sido una cuestión producida no sin tensiones, desde las ideas y tradiciones intelectuales de Hispanoamérica hasta el redescubrimiento de América Latina para las ciencias sociales, desde la concepción de Latinoamérica como sujeto histórico (es decir como una creación colectiva que se realiza a través del tiempo y con luchas concretas) hasta la consideración de su destino trágico (atemporal, contra el que nada puede hacerse).

Se trata de una problemática discutida y analizada tanto desde las ciencias sociales como por los actores del campo cultural (literario y artístico).

Sin embargo, en el espacio del museo, lo latinoamericano no es problematizado. Como vimos mas arriba, la articulación propuesta al público desde el recorrido –de la muestra temporaria a la muestra latinoamericana-, dificulta vislumbrar qué es lo latinoamericano del arte expuesto.

Desde la recepción, se buscan las obras identificadas con los carteles circulares naranjas como si fuesen ejemplares duplicados, versiones latinoamericanas del surrealismo y dadaísmo europeo.

En esa propuesta de la exposición de *bajar* a buscar las obras surrealistas de nuestra región, de encontrarlas tras los carteles circulares anaranjados, el sentido que aparece respecto de lo latinoamericano es la apropiación de algo ajeno o externo: la copia. Se trata de la regionalización de un tema y estilo europeo, recepción siempre espúrea, tributaria, subordinada respecto a su original verdadero. Lo latinoamericano es un eco de los países centrales.

El museo, produce mensajes con los objetos que expone y las modalidades de exposición. También su propia presencia como institución de la cultura, determina aquello que se considera parte de esa cultura y aquello que no: dejar de ser la colección privada Costantini para ser el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, supone definir qué es lo latinoamericano, qué objetos

constituyen lo que se considera arte y arte latinoamericano, cómo debe ser un museo que comunique esa cultura.

Define y determina, aunque no de forma unívoca. Desde la recepción siempre son posibles otras lecturas. Lecturas no esperadas, como ésta.