

MUSEO
TAMAYO

PRIMER ACTO
FIRST ACT

MUSEO
TAMAYO

PRIMER ACTO FIRST ACT

Museo Tamayo Arte Contemporáneo
Del/From 24.08.2012 al/to 11.11.2012

MUSEO
TAMAYO

MT00515
306.972
MRT
2012
pri
Ej.2

PRIMER ACTO FIRST ACT

Coordinación editorial/Editorial Coordinator
Arely Ramírez Moyao

Ensayos/Essays

Luigi Amara
Boris Groys
Barbara Kirshenblatt-Gimblett
Andrea Torreblanca

Diseño editorial/Editorial Design

Cristina Paoli - Periferia Taller Gráfico

Asistente de formación/Layout Assistant

Emilio Pérez - Periferia Taller Gráfico

Corrección de estilo/Proofreading

Arely Ramírez Moyao
Isabel Guerrero Hernández

Traducción/Translation

Pilar Carril
Quentin Pope
Jaime Soler Frost

Fotografía/Photography

Diego Berruecos, Isabel Guerrero, Sergio Heredia

Portada/Front cover

Wilfredo Prieto, *Sin título (Alfombra roja)*, 2007. Alfombra roja y polvo.
Cortesía Galería Noguera Blanchard, Barcelona. Fotografía: Diego Berruecos.
Untitled (Red Carpet), 2007. Red carpet and dust.
Courtesy Galería Noguera Blanchard, Barcelona. Photo by Diego Berruecos.

Primer Acto/First Act. Primera edición: 2012

D.R. © 2012 Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Reforma y Campo Marte s/n, col. Chapultepec Polanco
Del. Miguel Hidalgo, 11560, México, D. F.

ISBN: 978-607-605-160-3

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form or by any means without the prior written permission of the Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México/Printed in Mexico

FUNDACION
OLGA Y
RUIFINO
TAMAYO

MUSEO
TAMAYO

arte contemporáneo

Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA

10	BETWEEN THE IDEA AND THE ACT Andrea Torreblanca
26	THE MUSEUM, A REFUGE FOR UTOPIAN THOUGHT Barbara Kirshenblatt-Gimblett
34	ON THE NEW Boris Groys
100	THE PLACE OF THE MUSEUM/TO REPLACE THE MUSEUM Luigi Amara
122	BIBLIOGRAPHY
127	EXHIBITION
192	BIOGRAPHIES
215	CREDITS AND ACKNOWLEDGMENTS

7 PRESENTACIONES

Consuelo Sáizar
Presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Teresa Vicencio Álvarez
Directora del Instituto Nacional de Bellas Artes

Carmen Cuenca
Directora del Museo Tamayo Arte Contemporáneo

11 ENTRE LA IDEA Y EL ACTO

Andrea Torreblanca

37 EL MUSEO, UN REFUGIO PARA EL PENSAMIENTO UTÓPICO

Barbara Kirshenblatt-Gimblett

55 SOBRE LO NUEVO

Boris Groys

101 EL LUGAR DEL MUSEO/EN LUGAR DEL MUSEO

Luigi Amara

122 BIBLIOGRAFÍA

127 EXPOSICIÓN

193 BIOGRAFÍAS

215 CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS

El maestro Rufino Tamayo habría visto con curiosidad y entusiasmo la exposición que se presenta ahora, a la luz de la reapertura del museo que forma parte de su legado y que lleva su nombre. No sólo el Museo Tamayo sino el concepto mismo de 'museo' es visto con imaginación aquí, gracias a las obras exhibidas y al trabajo de curaduría. Esta mirada se despliega desde la perspectiva crítica que suele acompañar el trabajo de los artistas visuales de nuestros días, y se corresponde plenamente con los planteamientos realizados durante el tiempo en que el museo pasó por su periodo de renovación y ampliación.

La reapertura del Museo Tamayo ha generado la formulación de nuevas consideraciones, en función de los artistas, de los espectadores y de la crítica fundamentalmente. Asimismo, ha obligado a reflexionar en torno al papel que debe cumplir el 'museo' en los días que corren, su sentido y su ubicación, tanto en el plano social como en el estético.

Primer Acto constituye una suerte de 'tercera llamada' múltiple, polifónica. Sin embargo, en este caso, en contra de lo que suele ocurrir en las representaciones teatrales, el coro está lejos de toda solemnidad, se diría inclusive que rompe con ella. Hay a todas luces una cumplida intención irónica en las obras que se congregan aquí, cada una jugando su papel, con limpieza y siempre con una intención que corresponde descifrar al espectador, que sin falta tendrá que preguntarse por los significados, y que hallará —gracias a un diálogo tácito y siempre fecundo— innumerables respuestas.

Primer Acto es la representación crítica, conseguida mediante obras de naturaleza muy diversa, de la inminencia. Pero lo que está a punto de llegar y de ocurrir no aparece nunca. Otro mundo es lo que nace. La solemnidad ha sido desterrada, de modo tal que, en vez de asistir a la conocida exposición en el museo, el espectador se sitúa y pasea delante de obras que lo seducen dentro de una propuesta crítica y original, creaciones novedosas de más de una decena de artistas de prestigio internacional, todos ellos reflexivos, imaginativos y poseedores de un ánimo crítico que no dejan de plasmar con destreza. La exposición se complementa y se enriquece con obras pertenecientes al propio Museo Tamayo Arte Contemporáneo.

Alegra y enorgullece al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y a sus instancias correspondientes —el propio Museo Tamayo y el Instituto Nacional de Bellas Artes— la oportunidad de presentar este inquietante y cautivador *Primer Acto*, lo que ha sido posible gracias a la generosa colaboración de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, la Fundación/Colección Jumex, y la Embajada de los Estados Unidos en México.

Consuelo Sáizar

Presidenta

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Desde su creación en 1981, el Museo Tamayo Arte Contemporáneo ha venido produciendo exposiciones con el propósito de que los espectadores que acudan a él enriquezcan su experiencia estética y su sentido crítico.

Tras una temporada en que permaneció cerrado —aunque no inactivo—, atendiendo a una indispensable ampliación y remodelación de sus instalaciones, el museo reabrió sus puertas mucho más fortalecido. Su reapertura, como es explicable, trajo consigo una amplia y profunda reflexión sobre su razón de ser y los modos de actualizar ese carácter que lo define y lo identifica ante la comunidad artística del país y del extranjero.

Dicha reflexión originó, entre otras cosas, la propuesta que ahora presentamos y que sin duda es del mayor interés tanto para el público como para la crítica: *Primer Acto*, una invitación a pensar el museo de arte de nuestro tiempo.

Tomando como punto de partida el solemne momento cuando se inaugura toda exposición, 22 artistas de diferentes nacionalidades respondieron al encargo de El Tamayo con más de 30 obras que abordan, ingeniosa y críticamente, los distintos factores que intervienen y se reflejan hoy en todo museo.

Observamos aquí el museo no sólo como foro sino también como protagonista de las artes plásticas contemporáneas. La institución museística queda puesta en cuestión en sus fines lo mismo que en sus procedimientos: desde la escalinata de acceso al inmueble hasta el bar en donde se celebra la tertulia de los aficionados y especialistas.

Primer Acto, exposición curada por Andrea Torreblanca, se suma a todas las actividades que el Instituto Nacional de Bellas Artes organiza y promueve para propiciar una experiencia formativa y transformadora —en los distintos sectores de la sociedad— en relación con el arte contemporáneo, tan lleno de hallazgos y desafíos.

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General
Instituto Nacional de Bellas Artes

La representación dentro del museo, el papel del espectador y del sistema de arte son algunos de los tópicos de la exposición *Primer Acto*, que forma parte de los proyectos de reinauguración del Museo Tamayo Arte Contemporáneo luego de su etapa de ampliación y remodelación arquitectónica.

La curadora asociada del Museo Tamayo, Andrea Torreblanca, concibió esta exposición colectiva, que incluye obras de la colección del museo, con una orientación crítica a fin de que el museo sea un punto de partida para analizar su situación sobre sus funciones actuales y para que el público también analice su participación pasiva u activa ante la diversidad de exposiciones que le ofertan las instituciones culturales.

Este catálogo contiene dos ensayos que fundamentan gran parte de la investigación curatorial: "El museo, un refugio para el pensamiento utópico" de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, profesora del Performance Studies en la Tisch School of the Arts de la New York University y "Sobre lo nuevo" de Boris Groys, reconocido filósofo y crítico de arte. Asimismo, se incluye un particular ensayo hecho a base de aforismos, del escritor Luigi Amara y, el texto curatorial de Torreblanca "Entre la idea y el acto".

Con esta publicación, el Museo Tamayo y la Fundación Olga y Rufino Tamayo pretenden condensar de manera visual la puesta museográfica, así como aportar los argumentos teóricos de la exposición. Esperamos que esta propuesta sea de interés para los lectores, pues el catálogo constituye otro elemento más de esta muestra colectiva que tiene como premisa el fenómeno sociológico de la inauguración para plantear conceptos como la percepción, el ritual y la teatralidad.

Carmen Cuenca
Directora
Museo Tamayo Arte Contemporáneo

BETWEEN THE IDEA AND THE ACT

ANDREA TORREBLANCA

In my opinion, the question of the place of ritual, of improvisation, of chance, and that of a spatial relation which is either orientated or not between what is shown and the audience, all of this comes down to discussing—in reference to the most recent experimentation—the relationships between the visible and the invisible in theatrical (or non-theatrical) action. Here I call “invisible” the instructions or statements which you rightly identify as being “between” the idea and the act.¹

Alain Badiou

The museum is a complex stage. As both a place of production and reception, it could be compared to a theatrical act. In this sense, “theatricality” rather than the theater *per se* is understood as a political space of representation, a montage that goes from the ritual to the place of rhetoric and simulation. The question is how the museum takes part in this theatricality and how it is presented through multiple historical constructions.

With each new opening the museum's aura is renewed, revealing itself variously as a laboratory, a place of experimentation,

¹ A Discussion between Alain Badiou and Elie During, “A Theater of Operations,” in *Un Teatre Sense Teatre* MACBA, *Museu D'Art Contemporani de Barcelona*, *Museu Coleção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea* (Barcelona: MACBA, 2007), 23.

ENTRE LA IDEA Y EL ACTO

ANDREA TORREBLANCA

En mi opinión, la cuestión del lugar del ritual, de la improvisación, del azar, de una relación espacial orientada o no entre lo que se muestra y una audiencia, todo lleva a discutir, en relación con la experimentación más reciente, las relaciones entre lo visible y lo invisible en la acción teatral (o no teatral). En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que están «entre» la idea y el acto.¹

Alain Badiou

El museo es un escenario complejo. En su doble función de ser un sitio de producción y recepción se podría comparar con un acto teatral. En este sentido, la “teatralidad” más que el teatro *per se* es entendido como un espacio político de representación, un montaje que va del ritual al lugar de la retórica y la simulación. La cuestión es de qué manera se inscribe el museo en esta teatralidad y cómo se presenta a través de múltiples construcciones históricas.

Con cada nueva apertura, el aura del museo se renueva, presentándose bajo distintos conceptos como laboratorio, lugar de experimentación, producción, educación, memoria, archivo o resguardo.²

¹ Entrevista de Elie During con Alain Badiou, “Un teatro de la operación”, en *Un Teatre Sense Teatre* MACBA, *Museu D'Art Contemporani de Barcelona*, *Museu Coleção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea* (Barcelona: MACBA, 2007), 23.

² Aquí nos evitaremos las múltiples analogías que se han hecho en relación con la etimología de la palabra museo.

production, education, memory, archive or shelter.² Particularly when viewed from the perspective of modernity, the museum has constantly shifted as a social agent, fluctuating between the spectacleization and the intellectualization of artistic practices, over and above its link to reality. However, by inserting itself within the social, political and cultural apparatus, this institution forms part of the ideological construction of a State that is constantly renewing itself. Something that art critic Boris Groys reveals as a contrary effect, in which reality—beyond being interpreted by the museum—is first of all found within it; society is therefore reflected in the museum, just as the people and their governors were depicted from every angle in the origins of theater: the *theatrum mundi*.³

First Act is an exhibition that takes the moment when the museum reopens the "curtain"⁴ as its starting point, focusing on the inauguration ceremony as a sociological phenomenon. This event, so closely tied to politics, produces a two-way interaction between past and present; a solemn and ceremonious occasion that acts as a camouflage in order to question, observe and analyze the meaning of the return of the new in relation to recent memory.

More than simply alluding to the stage, this exhibition creates an atmosphere that brings about a sense of expectation and critical interpellation: a relationship between the place of production, the place of the artwork and the position of the spectator. The artworks reveal themselves almost tautologically, simulating a space that is halfway between a foyer and an interval, or a continuous introduction between what exists behind this curtain and what is reflected timelessly on and off the stage. These associations become clear on the basis of four core principles: 1) the curtain as a symbolic image in the history of art and its obvious connection to the theater and the spectator; 2) the mirror as a rhetorical element that repeats the image of the museum (gallery) and the collection; 3) critique as the analysis and discourse of the institution itself; and 4) the space as the stage where—apart from being a symbolic container—representation and illusion take place.

² Here we wish to avoid the numerous analogies made in relation to the etymology of "museum".

³ Since antiquity, the *theatrum mundi* ("the world's a stage") has been a theme associated with reality as a stage, in which every man plays a social part in a play that has already been written.

⁴ This exhibition forms part of the Museo Tamayo's reinauguration scheduled for August 2012, following the building's first major architectural renovation since it first opened in May 1981.

Especialmente a partir de la modernidad, el museo ha estado en constante transformación como un agente social que oscila entre la espectacularización y la intelectualización de las prácticas artísticas, más allá de su vínculo con la realidad. Aunque al insertarse dentro del aparato social, político y cultural, esta institución forma parte de la construcción ideológica de un Estado que se renueva constantemente. Algo que el crítico Boris Groys revela como un efecto contrario, en donde la realidad, más allá de ser interpretada por el museo, se encuentra primero dentro de él; por lo tanto, la sociedad es quien se ve reflejada en el museo, así como el pueblo y sus gobernantes se veían representados con todos sus atributos en los orígenes del teatro: el *theatrum mundi*.³

La exposición *Primer Acto* toma como punto de partida el momento en que la institución abre nuevamente el "telón"⁴ y específicamente su ceremonia inaugural como fenómeno sociológico. Este evento, en su evidente proximidad con lo político, produce una reciprocidad entre pasado y presente; un encuentro solemne y ceremonioso que a su vez sirve de camuflaje para cuestionar, observar y analizar el significado del regreso de lo nuevo en relación con la memoria reciente.

Más que aludir a lo escénico, esta exposición insinúa una atmósfera que da lugar a la expectación y la interpelación crítica: una relación entre el sitio de producción, el lugar de la obra de arte y la posición del espectador. A través de obras que se revelan en un gesto tautológico se simula un espacio entre un foyer y un entreacto, es decir, una introducción continua entre lo que existe detrás de este telón y lo que se refleja atemporalmente dentro y fuera de este escenario. Estas asociaciones se hacen evidentes a partir de cuatro conceptos principales: 1) la cortina como imagen simbólica en la historia del arte y su claro vínculo con el teatro y el espectador; 2) el espejo como elemento retórico que repite la imagen del museo (galería) y la colección; 3) la crítica como forma discursiva y analítica de la propia institución, y 4) el espacio como escenario en el cual —además de ser un contenedor simbólico— tiene lugar la representación y la ilusión.

³ El *theatrum mundi* (el teatro del mundo) es un tópico que se asocia desde la antigüedad con la realidad como un escenario, en donde todos los hombres representan un rol social para una obra que ya ha sido escrita.

⁴ Esta exposición se realiza en el contexto de la nueva apertura del Museo Tamayo (Agosto, 2012) después de la primera gran renovación arquitectónica desde su inauguración (Mayo, 1981).

RITUAL ENTRANCES

Curiously, inaugural acts still follow the same protocol even after more than three centuries since the first museum opened its doors.³ Each museum opening is reminiscent of rulers' triumphal entrances into sixteenth-century European towns. In this theatricalization, the town acted like an audience while also participating in the celebration; the montages of *tableaux vivants*, fireworks and decorations all along the sovereigns' route was a festive occasion that camouflaged the advent of a new political order.

At the entrance to *First Act*, a red carpet—the work of artist Wilfredo Prieto—stretches from the street all the way into the museum. Used as a ceremonial element through antonomasia, the red carpet in this work evokes the route mentioned above. However, as time goes by and the carpet remains in the same place, its apparent ritual significance unravels and the dust piles up during the exhibition, a categorical reference to the ultimate demise of all lavish events.

The placement of this work is not accidental; the museum's exterior draws a clear dividing line between the sacred and the profane. Art historian Carol Duncan gives us an example of this with an analogy: "the very architecture of museums suggests their character as secular rituals. It was fitting that the temple facade was for two hundred years the most popular signifier for the public art museum".⁴ And therefore the Superflex collective installs a digital counter right here, totting up the number visitors as they enter the museum for the duration of the exhibition. As a type of statistic that measures the level of "cultural" interest among the public, this work shows the success or failure according to the "number of visitors"—the title of the piece. In this relation, the works by Prieto and Superflex not only seduce the public but also create an initial frame, a crossing-over point between seduction and statement: a clear reflection of the sociological and cultural phenomenon represented by the museum today, as well as a critique of the spectacularization of this stage.

³ The Ashmolean Museum in Oxford, England, was inaugurated in 1683 as the first public and university museum. The Louvre (1793), however, is considered the institution which set the norm for museums ever since the nineteenth century.

⁴ Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship," in Ivan Karp and Steven Lavin, ed., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 88.

LAS ENTRADAS RITUALES

Es curioso que después de más de tres siglos del origen del museo³ los actos inaugurales sigan teniendo el mismo protocolo. Cada apertura de un museo nos podría recordar a las entradas triunfales que en el siglo XVI se realizaban en los municipios europeos para recibir a los gobernantes en la ciudad. En esta teatralización el pueblo actuaba como público y a la vez partícipe de la celebración. Los montajes que incluían *tableaux vivants*, fuegos artificiales y la ornamentación de los caminos por los que pasaban los soberanos, convertían esta fiesta en un camuflaje para el advenimiento de un nuevo orden político.

En la entrada a la exposición *Primer Acto*, una alfombra roja—obra del artista Wilfredo Prieto—se extiende desde la calle hasta el interior del museo. Utilizada como un elemento ceremonial por antonomasia, esta obra parece evocar los caminos mencionados líneas atrás. Sin embargo, conforme pasa el tiempo y la alfombra continúa en el mismo lugar, su aparente significado ritual se desarticula y la acumulación del polvo durante el tiempo de la exposición hacen alusión a la categórica caducidad de todo acto fastuoso.

La ubicación de esta obra no es fortuita, pues el exterior del museo es un claro divisor entre lo sagrado y lo profano. Ejemplo de ello es la analogía que hace la historiadora Carol Duncan al recordarnos que "la propia arquitectura de los museos sugiere su carácter como un ritual secular" y continúa diciendo que la fachada fue por doscientos años el signifiante más popular del museo de arte público.⁴ Y por ello el colectivo Superflex coloca en este mismo lugar un letrero que contabiliza a la audiencia a medida que entra al museo durante el tiempo de la exposición. Como una especie de estadística que mide el grado de interés "cultural" que tiene la sociedad, esta obra pone de manifiesto el éxito o fracaso según el "número de visitantes", título de esta obra. En esta relación, las obras de Prieto y Superflex no sólo seducen públicamente sino que se convierten en un marco preliminar, un punto de cruce entre la seducción y la sentencia: un claro reflejo

³ Aunque el Museo Ashmolean en Oxford, Inglaterra, fue inaugurado en 1683 como el primer museo público y universitario, aquí se considera el Museo de Louvre, abierto en 1793, como la primera institución que instaura un canon para los museos a partir del siglo XIX en adelante.

⁴ Carol Duncan, "Art Museums and the Ritual of Citizenship," en Ivan Karp y Steven Lavin, ed., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991), 88.

THE CURTAIN

Emmanuelle Hénin writes that curtains made their first appearance in art 354 AD, inspired by the court ceremonies of Roman emperors. In this context, the author describes how "the curtain is constantly in movement, not only between the theatre and painting, but also between political space (imperial ceremonies, royal entries) and sacred space (the liturgy, religious theatre), and between public (the theatre, the church, the street) and private space (private devotion, painting collections)".⁷ Therefore the curtain goes beyond being a clear division between audience and spectacle to represent a form of persuasion and suggestion.

The first allusion to a curtain in art is found in Pliny's *Natural History*: Zeuxis, in contest with Parrhasios, paints some grapes that appear so real that birds fly towards the painting to eat them; Parrhasios then paints a curtain so authentic-looking that Zeuxis asks him to pull it aside to show what lay behind.⁸ In reference to this anecdote, Emmanuelle Hénin herself points out:

The curtain has nothing to reveal other than representation itself, it is a marker of representation, and not simply of theatricality. In passing from the grapes to the painted curtain, we pass from mimesis to metamimesis, from the subject of representation to representation as a subject, so that the paradigms of the theatre and painting seem to pursue each other indefinitely.⁹

This fable, which furthermore takes place in a theater, is clearly one of the first examples of illusion and depiction in the history of art. Bertolt Brecht ascribes great importance to this concept:

Oh, may it remain a half-curtain
to keep the stage open!

⁷ Emmanuelle Hénin, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century," in Caroline Van, Eck and Stijn Bussels, eds., *Theatricality in Early Modern Art and Architecture* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), 51.

⁸ [Parrhasios] entered a contest with Zeuxis, who depicted some painted grapes so realistically that birds flew down to the spot; Parrhasios then painted a such a realistic cloth [curtain] that Zeuxis... hastened to remove the cloth to show the painting. On realizing his mistake, embarrassed on account of his naivety, he conceded victory to his rival for although he had deceived the birds, Parrhasios had deceived him, the artist. Excerpt from "Plinio, Segundo Cayo," in María Esperanza Torrego, ed., *Textos de Historia del Arte* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 93.

⁹ Hénin, *op. cit.*, 51.

del fenómeno sociológico y cultural que representa hoy en día el museo, así como una crítica a la espectacularización de este escenario.

EL TELÓN

De acuerdo con Emmanuelle Hénin, el uso de la cortina en el arte aparece en el año 354 d. c., inspirada por la ceremonia de la corte de los emperadores romanos. En este contexto, la autora describe cómo "la cortina está constantemente en movimiento, no sólo entre el teatro y la pintura, sino también entre el espacio político (ceremonias imperiales, entradas reales) y el espacio sagrado (la liturgia, el teatro religioso); y entre el público (el teatro, la iglesia, la calle) y el espacio privado (devoción privada, colecciones particulares)".⁷ La cortina, por lo tanto, más allá de ser una clara división entre la audiencia y el espectáculo representa una forma de persuasión y sugestión.

En el arte, la primera alusión a una cortina es contada por Plinio en su *Historia Natural*: Parrasio en competencia con Zeuxis pinta unas uvas tan reales que los pájaros vuelan hasta la pintura para comérselas; por su parte Zeuxis pinta una cortina tan real que Parrasio le pide que la levante para ver lo que hay detrás.⁸ Sobre esta anécdota, la misma Emmanuelle Hénin señala:

La cortina no tiene nada que revelar más allá de la propia representación, es un marcador de la representación, y no simplemente de la teatralidad. En el paso de las uvas a la cortina pintada, pasamos de la mimesis a la metamimesis, del sujeto de representación a la representación como sujeto; así que los paradigmas del teatro y de la pintura parecen perseguirse indefinidamente.⁹

⁷ Emmanuelle Hénin, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century," in Caroline Van, Eck y Stijn Bussels, eds., *Theatricality in Early Modern Art and Architecture* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), 51.

⁸ La traducción original de esta anécdota es: [Παρρῆσιος] compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela (cortina) pintada con tanto realismo que Zeuxis se apresuró a quitar al fin la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista. Encontrada en "Plinio, Segundo Cayo" en María Esperanza Torrego, ed., *Textos de Historia del Arte* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001), 93.

⁹ Hénin, *op. cit.*, 51.

Slouched in his seat, the spectator will see
the feverish preparations being made, astutely, for him:
a tin moon descending
gently, a thatched roof that they bring to the stage.
Don't show him too much, but show him something! And assure him
that this is no magic show
but that you work, my friends.¹⁰

On entering *First Act* you pass through a curtain, created by artist Douglas Gordon, that hides the "spectacle" inside the museum. Although, like a Brechtian curtain, it is not completely closed and therefore shatters the illusion to reveal the spectator's own shadow in a gesture that could be associated equally to Plato's perennial cave as to the appearance of the cinema screen.

Behind Gordon's curtain we find Ceal Floyer's *Double Act*: an image of a curtain projected onto the wall that, like in Zeuxis' painting, cannot be lifted either. Yet it does suggest an empty stage, a "double act"—as referred to in the title of the work—between what the spectator can and cannot see. As Badiou writes in the epigraph above: "Here I call 'invisible' the instructions or statements which you rightly identify as being 'between' the idea and the act" and in which the spectator is confronted by their own presence. Therefore the illusion of the curtain presents us with a dilemma between the simulation and what the philosopher Henri Lefebvre describes as an abstract space:

A representation which passes itself off as a concept, when it is merely an image, a mirror, and a mirage; and which, instead of challenging, instead of refusing, merely reflects. And what does such a specular representation reflect? It reflects the result sought. 'Behind the curtain there is nothing to see', says Hegel ironically somewhere. Unless, of course, 'we' go behind the curtain ourselves, because someone has to be there to see, and for there to be something to see. In space, or behind it, there is no unknown substance, no mystery. And yet this transparency is deceptive, and everything is concealed: space is illusory and the secret of the illusion lies in the transparency itself. The apparatus of power and knowledge that is revealed once we have 'drawn the curtain' has therefore nothing of smokes and mirrors about it.¹¹

¹⁰ Bertolt Brecht, "The Curtains", <http://marcelobertucciada.blogspot.mx/2010/02/los-telones-de-bertolt-brecht.htm> Trans. Quentin Pope

¹¹ Henri Lefebvre, "From Absolute Space to Abstract Space," in *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2000), 289.

Esta fábula, que además tiene lugar en un teatro, es claramente una de las primeras coyunturas sobre la ilusión y la representación en la historia del arte. Bertolt Brecht le da a este elemento una importancia primordial:

¡Y que la cortina quede a media altura,
que no me cierre el escenario!
Repatingado en su asiento, el espectador percibirá
los afiebrados preparativos que para él, astutamente, se realizan:
una luna de estaño que desciende
suavemente, un techo de paja que traen a escena.
¡No le mostréis demasiado pero mostradle algo! Y que se convenza
que aquí no se trata de magia,
sino que trabajáis, amigos.¹⁰

A la entrada de *Primer Acto* se encuentra una cortina del artista Douglas Gordon. Un aparente telón que esconde el "espectáculo" dentro del museo. Aunque, como la cortina brechtiana, ésta no está cerrada por completo y por lo tanto rompe con la ilusión para revelar la propia sombra del espectador; un gesto que se podría asociar tanto a la sempiterna caverna de Platón como al surgimiento de la pantalla cinematográfica.

Detrás de la obra de Gordon aparece *Double Act* de Ceal Floyer: una imagen de una cortina proyectada sobre la pared que, como la obra de Zeuxis, tampoco se levanta, aunque sí sugiere un escenario vacío, un "doble acto" como lo indica su mismo título entre lo que es visible y lo que no para el espectador. Como apunta Badiou en el epígrafe de este texto: "En este caso llamo «invisible» a las instrucciones o enunciados que están «entre» la idea y el acto" y en donde el espectador se confronta con su propia presencia. Por lo tanto, la ilusión de la cortina nos presenta una disyuntiva entre el simulacro y lo que el filósofo Henri Lefebvre describe como un espacio abstracto:

Una representación que pasa como concepto, cuando es meramente una imagen, un espejo y un espejismo; y que, en lugar de provocar, en lugar de rechazar, meramente refleja. ¿Y qué es lo que tal representación especular refleja? Refleja el resultado buscado. "Detrás de la cortina no hay nada que ver" dice Hegel irónicamente en algún lugar. A menos, claro, de que "nosotros" vayamos detrás de la cortina,

¹⁰ Bertolt Brecht, "Los telones", <http://marcelobertucciada.blogspot.mx/2010/02/los-telones-de-bertolt-brecht.htm>

As such, the curtain evidently supposes an underlying and symbolic image which contains nothing else beyond its own shape. The urge to draw the curtain is an act that also suggests an opening moment (in this case, an inaugural one) and leads us to wonder: what happens when the curtain is really drawn across the museum's stage? There will probably be an abstract and illusory space that reveals "the apparatus of power and knowledge". Something underscored by Croatian artist Goran Petercol: "There is no empty space. Within the context of art, space is a kind of ready-made." And so his work *Aluxia* (behind the curtains by Gordon, Floyer and Demand) turns the spotlight on the institution itself, marking out a space of half-shadow, as if the museum were that found object that leaves a moment ajar for speculation.

Finally, we come to an image of a curtain that is clearly a *trompe l'oeil*, fluctuating between Zeuxis' curtain and Lefebvre's abstract space. Demand's artwork is a wallpaper covering the museum gallery's walls; this hints at the decorations of sixteenth-century salons which contained *gabinets de aficionados* (see note 18) yet it has no decorative purpose. By insinuating a simulation, Demand reveals a paradox that enters into a dialogue with the history of art and the tradition of the image. His curtain frames a space of representation and shows that simulation is also a constructed reality. In this sense, the works by both Floyer and Demand, as images of curtains instead of real ones, suggest a different logic of perception which strongly questions the place of the spectator.

ART CRITICISM AND INSTITUTIONAL CRITIQUE

The critic is ideally the mirror but in fact the lamp: his role is becoming the ultimately untenable one of 'expressing' a public opinion he covertly or flagrantly manipulates. Criticism, then, has become a locus of political contention rather than a terrain of cultural consensus; and it is in this context that we can perhaps best evaluate the birth of the nineteenth-century 'sage'.¹²

Terry Eagleton

This definition by Terry Eagleton shows that the critic is an intermediary between what happens inside and outside the museum space, acting in the margins yet still exerting one of the most powerful influences on

¹² Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-structuralism* (London: Verso, 1984), 39.

porque alguien tiene que estar ahí para ver, y para que ahí haya algo que ver. En el espacio, o detrás de él, no hay ninguna sustancia desconocida, no hay misterio. Aunque esta transparencia sea engañosa, y todo esté disimulado: el espacio es ilusorio y el secreto de la ilusión está en la propia transparencia. El aparato de poder y conocimiento que es revelado una vez que hemos "corrido la cortina" no tiene por lo tanto nada de humo ni espejos en su haber.¹¹

En este orden de ideas, es evidente que la cortina supone una imagen primigenia y simbólica en donde no hay más allá de su propia forma. El deseo de recorrer la cortina es un acto que siempre supone un momento inicial (en este caso inaugural) y que nos hace preguntar: ¿qué sucede cuando el telón es realmente atravesado en el escenario del museo? Probablemente habrá un espacio abstracto e ilusorio que pone de manifiesto "el aparato de poder y conocimiento". Algo que el artista croata Goran Petercol acentúa al subrayar que "No hay espacio vacío. Dentro del contexto del arte, el espacio es un tipo de *ready-made*". Y en consecuencia su obra *Aluxia* (ubicada después de la cortina de Gordon, Floyer y Demand) pone los reflectores sobre la propia institución marcando un espacio de sombra intermedia, como si el museo fuera ese objeto encontrado que deja entreabierto un momento para la especulación.

Finalmente, la obra de Thomas Demand, una imagen de una cortina que es un evidente *trompe l'oeil*, oscila entre la cortina de Zeuxis y el espacio abstracto de Lefebvre. La obra de Demand es un tapiz que cubre las paredes de la galería del museo —que nos puede recordar los decorados de los salones en el siglo XVI en donde se presentaban los *gabinets de aficionados* (véase nota 18)— pero que no tiene la función de ornamento. Al insinuar un simulacro, Demand pone de manifiesto una paradoja que conversa con la historia del arte y con la tradición de la imagen. Su cortina marca un espacio de representación y hace evidente que la simulación también es una realidad construida. En este sentido, tanto la obra de Floyer como la de Demand al no ser cortinas, sino imágenes de cortinas, suponen una lógica distinta de percepción que en definitiva cuestiona el lugar del espectador.

¹¹ Henri Lefebvre, "From Absoulte Space to Abstract Space", en *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2000), 289.

what happens within the institution. One of the clearest examples is Denis Diderot, who "even went so far as to introduce the spectator in an imaginary fashion inside the pictorial space ... [who] seeks to bring to life the memory of the paintings as if there were authentic theatrical scenes".¹³

Andrea Fraser's *Official Welcome* is an obvious paraphrase of the art critics, patrons and artists who dictate the contemporary art scene. By impersonating the three types in an inauguration, which is in turn appropriated by different apologetic discourses, Fraser ridicules the adulation of the actual artist. Her intention of exacerbating the flattery of an artwork shows the theatricalization in which everyone takes part, even spectators. Art, in this artist's view, is a manipulated spectacle—as Terry Eagleton notes—and in carrying out its social function it is subordinated to the preserve of a powerful few. And yet, like all institutional critiques developed between the 1960s and 70s, the institution is not the antagonist in the production of art, but "the irreducible condition of its existence as art".¹⁴ Fraser therefore questions the distribution of power and of the hierarchies in the museum and the actors involved.

In total contrast, André Cadere specifically questions this place of representation. During the 1970s he created various colored poles according to a system that was almost geometrically abstract, but that departed from the formality of painting and interrupted the sculptural space. "His Barres could be positioned in all sorts of relations to their surroundings (on walls, floors, propped between the two and so on), but he would also carry them around a number of outdoor locations and, most famously, into other people's shows and openings, even when not invited".¹⁵ With these works, Cadere not only challenges the system of art distribution, but he also reveals the commercial and ideological apparatus that controls the norms and regulations that

¹³ Rocio de la Villa, "El origen de la crítica de arte y los salones," in Anna María Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (Madrid, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003), 23-62, accessed April, 2012. <http://rociodelavilla.blogspot.mx/2009/04/el-origen-de-la-critica-de-arte.html>

¹⁴ Andrea Fraser writes that "Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, value and evaluate it as art, and consume it as art, whether as object, gesture, representation, or only idea": Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique" in Alexander Alberro and Blake Stimson, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 413.

¹⁵ Mark Godfrey, "André Cadere: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany" *Frieze* (March 2008): 181.

LA CRÍTICA

El crítico es idealmente el espejo pero en realidad la lámpara: su rol se está convirtiendo últimamente insostenible al expresar la opinión pública que furtiva y flagrantemente manipula. La crítica, por lo tanto, ha devenido en un *locus* de contención política más que un terreno de consenso cultural; y es en este contexto que quizá podríamos evaluar mejor el nacimiento de la sabiduría del siglo XIX.¹²

Terry Eagleton

Esta definición de Terry Eagleton evidencia que el crítico es un intermediario entre lo que ocurre dentro y fuera del espacio del museo, que actúa al margen no sin dejar de tener una de las mayores incidencias en lo que sucede dentro de la institución. Uno de los ejemplos más claros es Denise Diderot, quien "incluso llega a introducir de manera imaginaria al espectador en el interior del espacio pictórico... [quien] pretende animar el recuerdo de los cuadros como si se tratara de auténticas escenas teatrales".¹³

La obra *Official Welcome* de Andrea Fraser es una clara paráfrasis del crítico de arte, los patrocinadores y los artistas que dictan la escena de arte contemporáneo. Al caracterizar estos tres papeles en un acto inaugural, que a su vez es apropiado de diferentes discursos apologeticos, Fraser ridiculiza la adulación generada alrededor del propio artista. Su intención de exacerbar los halagos hechos ante una obra de arte pone de manifiesto la teatralización en la que todos participan, inclusive los espectadores. El arte, en la percepción de esta artista, es un espectáculo manipulado —como lo menciona Terry Eagleton— y en su carácter de cumplir una función social se subordina al coto de poder de unos cuantos. Sin embargo, como todas las prácticas de la crítica institucional que se desarrollaron entre los años sesenta y setenta, la institución no es antagónica a la producción de arte, sino "la condición irreducible de su existencia como arte".¹⁴ Y por ello Fraser cuestiona

¹² Terry Eagleton, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-structuralism* (Londres: Verso, 1984), 39.

¹³ Rocio de la Villa, "El origen de la crítica de arte y los salones," en Anna María Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (Madrid, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003), 23-62, acceso abril 3, 2012. <http://rociodelavilla.blogspot.mx/2009/04/el-origen-de-la-critica-de-arte.html>

¹⁴ Andrea Fraser apunta que "El arte es arte cuando existe para discursos y prácticas que lo reconocen como arte, lo valúan y evalúan como arte, y lo

determines what the museum accepts or rejects. The action of secretly interrupting other exhibitions constitutes a statement about what stays "off-stage" and about the value of the aura attributed to the museum as a consecratory place. "For Cadere, galleries were not sites of display, but 'systems of power' to be subverted. His exhibitions, therefore, took place wherever, whenever, and however he wanted them to occur—announced or not, indoors or out".¹⁶

On this same premise, artist Mark Benson refers to the limits and conditions placed by the museum. Echoing the Superflex sign and Wilfredo Prieto's red carpet, Benson creates a work that questions the museum's typology based on who has access to the center of power. His red carpet, enclosed by four stanchions joined by velvet ropes, becomes an anthropomorphism for the artist, representing a closed circle (as if four people holding hands were to exclude any spectator). In this context, could this allude to the museum the critic and the collector? In any case, the name *vps* itself not only shows the insinuation of a hierarchical order, but that power is defined on the basis of access to that closed circle.

Since its heyday in the eighteenth and nineteenth centuries, the place for art criticism—prior to the appearance of institutional critique—was neither in museums nor institutions, but taverns, *cafés*, bars and, eventually, written publications. The "tertulias" (so popular during Spain's Golden Age), along with England's new coffee houses, later followed by the gatherings of the *avant-garde* in taverns, became the most important social circles outside the museum that created a new perception of public opinion and art criticism in the modern world.

For *First Act*, artists Adriana Lara and Natalia Martínez set up a stage of a "cheap" and ordinary bar. A pastiche of other common places where people gather after gallery openings—and there are always such places in every city—this work could be seen as reflecting the Stridentists' *Café de Nadie* (literally, No One's Café) in Mexico:

Its walls, its furniture, its mirrors, its waiters had the latent attitude of life which must be present in objects, people and things in a petrified city... Of a cinematic decoration unusually paralyzed and interrupted by a slip of the manipulator, in which everyone waits for the moment to revert to reality, to knit together its landscape and argument.

¹⁶ Brothers Post and Chris Fitzpatrick, "A Productive Irritant: Parasitical Inhabitations in Contemporary Art," *Filip*, (Autumn, 2011). <http://fillip.ca/content/parasitical-inhabitations-in-contemporary-art> [accessed April, 2012].

la distribución del poder y de las jerarquías del museo como los actores implicados en ella.

De una manera diametralmente opuesta, André Cadere cuestiona precisamente este lugar de representación. Durante los años setenta realizó diversos bastones de colores de acuerdo con un sistema cercano a la abstracción geométrica, pero que se salían de la formalidad de la pintura e interrumpían el espacio de lo escultórico. "Sus barras podían ser colocadas en todo tipo de relaciones con sus alrededores (en paredes, pisos, apoyado entre estos dos, etc.), pero también se los llevaba a diversas locaciones exteriores y, más conocido, dentro de las exposiciones e inauguraciones de otros artistas, aun cuando no era invitado".¹⁵ Con estas obras, Cadere no sólo interroga el sistema de circulación de arte, sino que pone en evidencia el aparato comercial e ideológico que rige las normas y estatutos de lo que queda dentro y fuera del escenario museístico. El gesto de interrumpir clandestinamente las exposiciones ajenas supone una declaración sobre lo que queda "fuera de escena" y sobre el valor del marco aurático que se le atribuye al museo como lugar de consagración. "Para Cadere, las galerías no eran sitios de exhibición, sino 'sistemas de poder' para ser subvertidos. Sus exhibiciones, por lo tanto, tenían lugar en donde fuera, cuando fuera, y como fuera que él quería que ocurrieran".¹⁶

A partir de esta misma premisa, el artista Mark Benson alude a los límites y las condiciones que supone el museo. Como un eco al letrero de Superflex y a la alfombra roja de Wilfredo Prieto, Benson genera un gesto que cuestiona la tipología museística en función de quién o quiénes tienen acceso al centro del poder. Su tapete rojo, delimitado por cuatro postes unidos por cuerdas aterciopeladas, resulta para el artista en un antropomorfismo que representa un círculo cerrado (como si cuatro personas tomadas de la mano dejaran fuera a cualquier espectador). En este contexto, ¿se podría aludir al museo, crítico, artista y coleccionista? De cualquier manera, el

consumen como arte, ya sea un objeto, gesto, representación o sólo una idea": Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique" en Alexander Alberro y Blake Stimson, *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009), 413.

¹⁵ Mark Godfrey, "André Cadere: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany", *Frieze* (marzo, 2008): 181.

¹⁶ Brothers Post, y Chris Fitzpatrick, "A Productive Irritant: Parasitical Inhabitations in Contemporary Art", *Filip* (otoño, 2011). <http://fillip.ca/content/parasitical-inhabitations-in-contemporary-art> (acceso abril, 2012).

It's a somber, unsociable, sincere Café, filled with the customary noise of dawn and dusk. No one's. It's a Café that is always under renovation, but never losing its structure or its psychology. It isn't no one's. No one serves, no one manages. Waiters don't bother the patrons. They don't serve them either... For that strange reason we are the only ones to feel at ease in its torpor and inattention.¹⁷

THE MIRROR

What is the mirror if not a rhetorical device to insert something that is not the work or its imitation? The mirror as a simulated repetition is a presence that confirms a dual eventuality. In 1893 André Gide used the phrase *mise en abyme* (placed into abyss) to describe an image which, inserted within another, depicts the same as what is inside the picture: a representation of the picture within the picture itself. This "meta-image" therefore reflects on the artwork as an event, an act that is incarnated in the same space and time as the work and that is repeated ad infinitum.

The end of the sixteenth century saw the "cabinets of curiosities",¹⁸ where painters reproduced entire collections of paintings without leaving any gap between them. Georges Perec would reintroduce this idea when writing his novel *A Gallery Portrait*, in which the protagonist Heinrich Kürz presents a painting that is described in a supposed article titled "Every Work Mirrors Another": as if the painter

painting a picture that represented a collection of pictures, could see the picture that he was painting, at once start and end, a picture within

¹⁷ "Dos aspectos del Café de Nadie durante el té estridentista. La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie," in *Universal Ilustrado*, año VII, no. 362 (April 17 1924): 37 and 59. Published in Rocío Guerrero, Tatiana Flores, and Carla Zuria, "Soportes de apropiación y el café de nadie." In *Vanguardia Estridentista: Soporte de la Estética Revolucionaria* (Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010), 92.

¹⁸ A distinction should be made between cabinets of curiosities and gabinetes de aficionados: "Cabinets of curiosities" or *Wunderkammern* first appeared in the 16th century in Europe to display the collections gathered by the great explorations. Also called rooms of wonders, these are considered to be the precursor of the museum. The gabinetes de aficionados are paintings that reveal the inside of an art collection and date back to between the 16th and 17th centuries. Victor Stoichita undertakes a thorough analysis on the composition of gabinetes de aficionados in: Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 117.

propio nombre *vips* hace evidente que no sólo se insinúa un orden jerárquico, sino que el poder se define a partir de la accesibilidad a ese círculo cerrado.

Desde su apogeo en los siglos XVIII y XIX, el lugar de la crítica de arte —antes del surgimiento de la crítica institucional— no es el museo ni la institución, sino la taberna, el café, los bares nocturnos y finalmente las publicaciones. El ambiente de la tertulia (tan popular en el Siglo de Oro Español), junto con el surgimiento de los "coffee houses" en Inglaterra y, posteriormente, las tabernas de las vanguardias, se convierten en los círculos sociales más relevantes fuera del museo que generan una nueva percepción sobre la opinión pública y la crítica en el mundo moderno.

Para la exposición *Primer Acto*, las artistas Adriana Lara y Natalia Martínez realizan la escenografía de un bar "barato" y ordinario. Un lugar que es un pastiche de otros sitios comunes a donde aún hoy acude el público después de las inauguraciones de arte —y que siempre hay uno en cada ciudad. Una obra que podría ser el reflejo del *Café de Nadie* de los estridentistas en México:

Sus paredes, sus muebles, sus espejos, sus meseros estaban con la actitud latente de vida con que deben estar los objetos, las personas y las cosas de una ciudad petrificada... De una decoración cinemática interrumpida y paralizada inusualmente por un descuido del manipulador, en la que todo espera el momento de volver a la realidad, de enhebrar su paisaje y su argumento.

Es un Café sombrío, huraño, sincero, en el que hay un consuetudinario ruido de crepúsculo o de alba. De nadie... Es un Café que se está renovando siempre, sin perder su estructura ni su psicología. No es de nadie. Nadie lo atiende, ni lo administra. Ningún mesero molesta a los parroquianos. Ni les sirve... Por esta peculiaridad somos los únicos que se encuentran bien en su sapor y desatención.¹⁷

¹⁷ "Dos aspectos del Café de Nadie durante el té estridentista. La tarde estridentista. Historia del Café de Nadie," en el *Universal Ilustrado*, año VII, núm. 362 (17 de abril 1924): 37 y 59. Publicado en Rocío Guerrero, Tatiana Flores y Carla Zuria, "Soportes de apropiación y el café de nadie," en *Vanguardia Estridentista: Soporte de la Estética Revolucionaria* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010), 92.

the picture and a picture of the picture, an infinitely mirrored work in which the observed and the observer never stop being confronted and confused with one another.¹⁹

Echoing this tautology, the artist Adad Hannah confronts the museum and the spectator in a *mise en abyme*. His work *Reflecting the Tamayo* uses a complex process: museum staff hold up a mirror that reflects the collection in a display similar to the cabinet of curiosities. In turn, a video of this act is recorded by the artist and then displayed within the same collection display. A work halfway between the contemporary *Wunderkammer* and Kürz' painting, Hannah's artwork absorbs the historicity of the cabinet to transpose the spectator into another dimension, one in which the "gaze"²⁰ is infinitely confronted with itself and confused, making the museum "the image in itself" as W.J.T. Mitchell would refer to it.

To underscore Gide's *mise en abyme*, Hannah's work is recorded millimetrically by artist Nils Nova, who makes a life-size photographic copy and therefore simulates a mirror that duplicates it. In this transfer, Nova pauses the place of representation and positions the museum as an auric and protagonistic space for the production of art: a place that potentializes, constrains, contains and in turn makes the artwork disappear.

Between these reflections and an almost empty space, artist Stefan Brüggemann writes a sentence on a mirror: *This work is realized when you stop looking at it*. In other words, the image is illusory at the time when it disappears in the reflection and reappears as a memory minutes later. This refers us back to Leon Tolstoy's idea—one taken up by Marcel Duchamp—that an artwork is not complete after the artist has finished it, but that it continues when observed by the spectator. A mirror does not really exist except when we are in front of it, and by inverting the meaning of this presence with his text, Brüggemann formulates a clear hypothesis on the role of the spectator as someone who perpetuates and absorbs the image even when not standing before the artwork. The observer's role is closer to a mnemonic technique rather than dealing with perception, thus the work continues outside the museum, in another space and time that is not the actual reflection.

¹⁹ Georges Perec, *El gabinete de un aficionado: Historia de un cuadro* (Barcelona: Anagrama, 1989).

²⁰ One of the most important terms for this artist is the "gaze," introduced by Jacques Lacan in psychoanalysis and which in this case refers to looking long and hard, to contemplating.

EL ESPEJO

¿Qué es el espejo sino una figura retórica para insertar aquello otro que no es la obra ni su imitación? El espejo como repetición simulada es una presencia que confirma una doble eventualidad. En 1893, André Gide utilizó la frase *mise en abyme* (puesta en abismo) para describir una imagen que, insertada dentro de otra, representa lo mismo que está dentro del cuadro: una representación de la imagen dentro de la misma imagen. Esta "metaimagen" reflexiona sobre la obra como un acontecimiento, un acto que está encarnado en el mismo espacio y temporalidad que la obra y que se repite al infinito.

A finales del siglo XVI se volvieron comunes los cuadros de *gabinetes de aficionados*¹⁸ en los cuales un pintor reproducía íntegramente todas las pinturas de una colección que se disponía en las paredes sin ningún espacio entre las obras. Georges Perec retoma este antecedente para escribir la novela *El gabinete de un aficionado* en donde el protagonista Heinrich Kürz presenta una obra que es descrita en un supuesto artículo titulado "Toda obra es el espejo de otra", como si el pintor "pintando un cuadro que representaba una colección de cuadros, viera el cuadro que estaba pintando, a la vez fin y principio, cuadro en el cuadro y cuadro del cuadro, trabajo de espejo al infinito donde el mirado y el que mira no cesan de enfrentarse y confundirse".¹⁹

Como un eco de esta tautología, el artista Adad Hannah confronta al museo y al espectador en un *mise en abyme*. Su obra *Reflejando el Tamayo* tiene un proceso complejo: el personal del Museo Tamayo sostiene un espejo que refleja la colección en un montaje similar a los gabinetes de aficionados. Este acto es a su vez registrado por el artista en video, el cual posteriormente inserta

¹⁸ Habría que hacer una distinción entre los gabinetes de curiosidades y los gabinetes de aficionados: Los "gabinetes de curiosidades" o *Wunderkammers* nacieron en el siglo XVI en Europa como resultado de las colecciones obtenidas en las grandes exploraciones. También llamados cuartos de maravillas, se consideran los precursores del museo. Los "gabinetes de aficionados" son pinturas que representan el interior de una colección de arte y su origen aún se disputa entre los siglos XVI y XVII. Victor Stoichita hace un análisis profundo sobre la composición de los gabinetes de aficionados en: Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000), 117.

¹⁹ Georges Perec, *El gabinete de un aficionado: Historia de un cuadro* (Barcelona: Anagrama, 1989).

THE SPACE

The white cube is...an attitude, a place deprived from location, a reflex to the bald curtain wall, a magic chamber, a concentration of mind, maybe a mistake.²¹

Brian O'Doherty

Artist Fritzia Irizar created *Olor a nuevo* (Smells Like New) that infuses the entire gallery space and approaches the museum's re-inauguration from another angle, as an almost imperceptible haptic sensation of innovation pervading the space and works. Simon Sheikh, writing on the epigraph above, adds that "the white cube not only conditions, but also overpowers the artworks themselves in its shift from placing content within a context to making the context itself the content".²²

This "auric" framework of the museum is shown in Tacita Dean's *Darmstädter Werkblock*. This artist enters the museum in which Joseph Beuys installed several of his installations over many years (*Beuys Block*, 1970-1986) and which continually changed until the end of his life. During the museum's recent renovation and the controversy surrounding its spatial modification, the place chosen by Beuys for his works becomes paradoxical: the jute walls and carpet in the space were never mentioned by the German artist, yet many consider that these elements form part of his work. Like a ritual rehearsal, Dean only records the walls filled with "mistakes": cracks, peeling walls, and signs of age. What appears insignificant for some, but which for the artists adds meaning to the work and the reason for its existence: the museum space itself.

Its analogy is found in the apparent presence of a single nail in the wall (*Projection by Ceal Floyer*) which ceases to be an object to turn into an image, a simulation that transcends perception and is inscribed within the space of representation. Something that Baudrillard highlights by saying that "Art is never the mechanical reflection of the positive or negative conditions of the world, it is its exacerbated illusion, its hyperbolic mirror...Circling around the contours of the emptiness of the image, the object that is no longer an object".²³

²¹ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999), 80.

²² Simon Sheikh, "Positively White Cube Revisited," *Eflux*, no. 3 (February, 2009) <http://www.eflux.com/journal/positively-white-cube-revisited/> (accessed April 3, 2012).

²³ Jean Baudrillard, "Aesthetic Illusion and Disillusion," in Sylvère Lotringer, ed., (Trans. Ames Hodges) *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays* (Cambridge: Semiotext(e), 2005), 115.

en el mismo montaje de la colección. Una obra a medias entre *Wunderkammer* contemporáneo y el cuadro de Kürz, la obra de Hannah absorbe la historicidad del gabinete para transponer al espectador a otra dimensión; aquella en la cual la "mirada"²⁴ se enfrenta y confunde al infinito, haciendo del museo "la imagen en sí misma" como la llamaría W.J.T. Mitchell.

Para acentuar el *mise en abyme* de Gide, la obra de Hannah es registrada milimétricamente por el artista Nils Nova, quien hace una copia fotográfica a escala real y por lo tanto simula un espejo que la duplica. En esta transferencia, Nova pone en pausa el lugar de representación y sitúa al museo como un espacio aurático y protagonista para la producción artística: un lugar que potencializa, limita, contiene y a su vez desaparece la obra de arte.

Entre estos reflejos y un espacio casi vacío, el artista Stefan Brüggemann escribe una sentencia sobre un espejo: *Esta obra es realizada cuando dejas de verla*. Es decir que la imagen es ilusoria al tiempo que desaparece en el reflejo y reaparece como recuerdo minutos después. Esto nos remite a aquella idea de León Tolstoi —retomada por Marcel Duchamp— en que la obra no está completa cuando la termina el artista, sino que continúa cuando el espectador la observa. Un espejo en realidad no existe sino estamos frente a él y al invertir el sentido de esta presencia con esta frase, Brüggemann hace una clara hipótesis sobre el rol del espectador: quien perpetúa y absorbe la imagen aun cuando no está frente a la obra de arte. El papel del observador se acerca más a un ejercicio mnemotécnico que de percepción y por lo tanto, la obra continúa fuera del museo, en otro espacio y temporalidad que no es el propio reflejo.

EL ESPACIO

El cubo blanco es una actitud, un lugar desprovisto de locación, un reflejo a la pared de cortina vacía, una cámara mágica, una concentración de la mente, quizás un error.²⁵

Brian O'Doherty

²⁴ Uno de los términos más importantes para este artista es la "mirada" (gaze) introducido por Jacques Lacan en el psicoanálisis y que en este caso se refiere a ver larga y fijamente: a contemplar.

²⁵ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999), 80.

Unlike Tacita Dean, it is Floyer's work that gives the museum its meaning, and not vice-versa.

Finally, Lucio Fontana's *Spatial Concept* reflects, from the void, the museum space itself. Its clear allusion to this "blank slate" is juxtaposed to the idea of the curtain. By making this slashed canvas visually tactile, the artist challenges space. However, Fontana separates and transgresses the painting itself not as a violent or angry act, but precisely using his own incisions to create something that goes beyond the pictorial. A ritual gesture between "the idea and the act" that projects from the frame and positions itself as a moment between the spatial and the place of representation itself.

Over and above all these works' relationship with the museum tradition and art history, in this exhibition they are displayed as questions for the institutions future "acts". Works that function as gestures which insinuate possible conjectures on space and its representation. Tony Bennett, on proposing a review of the exhibitionary complex, points out that the public museum has a second discourse,

Ranging from the state peagentry of their opening and closing ceremonies through newspaper reports to the veritable swarming of pedagogic initiatives organized by religious, philanthropic, and scientific associations to take advantage of the publics which exhibitions produced, these often forged very direct and specific connections between the exhibitionary rhetoric of progress and the claims to leadership of particular social and political forces.²⁴

And in this sense it is relevant to ask ourselves what lies beyond the representation and exhibition: and whether the museum is an apparatus of power and knowledge that potentializes different simulated constructions, or whether it is that which lies behind the curtain that forms part of the "world stage".

²⁴ Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex," in Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson and Sandy Noirne, eds., *Thinking about Exhibitions* (London: Routledge, 1996), 102.

La artista Fritzia Irizar fabricó un *Olor a Nuevo* que se extiende por el espacio de la galería. Como una aproximación desde otro sentido a la apertura de la institución, el aroma casi imperceptible da al museo una aparente sensación háptica de innovación que invade el espacio y las obras. Simon Sheikh, en relación con el epígrafe arriba citado, añade que el cubo blanco no sólo condiciona, sino dota de poder a las obras de arte; en la transición de situar el contenido dentro de un contexto a hacer del contexto el contenido.²²

Este marco "aurático" del museo se manifiesta en *Darmstädter Werkblock* de Tacita Dean. La artista entra al museo que Joseph Beuys utilizó durante muchos años para colocar sus múltiples instalaciones (*Block Beuys*, 1970-1986) y que fue transformando hasta el final de su vida. Durante la reciente renovación de este museo y la controversia sobre su modificación espacial, el lugar que Beuys escogió para sus obras se convierte en una paradoja: las paredes de yute y la alfombra del espacio nunca fueron mencionadas por el artista alemán, sin embargo, muchos consideran que estos elementos forman parte de su obra. Como un ensayo ritual, Dean sólo registra las paredes llenas de "errores": grietas, muros descapelados y rastros de vejez. Aquello que parece intrascendente para algunos, para la artista es lo que añade a la obra significado y la razón de su presencia: el espacio mismo del museo.

Su analogía se encuentra en la aparente presencia de un clavo solo en la pared (*Projection*, de Ceal Floyer) que deja de ser objeto para convertirse en imagen, una simulación que traspasa la percepción y se inscribe dentro del espacio de representación. Algo que Baudrillard acentúa diciendo que "el arte nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas y negativas del mundo, es su ilusión exacerbada, su espejo hiperbólico...Circulando alrededor de los contornos del vacío de la imagen, de un objeto que ya no es un objeto".²³ A diferencia de Tacita Dean, la obra de Floyer es la que dota al museo de significado y no a la inversa.

Por último, *Concepto espacial* de Lucio Fontana refleja desde el vacío el propio espacio del museo. Su evidente alusión a esta condición de tabula rasa se manifiesta en paralelo a la idea de la

²² Simon Sheikh, "Positively White Cube Revisited", *E-flux*, núm. 3 (febrero, 2009) <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/> (acceso abril 3, 2012).

²³ Jean Baudrillard, "Aesthetic Illusion and Disillusion", en Sylvère Lotringer, ed., (Trad. Ames Hodges) *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays* (Cambridge: Semiotext(e), 2005), 115.



LOS ÚLTIMOS toques se están dando al Museo "Rufino Tamayo", para que sea inaugurado el viernes próximo por el Presidente López Portillo. (Fotografía de Guillermo Bucio)

cortina. Al hacer visualmente táctil este hendidura en el lienzo, el artista desafía al espacio. Sin embargo, Fontana separa y transgrede a la propia pintura no como un acto violento y arrebatado, sino que precisamente desde sus propias incisiones se encuentra aquello que está más allá de lo pictórico. Un gesto ritual entre "la idea y el acto" que sale del propio marco y se ubica como una coyuntura entre lo espacial y el propio lugar de representación.

Más allá de la relación que todas estas obras tienen con la tradición del museo y la historia del arte, en esta exposición se despliegan como interrogantes para los "actos" por venir en esta institución. Obras que funcionan como gestos que insinúan posibles conjeturas sobre el espacio y su representación. Tony Bennet, al proponer una revisión del aparato expositivo, apunta que el museo público tiene un segundo discurso, aquel que va

desde la magnificencia del Estado con sus ceremonias de apertura y de cierre hasta los reportes de los periódicos, a la verdadera pululación de iniciativas pedagógicas organizadas por asociaciones religiosas, filantrópicas y científicas para obtener ventaja de los públicos que producen las exposiciones, éstas a menudo forjando conexiones muy directas y específicas entre la retórica expositiva del progreso y la demanda de liderazgo de determinadas fuerzas sociales y políticas.²⁴

Y en este sentido cabría cuestionarse qué es lo que hay más allá de la representación y de la exposición: si el museo es un aparato de poder y conocimiento que potencializa diferentes construcciones simuladas o si es aquello que detrás del telón forma parte del "teatro del mundo".

²⁴ Tony Bennett, "The Exhibitionary Complex", en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions* (Londres: Routledge, 1996), 102.

THE MUSEUM, A REFUGE FOR UTOPIAN THOUGHT

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT

A history of museums could be written that would reveal the museum to be a series of utopian projects. It is the capacity to imagine a world in a particular key that distinguishes the utopian imagination, no matter what the medium of expression. While utopia in the strict sense of the word is a literary genre—Sir Thomas More's *Utopia* (1516) is the *locus classicus*—the utopian imagination is by no means confined to what can be expressed in writing. How do museums engage the utopian imagination and how do their methods differ from those of literary utopias? The museum is at once an architectural form, a concrete environment for reflection, a reservoir of tangibilities, a school for the senses, a space of conviviality, an autopoietic system, and a projection of the ideal society, notwithstanding the amply documented tensions between the utopian ideal of the museum and its instrumentalizations.

Both literary utopias and museums are engaged in worldmaking. They engage the imagination in the possibility of a complete and perfect universe. During the Renaissance, both utopia and museum were imagined as circular, set apart, and ordered: utopia was an ideally governed island; the ideal museum was a domed rotunda on a mountaintop.¹ When envisioned in terms of its collection, the ideal museum was a Noah's Ark, with a complete set of specimens providing

¹ Marcin Fabianski, "Iconography of the Architecture of the Ideal Museum in the Fifteenth to the Eighteenth Centuries," *Journal of the History of Collections* 2, no. 2 (1990): 95-134.

EL MUSEO, UN REFUGIO PARA EL PENSAMIENTO UTÓPICO

BARBARA KIRSHENBLATT-GIMBLETT

Podría escribirse una historia de los museos que revelara que el museo es una serie de proyectos utópicos. La capacidad de imaginar un mundo en un tono específico es lo que distingue la imaginación utópica, sea cual fuere el medio de expresión. Aunque utopía en el sentido estricto de la palabra es un género literario —*Utopía* (1516), de Tomás Moro es el *locus classicus*—, la imaginación utópica no se limita de ningún modo a lo que se expresa por escrito. ¿Cómo adoptan los museos la imaginación utópica y en qué difieren sus métodos de las utopías literarias? El museo es a la vez una forma arquitectónica, un entorno concreto para la reflexión, un reservorio de tangibilidades, una escuela para los sentidos, un espacio festivo, un sistema autopoético y una proyección de la sociedad ideal, a pesar de las tensiones ampliamente documentadas entre el ideal utópico del museo y su instrumentalización.

Las utopías literarias y los museos se dedican a crear mundos. Propician que la imaginación contemple la posibilidad de un universo completo y perfecto. Durante el Renacimiento, tanto la utopía como el museo se concebían como un espacio circular, distante y ordenado: utopía era una isla con un gobierno ideal, el museo ideal era una rotunda rematada con una cúpula en la cima de una montaña.¹ Cuando el museo ideal era visualizado en

¹ Marcin Fabianski, "Iconography of the Architecture of the Ideal Museum in the Fifteenth to the Eighteenth Centuries," *Journal of the History of Collections* 2, núm. 2 (1990): 95-134.

the entire DNA needed to regenerate the world in its entirety, or a Temple of Solomon, imagined as a miniature world, a complete archive of knowledge, and a treasure house.

While all utopian worlds are built out of other worlds, only better, the museum literally takes the world apart at its joints, collects the pieces, and holds them in suspension. Identified, classified, and arranged, objects withdrawn from the world and released into the museum are held in a space of infinite recombination. A refuge for things and people—literally, a building dedicated to the muses and the arts they inspire, a space in which to muse, to be inspired—the museum puts people and things into a relationship quite unlike anything encountered in the world outside. The museum brings past, present, and future together in ways distinctly its own. It is a theatre in the root sense of the word, from the theater (Greek: *theatron*) as a space structured to accommodate viewers, and theory (Greek: *theoria*), which links viewing with contemplation or speculation. But the museum is also theater in the sense of dramaturgy, stagecraft, and performance, as Donald Preziosi explores in his contribution to this volume.²

Let us recover the protean nature of museum in the spirit of a Renaissance idea of the museum as "the axis through which all other structures of collection, categorizing, and knowing intersected; interweaving with words, images, and things it provided a space common to all"³ According to Paula Findlen, "the Renaissance notion of museum defined imaginary space... [and] was a methodological premise that translated itself into a wide variety of social and cultural forms".⁴ The many terms by which it was known are indicative of the ways in which an expansive notion of museum "allowed it to cross and confuse the intellectual and philosophical categories of *biblioteca*, *thesaurus* and *pandechion* with visual constructs such as *cornucopia* and *gazophylacium*, and spatial constructs such as *studio*, *casino*, *cabinet/gabinetto*, *galleria* and *theatro*".⁵ The museum was a *theatrum* (or *domus*) *sapientiae*, a *theatrum mundi*, a microcosm. It was a treasure, mirror, forest,

² Donald Preziosi, "Haunted by Things. Utopias and their Consequences," in Jörn Rüsen, Michael Fehr y Annelie Ramsbrock, eds., *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen* (Velbrück Wissenschaft: 2004).

³ Paula Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy," *Journal of the History of Collections* 1, no. 1 (1989): 63.

⁴ *Idem*.

⁵ *Idem*, 59.

función de su colección, el museo ideal era el arca de Noé con un conjunto completo de especímenes que proveían del ADN necesario para regenerar el mundo en su totalidad, o un templo de Salomón, imaginado como un mundo en miniatura, un archivo completo de conocimiento y una casa del tesoro.

Aunque todos los mundos utópicos se construyen basados en otros mundos, sólo que mejores, el museo literalmente descuartiza el mundo, reúne las partes y las suspende en el aire. Identificados, clasificados y ordenados, los objetos retirados del mundo y entregados al museo se mantienen en un espacio de recombinação infinita. Un refugio para las cosas y la gente —literalmente, un edificio dedicado a las musas y a las artes que ellas inspiran, un espacio para meditar, para inspirarse—, el museo coloca a la gente y las cosas en una relación que no se parece a nada de lo que existe en el mundo exterior. El museo reúne pasado, presente y futuro de maneras inconfundiblemente propias. Es un teatro en el sentido etimológico de la palabra: teatro (del griego: *theatron*) como espacio estructurado que aloja a los espectadores, y teoría (del griego: *theōriā*), que relaciona el acto de ver con la contemplación o especulación. Pero el museo también es teatro en el sentido de dramaturgia, arte escénico y representación, como Donald Preziosi explora en su aportación a este volumen.²

Recuperemos el carácter proteico del museo en el espíritu de la idea renacentista: el museo como "el eje en el que se intersectan todas las demás estructuras de colección, categorización y conocimiento; entretejiendo palabras, imágenes y objetos, que proveía un espacio común a todos".³ De acuerdo con Paula Findlen, "la noción renacentista del museo definía un espacio imaginario... [y] era una premisa metodológica que se traducía en una amplia variedad de formas sociales y culturales".⁴ Los numerosos términos por los que se conocía indican las maneras en que el concepto ampliado del museo "le permitía cruzar y confundir las categorías intelectuales y filosóficas de *biblioteca*, *thesaurus* y *pandechion* con constructos visuales: *cornucopia* y *gazophylacium*, y constructos espaciales:

² Donald Preziosi, "Haunted by Things. Utopias and their Consequences," en Jörn Rüsen, Michael Fehr y Annelie Ramsbrock, eds., *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen* (Velbrück Wissenschaft: 2004).

³ Paula Findlen, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy," *Journal of the History of Collections* 1, núm. 1 (1989): 63.

⁴ *Idem*, 63.

and archive.⁶ As a physical entity, the museum might take the form of a free-standing cabinet, a room, a building, a garden, or a book, which provided a defined space for the gathering and arranging of objects and the contemplation or study of them, whether according to a pastoral or monastic ideal. Whatever it was called and whatever form it took, the museum was above all an idea and a set of practices.

Both utopia and the museum are an art practice. As Michael Fehr makes clear, the art museum is in a special position because the very idea of art is itself linked to utopian ideals. The faith in the power of art to make the world a better place animated the nineteenth-century Arts and Crafts movement, the Hagen Impulse at the turn of that century, and the various twentieth-century avant-gardes (Futurism, Surrealism, Expressionism). These movements and those that have followed continue to alter the very nature of the museum itself, by intervening in its physical and social fabric, challenging its ability to accommodate new kinds of art, and questioning the nature of art and of the museum in relation to society, as it is and as it might be imagined. Art and the museum are mutually constitutive.

As an art practice, the museum is marked by concreteness, materiality, and performance. It is a making that is a doing. This making is no less speculative for being so concrete. Thus, the museum is not simply a place for representing utopia, but rather a site for practicing it as a way of imagining. This is the basis for the Museutopia project at the Karl Ernst Osthaus Museum. The approach is, to use Gregory L. Ulmer's formulation, *heuristic*, rather than *hermeneutic*, experimental and constructive rather than *exegetical* and anatomical: as Ulmer explains, "the artists demonstrate the consequences of the theories for the arts by practicing the arts themselves, generating models of prototypes that function critically as well as aesthetically. The vanguardist does not analyze existing art but composes alternatives to it [or uses it as a step toward achieving alternatives]."⁷ Ulmer proposes to "make a theory of method" by bringing together critical interpretation and artistic experimentation, precisely the program of Museutopia.⁸

While literary utopias locate their imagined perfect society in a purely imaginative space, the museum as we know it is both located somewhere and locational. It is a place and it places, which is essential

estudio, casino, gabinetelgabinetto, galleria y teatro".⁵ "El museo era un *theatrum* (o *domus*) *sapientiae*, un *theatrum mundi*, un microcosmo. Era un tesoro, espejo, bosque y archivo."⁶ Como entidad física, el museo podía adoptar la forma de un gabinete independiente, una habitación, un edificio, un jardín o un libro que ofreciera un espacio definido para reunir y ordenar objetos y para contemplarlos o estudiarlos, según un ideal pastoral o monástico. Sin importar cómo se le llamara o la forma que adoptara, el museo era, primero que nada, una idea y un conjunto de prácticas.

La utopía y el museo son una práctica artística. Como Michael Fehr aclara, el museo de arte se encuentra en una posición especial, porque la propia idea del arte está relacionada con los ideales utópicos. La fe en el poder del arte para hacer del mundo un lugar mejor animó el movimiento de artes y oficios del siglo XIX, el Impulso de Hagen a finales de ese siglo, y las diversas vanguardias del siglo XX (Futurismo, Surrealismo, Expresionismo). Estos movimientos y los que siguieron modifican la esencia misma del museo, porque intervienen en su estructura física y social, ponen en entredicho su capacidad de dar cabida a nuevas formas de arte y cuestionan la naturaleza del arte y del museo en relación con la sociedad: cómo es y cómo podría imaginarse. El arte y el museo son mutuamente constitutivos.

Como práctica artística, el museo está marcado por la concreción, la materialidad y la performatividad. Es una creación que a la vez se materializa. Esta creación no es menos especulativa por ser tan concreta. Por lo tanto, el museo no es simplemente un lugar para representar la utopía, sino más bien un sitio para practicarla como forma de imaginar. Esta es la base del proyecto Museutopia del Museo Karl Ernst Osthaus. La aproximación es, para utilizar la formulación de Gregory L. Ulmer, *heurística*, en vez de *hermenéutica*; experimental y constructiva, en vez de *exegetica* y *anatómica*; como Ulmer explica: "los artistas demuestran las consecuencias de las teorías sobre las artes al practicar las artes mismas, generando modelos y prototipos que funcionan crítica y estéticamente. El vanguardista no analiza el arte existente, sino que compone alternativas a éste (o lo usan como un paso para llegar a alternativas)".⁷ Ulmer propone "hacer una teoría del método" al reunir la interpretación

⁶ *Idem*, 63.

⁷ Gregory L. Ulmer, *Heuristics: The Logic of Invention* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), xii.

⁸ *Idem*, 1.

⁵ *Idem*, 59.

⁶ *Idem*, 63.

⁷ Gregory L. Ulmer, *Heuristics: The Logic of Invention* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1994), xii.

to its power to mobilize memory. The museum is a place of deep, not dead, storage. "Because, says Aristotle, in order to remember things, it suffices to recognize the place where they happen to be [place is therefore the element of an association of ideas, of a conditioning, of a training, of a mnemonics]..."⁹ The museum as Mnemosyne, mother of the muses and of memory itself, not only spares the past from oblivion, saves it for future recall, calls forth and calls back, remembers—lest we forget. The museum is also a place of experience that actively works with and on memory, which is precisely what Proust so loved about it. Adorno captures this idea when he writes that "He adores museums as though they were God's true creation, which in Proust's metaphysics is never complete but always occurring anew in each concrete experience, each original artistic intuition".¹⁰ This is the museum as "force field" between subject and object, with memory the mediating term: "works of art return home when they become elements of the observer's subjective stream of consciousness".¹¹ The same can be said for many other kinds of objects in museums.

The disjointed world brought into the museum, its pieces arranged in space, is defined by gaps (gaps in the record, gaps in the collection, gaps in the narrative) and by leaps (intuitive leaps, poetic leaps, leaps of faith). The gaps, the air between things, are not simply voids. They are openings. The creator of the Dennis Severs House in Spitalfields, London, an eighteenth-century house inhabited by a felt, but never seen, fictional Huguenot family, asks, rhetorically, "In fact, is it—the space between things—not as strong as, if not stronger, than anything else?... The Space Between is the invisible, shared third element that lies between any two sides".¹² This "still-life drama", which is how Severs characterizes his creation, is not to be mistaken for an historic house or set of period rooms. It is rather an opera in as many acts as there rooms, each filled with tangible indices of unseen presences and actions interrupted (a half-eaten pear, a fresh pie, one slice removed, a glass of wine just poured, the rustle of a curtain, sound of door closing,

⁹ Roland Barthes, "The Old Rhetoric: An Aide-Memoire," in Richard Howard trans., *The Semiotic Challenge* (New York: Hill & Wang, 1988), 65, quoted by Ulmer, *Heuristics*, 33.

¹⁰ Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum," in *Prisms*, Samuel and Sherry Weber trans., (Cambridge: MIT Press, 1996), 181.

¹¹ *Idem*, 184.

¹² Dennis Severs, *18 Folgate Street: The Life of a House in Spitalfields* (London: Chatto & Windus, 2001), 37. Severs, 99-100.

crítica y la experimentación artística, que es precisamente lo que hace el programa de Museutopía.⁸

Aunque las utopías literarias sitúan a la sociedad imaginada perfecta en un espacio puramente imaginativo, el museo, tal como lo conocemos, está situado en alguna parte y a la vez está ubicado. Es un sitio y sitúa, lo que resulta esencial para su poder de movilizar la memoria. El museo es un sitio de almacenamiento profundo, no muerto. "Porque, dice Aristóteles, para recordar las cosas, basta reconocer el sitio donde se encuentran (por lo tanto, el sitio es el elemento de una asociación de ideas, de un condicionamiento, de un adiestramiento, de una mnemotecnica)...".⁹ El museo como Mnemósine, madre de las musas y la memoria, no sólo rescata el pasado del olvido, lo guarda para el recuerdo futuro, va y viene, recuerda, para que no vayamos a olvidar. El museo es también un lugar de experiencia que trabaja activamente con y sobre la memoria, que es precisamente lo que tanto fascinaba a Proust. Adorno capta esta idea cuando escribe que "adora los museos, como si fueran creación de Dios, la que en la metafísica de Proust nunca está completa, sino que siempre está ocurriendo de nuevo en cada experiencia concreta, en cada intuición artística original".¹⁰ Así es el museo como "campo de fuerza" entre sujeto y objeto, en el que la memoria es mediadora: "las obras de arte vuelven a casa cuando pasan a ser elementos del flujo subjetivo de conciencia del observador".¹¹ Lo mismo se puede decir de muchos otros tipos de objetos en los museos.

El mundo desarticulado que llega al museo, con sus partes ordenadas en el espacio, es definido por lagunas (lagunas en el registro, lagunas en la colección, lagunas en la narrativa) y por saltos (saltos intuitivos, saltos poéticos, saltos de fe). Las lagunas, el aire entre las cosas, no son simplemente vacíos. Son aberturas. El creador de la Casa de Dennis Severs en Spitalfields, Londres, una mansión del siglo XVIII habitada por una familia ficticia de hugonotes, cuya presencia se siente, pero jamás se ve, pregunta retóricamente: "De hecho, ¿acaso no es [el espacio entre las cosas] tan fuerte o más fuerte que todo

⁸ *Idem*, 1.

⁹ Roland Barthes, "The Old Rhetoric: An Aide-Memoire," en Richard Howard trad., *The Semiotic Challenge* (Nueva York: Hill & Wang, 1988), 65, citado por Ulmer, *Heuristics*, 33.

¹⁰ Theodor W. Adorno, "Valéry Proust Museum," en *Prisms*, Samuel y Sherry Weber trads., (Cambridge: MIT Press, 1996), 181.

¹¹ *Idem*, 184.

a creaking floor board] and the intangibles of heavy air, pale light, flickering fire, cold draft, perfect stillness: "The experience is conducted in silence, and its level is poetic; and like anything so—it works best on those who are endowed, willing and able to meet it halfway. The house's motto is 'You either see it or you don't'. Post-materialist, it seeks to remind a visitor of a scientific thing: that what we cannot see is essential to what we do".¹³

Though deeply knowledgeable about the periods evoked in the house, Severs has proceeded, not hermeneutically, but heuristically (from *heuresis* or invention, in rhetorical theory and logic). It is not what he makes of his collection of antiques, but rather what he makes with them that matters.¹⁴ His project is not exegetical but generative. It is premised on an intuitive art of discovery and invention, not one that is transparent to reason.¹⁵ Such places cannot be grasped in one visit. As Ivan Chitchevlov, a Russian political theorist who took up Fourier's ideas, wrote of Chirico:

He was grappling with the problems of absences and presences in time and space: We know that an object that is not consciously noticed at the time of a first visit can, by its absence during subsequent visits, provoke an indefinable impression: as a result of this sighting backward in time, the absence of the object becomes a presence one can feel. More precisely: although the quality of the impression generally remains indefinite, it nevertheless varies with the nature of the removed object and the importance accorded it by the visitor, ranging from serene joy to terror.¹⁶

The illusiveness of such sites—not only because of what is felt but not seen, but also because of what was seen but went unnoticed—requires that one return to them over and over again.

To think about the museum as an art practice—not only museums of art but museums of anything—is to recognize that art is itself a

¹³ Visitor pamphlet, Dennis Severs' House, 2002.

¹⁴ See Michael Jarrett, "Heuristics Defined," <http://www.yk.psu.edu/~jmj3/defheu.htm>. Date of last access January 19, 2004.

¹⁵ See Ulmer, *Heuristics*, ix-xiii.

¹⁶ "Ivan Chitchevlov (pseudonym: Gilles Ivain), 'Formulary for a New Urbanism,' translated by Ken Knabb, slightly modified from the version in *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, ed. and trans. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), <http://www.bopsecrets.org/SI/Chitchevlov.htm>. (access January 19, 2004). Chitchevlov drafted this piece in 1953 and published it in the first issue of *Internationale Situationniste* (1958).

lo demás? [...] El Espacio en Medio es el tercer elemento invisible y compartido que yace entre dos lados cualesquiera".¹² Este "drama de naturaleza muerta", que es como Severs caracteriza su creación, no debe confundirse con una casa histórica o un conjunto de habitaciones de época. Más bien, se trata de una ópera ya que hay tantos actos como habitaciones, cada uno de ellos repleto de indicios tangibles de presencias invisibles y acciones interrumpidas (una pera a medio comer, una tarta recién horneada, una rebanada faltante, una copa de vino recién servida, el susurro de una cortina, el ruido de una puerta que se cierra, un tablón que cruje al pisarlo) y los intangibles del aire denso, la luz tenue, las llamas parpadeantes, una ráfaga de aire helado, la quietud total: "La experiencia se vive en silencio y su nivel es poético; y como todo lo que es así, funciona mejor con aquellos que están dotados, dispuestos y capacitados para ir a su encuentro. El lema de la casa es "Lo ves o no lo ves". En su estilo posmaterialista, trata de recordar al visitante un hecho científico: que lo que no vemos es esencial para lo que hacemos".¹³

Aunque Severs fue un profundo conocedor de los periodos evocados en la casa, procedió, no de manera hermenéutica, sino heurística (de *heuresis* o invención, en la teoría y lógica retóricas). Lo importante no es lo que hizo de su colección de antigüedades, sino lo que hizo con ella.¹⁴ Su proyecto no es exegético, sino generativo. Se basa en la premisa de un arte intuitivo de descubrimiento e invención, no en uno que sea transparente a la razón.¹⁵ Tales lugares no pueden comprenderse en una sola visita. Como escribió Ivan Chitchevlov, un teórico político ruso que retomó las ideas de Fourier, sobre Chirico:

Se enfrentó a los problemas de las ausencias y presencias en el tiempo y el espacio: Sabemos que un objeto que no se percibe conscientemente durante una primera visita, puede, en virtud de su ausencia en visitas subsiguientes, provocar una impresión indefinible: como consecuencia de este retroceso en el tiempo, la ausencia del objeto se vuelve una presencia que uno puede sentir. Dicho con mayor precisión, aunque la calidad de la impresión por lo general sigue siendo indefinida, varía,

¹² Dennis Severs, *18 Folgate Street: The Life of a House in Spitalfields* (Londres: Chatto & Windus, 2001), 37. Severs, 99-100.

¹³ Folleto para visitantes a la Casa de Dennis Severs, 2002.

¹⁴ Véase Michael Jarrett, "Heuristics Defined", <http://www.yk.psu.edu/~jmj3/defheu.htm> (acceso: enero 19, 2012).

¹⁵ Véase Ulmer, *Heuristics*, ix-xiii.

mode of inquiry, that science is an art, and that the capacity to think is linked to the capacity to feel.¹⁷ Roland Barthes identifies the poetics of the images in Diderot's *Encyclopédie* with an overflow of meanings that arise because—not in spite of—their demonstrative intent and insistent didacticism. He defines poetics in this context as "the sphere of the infinite vibrations of meaning, at the center of which is placed the literal object. We can say there is not one plate of the *Encyclopédie* that does not vibrate well beyond its demonstrative intent. This singular vibration is above all an astonishment".¹⁸ The *Encyclopédie*, which Barthes identifies with the museum and the world's fair, makes literal objects mysterious and mythical by virtue of a distinct set of practices. Those practices include not only the transformative power of "depth of time" and the capacity of metaphor to make the literal ambiguous, but also the act of "isolating elements from their practical context", doubling "the explained world by a new world to be explained", attending scrupulously to detail, and shifting levels of perception, so that "it is by dint of didacticism that a kind of wild surrealism is generated here".¹⁹

In contrast with the printed page of the *Encyclopédie* and of literary utopias, the disposition of things and persons in the space of the museum organizes the sensory experience of a mobile observer. This experience calls for spatial and kinetic intelligence, for an ability to think with and within a materialized space of a very special kind. The senses are intelligent. The body knows. Facts are felt. Curiosity is an emotion. Historian of science Lorraine Daston writes a history of curiosity (and its emotional structure) in relation to the other emotions as a way of illuminating the history of science in the early modern period. As curiosity "shifted its position in the European map of the emotions from a close proximity to lust and pride, to a similarly close relationship to greed and avarice",²⁰ the "curious object" came to be associated with the exotic, bizarre, beautiful, rare, novel, monstrous, diverse, small, detailed, hidden. Wonder arose from an ignorance of causes, but a major shift occurred from a divine explanation of what were

¹⁷ Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 79.

¹⁸ Roland Barthes, "The Plates of the *Encyclopédie*," in *New Critical Essays*, Richard Howard, trans. 23-40 (Berkeley: University of California, 1990), 35.

¹⁹ *Idem*, 34, 35, 38, 39.

²⁰ Lorraine Daston, "Curiosity in Early Modern Science," *Word & Image* 11, no. 4 (1995): 392.

no obstante, con la naturaleza del objeto sustraído y la importancia que le atribuye el visitante, la que oscila entre el regocijo sereno y el terror.¹⁶

Lo ilusorio de estos lugares —no sólo por lo que se siente y no se ve, sino también por lo que antes se vio, pero pasó inadvertido— exige que uno vuelva a ellos una y otra vez.

Pensar en el museo como una práctica artística —no sólo los museos de arte, sino cualquier museo— es reconocer que el arte en sí mismo es un modo de investigación, que la ciencia es un arte y que la capacidad de pensar está ligada a la capacidad de sentir.¹⁷ Roland Barthes identifica la poética de las imágenes de la *Enciclopedia* de Diderot, con un desbordamiento de significados que surgen a causa de (y no a pesar de) su propósito demostrativo y didacticismo insistente. Define la poética en este contexto como "la esfera de las vibraciones infinitas del significado, en cuyo centro está situado el objeto literal. Se puede decir que no hay lámina de la *Enciclopedia* que no vibre más allá de su propósito demostrativo. Esta singular vibración es, antes que otra cosa, asombro".¹⁸ La *Enciclopedia*, que Barthes identifica con el museo y la feria mundial, vuelve misteriosos y míticos a los objetos literales por virtud de un distintivo conjunto de prácticas. Estas prácticas incluyen no sólo el poder transformador de la "profundidad del tiempo" y la capacidad de la metáfora de volver ambiguo lo literal, sino también el acto de "aislar a los elementos de su contexto práctico", duplicando "el mundo explicado por un nuevo mundo aún por explicar", atendiendo escrupulosamente al detalle y variando los niveles de percepción, de modo que "es por fuerza de didacticismo que aquí se genera una especie de surrealismo desenfrenado".¹⁹

En contraste con la página impresa de la *Enciclopedia* y de las utopías literarias, la disposición de las cosas y las personas en el

¹⁶ "Ivan Chitchevlov (seudónimo: Gilles Ivain), "Formulary for a New Urbanism", traducido al inglés por Ken Knabb, ligeramente modificado de la versión que aparece en *Situationist International Anthology*, Ken Knabb, ed. y trad. (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), <http://www.bopsecrets.org/SI/Chitchevlov.htm> (acceso: enero 9, 2004). Chitchevlov redactó este ensayo en 1953 y lo publicó en el primer número de *Internationale Situationniste* (1958).

¹⁷ Stephen Greenblatt, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Chicago: University of Chicago Press, 1991), 79.

¹⁸ Roland Barthes, "The Plates of the *Encyclopédie*," en *New Critical Essays*, Richard Howard, trad., (Berkeley: University of California, 1990), 35.

¹⁹ *Idem*, 34, 35, 38, 39.

viewed as marvels and miracles to a search for natural causes and the understanding that "Without wonder, there would be no curiosity, and without curiosity, no science".²¹

Museums are important here, first, because those with long histories and old collections are in a good position to illuminate the history of "how intellectual work is saturated with moral, emotional and aesthetic elements at a collective, and not just biographical level".²² Museums are not only instruments for the shaping of sensibility, as Tony Bennett and others have argued, but also their collections hold within them a history of sensibilities, their rise, demise, and potential for recuperation.²³ How might an older constellation of wonder, curiosity, and intense attention animate the museum as a contemporary utopian laboratory? This is an invitation to find the utopian potential of the museum not only in the achievements of the past, but also in its history as a materialized subjunctive space. It is in the museum's capacity to provoke and sustain speculation, reflection, retrospection, prospection, whether reasoned or dreamed, that its utopian possibilities lie. What this might look like is suggested by Lesley Sharp in the manifesto, in this volume, for the National Museum of Museum and Industry, a "family of museums", in the United Kingdom.

The collection is essential to the museum, as envisioned here, not only because of the value of each and every object in it, but above all by virtue of being a collection. True, the whole may be greater than the sum of the parts. But it is the loosely jointed nature of that whole that makes the collection not only a reservoir from which to draw but also an active field of infinite combinatory potential, a space of coincidence, accident, and incident. And, a space of information, "if we define 'information' (as cybernetics does) as a function of unpredictability"—"The more predictable the message, the less information it contains".²⁴ How does the museum, despite its best efforts to create certainty, produce unpredictability? Through fragmentation, aggregation, selection, juxtaposition, connection, contrast, excess, and confusion.

²¹ *Idem*, 397.

²² *Idem*, 403.

²³ See Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (London: Routledge, 1995) and Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).

²⁴ Robert B. Ray, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995), 6, and Robert B. Ray, *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 13.

espacio del museo organiza la experiencia sensorial del observador móvil. Esta experiencia exige inteligencia espacial y cinética para tener la capacidad de pensar con y dentro de un espacio materializado de un tipo muy especial. Los sentidos son inteligentes. El cuerpo sabe. Los hechos se sienten. La curiosidad es una emoción. Lorraine Daston, historiadora de la ciencia, escribe una historia de la curiosidad (y su estructura emocional) en relación con las demás emociones como forma de esclarecer la historia de la ciencia en los primeros años de la época moderna temprana. Cuando la curiosidad "cambió su posición en el mapa europeo de las emociones de una estrecha proximidad con la lujuria y la soberbia, a una relación igualmente cercana con la codicia y la avaricia",²⁵ el "objeto curioso" llegó a asociarse con lo exótico, extraño, bello, raro, novedoso, monstruoso, diverso, pequeño, detallado, oculto. El asombro surgió de la ignorancia de las causas, pero tuvo lugar un cambio muy importante de una explicación divina a lo que se consideraban maravillosa y milagrosa una búsqueda de las causas naturales y el entendimiento de que "sin asombro, no había curiosidad, y sin curiosidad, no había ciencia".²⁶

Los museos son importantes aquí, en primer término, porque aquellos que tienen una larga historia y colecciones antiguas se encuentran en una buena posición para aclarar la historia de "cómo el trabajo intelectual está saturado de elementos morales, emocionales y estéticos en un nivel colectivo y no sólo biográfico".²⁷ Los museos no son sólo instrumentos para forjar la sensibilidad, como Tony Bennett y otros han argumentado, sino que también sus colecciones contienen en sí mismas la historia de las sensibilidades, su aparición, desaparición y potencial para la recuperación.²⁸ ¿Cómo podría una vieja constelación de asombro, curiosidad e intensa atención animar el museo como un laboratorio utópico contemporáneo? Esta es una invitación a encontrar el potencial utópico del museo, no sólo en los logros del pasado, sino también su historia como espacio subjuntivo materializado. Las posibilidades utópicas del museo residen en su

²⁵ Lorraine Daston, "Curiosity in Early Modern Science", *Word & Image* 11, núm. 4 (1995): 392.

²⁶ *Idem*, 397.

²⁷ *Idem*, 403.

²⁸ Véanse Tony Bennett, *The Birth of the Museum* (Londres: Routledge, 1995), y Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londres: Routledge, 1995).

If there are two major utopian models, one the reasoned, ordered world, the other Breton's utopia of the dream, with all of its surrealist ideals, the museum's utopian potential draws from both. For Proust, the coesuras of the museum—the severing of things from the world outside—is necessary for “the exhilarating happiness that can be had only in a museum, where the rooms, in their sober abstinence from all decorative detail, symbolize the inner spaces into which the artist withdraws to create the work”.²⁵ The utopian quality of the museum arises not only from the experience of individual works of art found within its walls, but from the museum experience as an art form. This is an autotelic experience, one that has its aim and its end, its *telos*, in itself, as is also the case with play. Indeed, the autotelic is fundamental to the museum, as a space of soft rather than hard mastery.²⁶

What is the nature of that space? Museums of all kinds are defined by an arrangement of objects in space that requires the visitor to walk. Indeed, it could be said that mobility is a defining feature of the museum and that utopian possibilities lie hidden within the museum's psychogeography, that is, within the felt quality of its navigated space. However carefully planned, no matter how many maps, signs pointing the way, footsteps painted on the floor, or guards giving directions, the space of the museums is neither a seamless continuity, nor a continuous surface. And, while the space of the museum may seem overdetermined by its spatialized program and master narrative, it is finally underdetermined. It must be navigated. Those who so desire can move in ways not intended by the museum's plan, letting chance play a part in the creation of situations, giving disorientation a chance, and allowing uncertainty in a rich environment to open one to surprise, to connections one makes for oneself, to “things that make one's heart beat faster,” to “dreamy excitement”.²⁷

Above all, the utopian imagination is about visualizing and modeling, whether in literary or material form. The utopian imagination

²⁵ Adorno, *Op. cit.*, 178-179.

²⁶ Inspired by Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (New York: Simon & Schuster, 1995). I discuss these distinctions more fully in “The Museum As Catalyst,” *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?*, ed. Per-Uno Ågren (Stockholm: Stockholm: Riksställningar [Swedish Travelling Exhibitions], Svenska museiföreningen [Swedish Museum Association], 2002), 55-66.

²⁷ Robert Harbison, *Eccentric Spaces* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000), 143 and 154. On psychogeography as an avant-garde art practice, see Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (London: Routledge, 1992).

capacidad de provocar y sostener la especulación, reflexión, retrospectiva, prospección, sean razonadas o soñadas. Lesley Sharp deja entrever cómo sería esto en el manifiesto, incluido en este volumen, del National Museum of Museum and Industry, una “familia de museos”, del Reino Unido.

La colección es esencial para el museo, tal como se concibe aquí, no sólo por el valor de todos y cada uno de los objetos que contiene, sino, sobre todo, por ser precisamente una colección. Ciertamente, el todo puede ser mayor que la suma de las partes, pero la naturaleza articulada sin excesivo rigor de ese todo es lo que convierte a la colección no sólo en un reservorio del cual extraer, sino también en un campo activo de potencial combinatorio infinito, un espacio de coincidencia, accidente e incidente, además de un espacio de información, “si definimos ‘información’ (como lo hace la cibernética) como una función de impredecibilidad”: “Cuanto más predecible es el mensaje, tanta menos información contiene”.²⁸ ¿Cómo puede el museo, a pesar de sus mejores esfuerzos por crear certidumbre, producir impredecibilidad? Por medio de la fragmentación, agregación, selección, yuxtaposición, conexión, contraste, exceso y confusión.

Si existen dos modelos utópicos principales: uno, el mundo racional y ordenado, y el otro, la utopía del sueño de Breton, con todos sus ideales surrealistas, el potencial utópico del museo tiene un poco de ambos. Para Proust, la cesura del museo—la separación de las cosas del mundo exterior—es necesaria para “el júbilo sublime que sólo se puede sentir en un museo, donde las salas, en su sobria abstinencia de todo detalle decorativo, simbolizan los espacios interiores a los que se retira el artista para crear la obra”.²⁹ La calidad utópica del museo se origina no sólo de la experiencia de cada una de las obras de arte que se encuentran dentro de sus paredes, sino también de la experiencia del museo como una forma de arte. Es una experiencia autotélica, que contiene en sí misma el objetivo de su existencia y su fin, su *telos*, como sucede también con lo lúdico. De hecho, lo autotélico es fundamental para el museo, como espacio de dominio subjetivo, y no objetivo.³⁰

²⁸ Robert B. Ray, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995), 6 y Robert B. Ray, *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 13.

²⁹ Adorno, *Op. cit.*, 178-179.

³⁰ Inspirado en Sherry Turkle, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (Nueva York: Simon & Schuster, 1995). Analizo estas distinciones más

catalyzes a kind of envisioning, a kind of modeling, that reflects on what is, by projecting what could be, either in the spirit of critique or in the hope of a transformative program. Utopias at their most utopian are unrealizable. They are neither models of something that already exists nor necessarily models for something to be brought into being. Literary utopias are well suited to this ideal. So too are museums.

This essay appeared in German translation Jörn Rüsen, Michael Fehr and Annelie Ramsbrock, eds. in *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*, [Velbrück Wissenschaft, 2004].

© Barbara Kirshenblatt-Gimblett

¿Cuál es la naturaleza de ese espacio? Los museos de todo tipo se definen por una organización de objetos en el espacio que requiere que el visitante camine. En efecto, podría decirse que la movilidad es una de las características definitorias del museo y que las posibilidades utópicas están ocultas dentro de la psicogeografía del museo, es decir, dentro de la calidad sentida de su espacio navegado. Por más cuidadosa que sea su planeación, no importa cuántos mapas, letreros que señalen el camino, pisadas pintadas en el piso o guardias que den indicaciones, el espacio de los museos no es ni una continuidad perfectamente integrada ni una superficie continua. Además, aunque el espacio del museo pueda parecer sobredeterminado por su programa espacializado y narrativa especializada, es finalmente indeterminado. Debe recorrerse. Quienes así lo desean pueden desplazarse en direcciones no intencionadas en el plan del museo, dejando que el azar desempeñe alguna función en la creación de situaciones, dando oportunidad a la desorientación y permitiendo la incertidumbre en un ambiente rico para abrirse a la sorpresa, a las conexiones que uno mismo forma, a "las cosas que hacen que el corazón lata más deprisa", a la "emoción de ensueño".²⁷

Sobre todo, la imaginación utópica se ocupa de visualizar y modelar, ya sea en forma literaria o material. La imaginación utópica cataliza un tipo de contemplación, una especie de modelado, que se refleja en lo que es al proyectar lo que podría ser, ya sea en el espíritu de la crítica o en la esperanza de un programa transformador. Las utopías, en su máxima expresión, son irrealizables. No son ni modelos de algo que ya existe ni necesariamente modelos de algo que puede ser traído a la existencia. Las utopías literarias se adecúan a la perfección a este ideal, y los museos también.

Ensayo traducido del alemán Jörn Rüsen, Michael Fehr y Annelie Ramsbrock, eds. en *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen*, [Velbrück Wissenschaft, 2004].

© Barbara Kirshenblatt-Gimblett

detalladamente en "The Museum As Catalyst", *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?*, ed. Per-Uno Ågren (Estocolmo: Stockholm: Riksställningar [Exposiciones suecas itinerantes], Svenska museiföreningen [Asociación de Museos de Suecia], 2002), 55-66.

²⁷ Robert Harbison, *Eccentric Spaces* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000), 143 y 154. Sobre la psicogeografía como práctica artística de vanguardia, véase Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (Londres: Routledge, 1992).

ON THE NEW

BORIS GROYS

In the last few decades, discourse on the impossibility of the new in art has become especially widespread and influential. Its most interesting characteristic is a certain feeling of happiness, of positive excitement about this alleged end of the new—a certain inner satisfaction that this discourse obviously produces in the contemporary cultural milieu. Indeed, the initial post-modern sorrow about the end of history is gone. Now we seem to be happy about the loss of history, the idea of progress, the utopian future—all things traditionally connected to the phenomenon of the new. Liberation from the obligation to be historically new seems to be a great victory of life over formerly predominant historical narratives which tended to subjugate, ideologize, and formalize reality. We experience art history first of all as represented in our museums. So the liberation from the new, understood as liberation from art history—and, for that matter, from history as such—is experienced by art in the first place as a chance to break out of the museum. Breaking out of the museum means becoming popular, alive, and present outside the closed circle of the established art world, outside the museum's walls. Therefore, it seems to me that the positive excitement about the end of the new in art is linked in the first place to this new promise of bringing art into life—beyond all historical constructions and considerations, beyond the opposition of old and new.

Artists and art theoreticians alike are glad to be free at last from the burden of history, from the necessity to take the next step, and from the obligation to conform to the historical laws and requirements of that

SOBRE LO NUEVO

BORIS GROYS

En las últimas décadas, el discurso sobre la imposibilidad de lo nuevo en el arte ha sido especialmente difundido e influyente. Su característica más interesante es un cierto sentimiento de felicidad, de excitación positiva acerca de este supuesto fin de lo nuevo —una cierta satisfacción interna que este discurso produce obviamente en el medio cultural contemporáneo. En efecto, la tristeza posmoderna inicial por el fin de la historia ha desaparecido. Ahora parecemos contentos por la pérdida de la historia, la idea de progreso y el futuro utópico —todas las cosas que tradicionalmente están conectadas con el fenómeno de lo nuevo. Liberarse de la obligación de ser históricamente nuevo parece que es una gran victoria de la vida frente a las narrativas históricas que antiguamente predominaban y que tendían a subyugar, ideologizar y formalizar la realidad. Experimentamos la historia del arte, ante todo, tal y como está representada en los museos, por tanto, el arte experimenta la liberación de lo nuevo, entendida como la liberación de la historia del arte —y, en cuanto a eso, de la historia como tal—, en primer lugar, como una oportunidad para escaparse del museo. Escaparse del museo significa convertirse en algo popular, vivo y presente fuera del círculo cerrado del establecido mundo del arte, fuera de las paredes del museo. Por esta razón considero que la enorme ilusión causada por el fin de lo nuevo en el arte está unida, en primer lugar, a esta nueva promesa de incorporar el arte en la vida —más allá de las construcciones y consideraciones históricas, más allá de la oposición entre lo antiguo y lo nuevo.

which is historically new. Instead, these artists and theoreticians want to be politically and culturally engaged in social reality; they want to reflect on their own cultural identity, express their desires, and so on. But first of all they want to show themselves to be truly alive and real—in opposition to the abstract, dead historical constructions represented by the museum system and by the art market. It is, of course, a completely legitimate desire. But to be able to fulfill this desire to make a true living art we have to answer the following question: When and under what conditions does art look as if it is alive—and not as if it were dead?

There is a deep rooted tradition in modernity of history bashing, museum bashing, library bashing, or more generally, archive bashing in the name of true life. The library and the museum are favourite objects of intense hatred for a majority of modern writers and artists. Rousseau admired the destruction of the famous ancient Library of Alexandria; Goethe's Faust was prepared to sign a contract with the devil if he could escape the library (and the obligation to read its books). In the texts of modern artists and theoreticians, the museum is repeatedly described as a graveyard of art, and museum curators as gravediggers. According to this tradition, the death of the museum—and of the art history embodied by the museum—must be interpreted as a resurrection of true, living art, as a turning toward true reality, life, toward the great Other: if the museum dies, it is death itself that dies. We suddenly become free, as if we had escaped a kind of Egyptian bondage and were prepared to travel to the Promised Land of true life. All this is quite understandable, even if it is not so obvious why the Egyptian captivity of art should come to its end right now.¹

However, the question I am more interested in at this moment is, as I said, a different one: Why does art want to be alive rather than dead? And what does it mean for art to look as if it were alive? I will attempt to show that it is the inner logic of museum collecting itself that compels the artist to go into reality—into life—and make art that looks as if it were alive. I shall also try to show that "being alive" means, in fact, nothing more or less than being new.

It seems to me that the numerous discourses on historical memory and its representation very often overlook the complementary relationship which exists between reality and museums. The museum is not secondary to "real" history, and nor is it merely a reflection and

¹ I have in mind the books of the German scholar Jan Assmann on Egyptian civilization and historical memory. See, Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (Munich: C.H. Beck Verlag, 1992), 167 ff.

Tanto los artistas como los teóricos del arte se sienten satisfechos por haberse librado finalmente de la carga de la historia, de la necesidad de dar un paso más y de la obligación de obedecer las leyes y exigencias históricas de aquello que es históricamente nuevo. En lugar de esto, dichos artistas y teóricos quieren comprometerse política y culturalmente con la realidad social; quieren reflexionar sobre su propia identidad cultural y expresar sus deseos, entre otras cosas. Pero, ante todo, quieren mostrarse realmente vivos y reales —en oposición a las construcciones históricas abstractas y muertas representadas por el sistema de museos y por el mercado del arte. Evidentemente, este es un deseo completamente legítimo, pero para conseguir realizar este deseo de hacer un arte realmente vivo debemos responder a la siguiente pregunta: ¿Cuándo y en qué condiciones el arte parece como si estuviera vivo —y no como si estuviera muerto?

En la modernidad hay una tradición muy arraigada de golpear la historia, los museos, las bibliotecas o, de manera más general, los archivos históricos en nombre de la vida verdadera. La biblioteca y el museo son los objetos preferidos del odio intenso para la mayoría de los escritores y artistas modernos. Rousseau admiró la destrucción de la famosa antigua biblioteca de Alejandría; el Fausto de Goethe estaba preparado para firmar un pacto con el diablo si podía escapar de la biblioteca (y de la obligación de leer los libros que había en ella). En los textos de artistas y teóricos modernos, el museo es descrito reiteradamente como el cementerio del arte, y los conservadores de los museos como los sepultureros. De acuerdo con esta tradición, la muerte del museo —y de la historia del arte encarnada por el museo— debe ser interpretada como una resurrección del arte verdadero y vivo, como un giro hacia la realidad verdadera, la vida, hacia el gran Otro: si el museo muere, es la misma muerte la que muere. De repente somos libres, como si hubiéramos escapado de una especie de esclavitud egipcia y estuviéramos preparados para viajar a la Tierra Prometida de la vida verdadera. Todo esto es bastante comprensible, aunque no esté muy claro *por qué* el cautiverio egipcio del arte debería llegar a su fin justo ahora.¹

Sin embargo, la cuestión que más me interesa en este momento, tal y como he dicho, es otra distinta: ¿por qué el arte quiere estar vivo en vez de estar muerto? ¿Y qué significa para el arte parecer

¹ Tengo en mente los libros del especialista alemán Jan Assmann sobre la civilización egipcia y la memoria histórica. Véase, Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: C.H. Beck Verlag, 1992), 167 y sig.

documentation of what "really" happened outside its walls according to the autonomous laws of historical development. The contrary is true: "reality" itself is secondary in relation to the museum—the "real" can be defined only in comparison with the museum collection. This means that change in the museum collection brings about change in our perception of reality itself—after all, reality can be defined in this context as a sum of all things not having been collected yet. So history cannot be understood as a fully autonomous process which takes place outside the museum's walls. Our image of reality is dependent on our knowledge of the museum.

One particular case clearly shows that the relationship between reality and museums is mutual: the case of the art museum. Modern artists working after the emergence of the modern museum know (in spite of all their protests and resentments) that they are working primarily for museum collections—at least if they are working in the context of so-called "high art". These artists know from the outset that they will be collected—and they actually want to be collected. While dinosaurs did not know that they would eventually be represented in museums of natural history, artists on the other hand know that they may eventually be represented in museums of art history. As much as the behaviour of dinosaurs was—at least in a certain sense—unaffected by their future representation in the modern museum, the behaviour of the modern artist is affected by the knowledge of such a possibility. This knowledge affects the behaviour of artists in a very substantial way in that it is obvious that the museum accepts only things that it takes from real life, from outside its collections, and this explains why the artist wants to make his or her art look real and alive.²

What is already presented in the museum is automatically regarded as belonging to the past, as already dead. If outside the museum, we encounter something which makes us think of the forms, positions and approaches already represented inside the museum, we are not ready to see this something as real or alive, but rather as a dead copy of the dead past. So if an artist says (as the majority of artists say) that

² The "old things" collected by the museum always correspond to "new trends" in art, historical writing and curatorial practice: art history is, as we know, being reconsidered time and again. This means that all the things accepted by the museum must be new in a certain sense—recently produced or recently discovered, or newly appreciated or recognized as valuable. Private collections do not fulfill this role because they are governed by individual taste and not by the general idea of historical representation. This is why private collectors of today seek the confirmation and nobilitation by the art museum system: to have the historical and, therefore, monetary value of their collections confirmed.

como si estuviera vivo? Intentaré demostrar que es la propia lógica interna de colección en los museos la que obliga a los artistas a introducirse en "la realidad, en la vida" y hacer que el arte parezca como si estuviera vivo. También intentaré demostrar que "estar vivo" significa, de hecho, ni más ni menos que ser nuevo.

Me parece que los numerosos discursos acerca de la memoria histórica y su representación pasan por alto muy a menudo la relación complementaria que existe entre la realidad y los museos. El museo no es secundario a la historia "real", y tampoco es una mera reflexión y documentación de lo que "realmente" pasó fuera de sus paredes de acuerdo con las leyes autónomas del desarrollo histórico. Lo contrario es verdad: la "realidad" misma es secundaria en relación al museo —lo "real" puede ser definido sólo en comparación con la colección del museo. Esto significa que un cambio en la colección del museo produce un cambio en nuestra percepción de la realidad misma —después de todo, la realidad puede ser definida en este contexto como una suma de todas las cosas que aún no han sido coleccionadas. Por tanto, la historia no puede entenderse como un proceso completamente autónomo que tiene lugar fuera de las paredes del museo. Nuestra imagen de la realidad depende de nuestro conocimiento del museo.

Hay un caso que muestra claramente que la relación entre la realidad y el museo es mutua: es el caso del museo de arte. Los artistas modernos que trabajan después del surgimiento de los museos modernos saben (a pesar de todas las protestas y del resentimiento que expresan) que están trabajando principalmente para las colecciones de los museos —al menos si trabajan dentro del contexto del llamado *high art* ('el gran arte'). Estos artistas saben, desde el principio, que serán coleccionados —y de hecho quieren que se les coleccionen. Mientras que los dinosaurios no sabían que acabarían representados en los museos de historia natural, los artistas, en cambio, saben que quizás formarán parte de los museos de historia del arte. En tanto que el comportamiento de los dinosaurios no estaba —al menos en cierto sentido— influenciado por su futura presencia en los museos modernos, el comportamiento de los artistas modernos sí está influenciado por el conocimiento de dicha posibilidad. Este conocimiento afecta al comportamiento de los artistas en un sentido muy sustancial; es obvio que el museo acepta sólo cosas que obtiene de la vida real, fuera de sus colecciones, y esto explica por qué el artista quiere que su arte parezca real y vivo.³

³ Las "cosas antiguas" que se coleccionan en los museos siempre corresponden a "nuevas tendencias" en el arte, en los escritos históricos y en la práctica

he or she wants to break out of the museum, to go into life itself, to be real, to make a truly living art, this means only that the artist wants to be collected. This is because the only possibility of being collected is by transcending the museum and entering life in the sense of making something different from that which has already been collected. Again, only the new can be recognized by the museum-trained gaze as real, present, and alive. If you repeat already collected art, your art is qualified by the museum as mere *kitsch* and rejected. Those virtual dinosaurs which are merely dead copies of already museographed dinosaurs could be shown, as we know, in the context of *Jurassic Park*—in the context of amusement, entertainment—not in the museum. The museum is, in this respect, like a church: you must first be a sinner to become a saint—otherwise you remain a plain, decent person with no chance of a career in the archives of God's memory. This is why, paradoxically, the more you want to free yourself from the museum, the more you become subjected in the most radical way to the logic of museum collecting, and vice versa.

Of course, this interpretation of the new, real and living contradicts a certain deep-rooted conviction found in many texts of the earlier *avant-garde*—namely, that the way into life can be opened only by the destruction of the museum and by a radical, ecstatic deletion of the past, which stands between us and our present. This vision of the new is powerfully expressed, for example, in a short but important text by Kasimir Malevich: "On the Museum", from 1919. At that time the new Soviet government feared that the old Russian museums and art collections would be destroyed by civil war and the general collapse of state institutions and the economy, and the Communist Party responded by trying to secure and save these collections. In his text, Malevich protested against this pro-museum policy of Soviet power by calling on the state not to intervene on behalf of the old art collections because their destruction could open the path to true, living art. In particular, he wrote:

Life knows what it is doing, and if it is striving to destroy one must not interfere, since by hindering we are blocking the path to a new conception of life that is born within us. In burning a corpse we obtain one gram of powder: accordingly thousands of graveyards could be accommodated on a single chemist's shelf. We can make a concession to conservatives by offering that they burn all past epochs, since they are dead, and set up one pharmacy.

Later, Malevich gives a concrete example of what he means:

Aquello que ya está expuesto en un museo se considera automáticamente como algo perteneciente al pasado, como algo que ya está muerto. Si fuera del museo encontramos algo que nos recuerda a las formas, las posiciones y los enfoques representados dentro del museo no estamos preparados para verlo como algo real o vivo, sino más bien como una copia muerta de un pasado muerto. Por tanto, si un artista dice (como dicen la mayoría de los artistas) que quiere escapar del museo para ir hacia la vida en sí, para ser real o para crear un arte verdaderamente vivo, esto no significa sino que el artista quiere que se le coleccionen. Esto es debido a que la única posibilidad de que el artista sea coleccionado es sobrepasando el museo y entrando en la vida en el sentido de hacer algo diferente de lo que ya ha sido coleccionado. De nuevo, sólo lo que es nuevo puede ser reconocido por la mirada experta del museo como real, presente y vivo. Si el artista repite el arte que ya está coleccionado, su arte será calificado por los museos como meramente *kitsch* y será rechazado. Esos dinosaurios virtuales que son meras copias muertas de los dinosaurios que ya han sido museografiados se podrían mostrar, como sabemos, en el contexto de *Parque Jurásico*—en un contexto de divertimento y entretenimiento—y no en un museo. El museo es, a este respecto, como una iglesia: primero debes ser pecador para llegar a ser santo—sino seguirás siendo una persona corriente y decente sin ninguna oportunidad de tener un futuro en los archivos de la memoria de Dios. A esto se debe, paradójicamente, que cuanto más quieres liberarte del museo, más sujeto estás, en el modo más radical, a la lógica de las colecciones de los museos, y viceversa.

Evidentemente, esta interpretación de lo nuevo, real y vivo contradice una convicción muy arraigada basada en muchos textos de los principios de la vanguardia—es decir, que el camino hacia la vida sólo puede abrirse mediante la destrucción de los museos y mediante la supresión radical y extática del pasado, que se mantiene entre nosotros y nuestro presente. Esta visión de lo nuevo está expresada de manera convincente, por ejemplo, en un corto

de conservación: como sabemos, la historia del arte se considera una y otra vez. Esto significa que todas aquellas cosas que los museos aceptan deben ser nuevas en cierto sentido—producidas o descubiertas recientemente, o recién apreciadas o reconocidas como valiosas. Las colecciones privadas no cumplen con esta función porque se rigen por el gusto individual y no por la idea general de la representación histórica. A esto se debe el que los coleccionistas privados de hoy día busquen su confirmación y ennoblecimiento mediante el sistema de los museos de arte, para confirmar el valor histórico y, en consecuencia, el valor económico de sus colecciones.

The aim [of this pharmacy] will be the same, even if people will examine the powder from Rubens and all his art—a mass of ideas will arise in people, and will often be more alive than actual representation (and take up less room).³

The Rubens example is not accidental for Malevich; in many of his earlier manifestoes, he states that it is impossible in our time to paint “the fat ass of Venus” any more. Malevich also wrote in an earlier text about his famous *Black Square*—which became one of the most recognized symbols of the new in the art of that time—that there is no chance that “the sweet smile of Psyche emerges on my black square” and that it—the black square—“can never be used as a bed (mattress) for love-making”.⁴ Malevich hated the monotonous rituals of love-making at least as much as the monotonous museum collections. But most important is the conviction—underlying this statement of his—that a new, original, innovative art would be unacceptable for museum collections governed by the conventions of the past. In fact, this is the opposite situation in Malevich’s time and, actually, had been opposite since the emergence of the museum as a modern institution at the end of the 18th century. Museum collecting is governed, in modernity, not by some well established, definite, normative taste whose origin is in the past. Rather, it is the idea of historical representation that compels the museum system to collect, in the first place, all those objects which are characteristic of certain historical epochs—including the contemporary epoch. This notion of historical representation has never been called into question—not even by quite recent post-modern writing which, in its turn, sets out to be historically new, truly contemporary and up-to-date. They go no further than asking, Who and what is *new enough* to represent our own time?

Particularly if the past is not collected, if the art of the past is not secured by the museum, it makes sense—and even becomes a kind of moral obligation—to remain faithful to the old, to follow traditions and resist the destructive work of time. Cultures without museums are the “cold cultures”, as Lévi-Strauss defined them, and these cultures try to keep their cultural identity intact by constantly reproducing the past. They do this because they feel the threat of oblivion, of a complete loss of historical memory. Yet if the past is collected and preserved

³ Kasimir Malevich, “On the Museum,” in *Essays on Art* (New York: George Wittenborn, 1971), vol. 1, 68-72.

⁴ Kasimir Malevich, “A Letter from Malevich to Benois,” in *Essays on Art* (New York: George Wittenborn, 1971), vol. 1, 48.

pero importante texto de Kasimir Malevich, “On the Museum”, de 1919. En ese momento, el nuevo gobierno soviético temía que los viejos museos rusos y las colecciones de arte fueran destruidos por la guerra civil y por el hundimiento general de las instituciones del Estado y de la economía, y el partido comunista reaccionó intentando proteger y salvar estas colecciones. En su texto, Malevich protestó contra esta política pro-museos del poder soviético pidiendo al Estado que no interviniera en nombre de las antiguas colecciones de arte porque su destrucción abriría el camino hacia el arte verdadero y vivo. En particular escribió:

La vida sabe lo que está haciendo y, si se está esforzando por destruir, no debemos interferir en ello, dado que al impedirlo estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al quemar un cadáver obtenemos un gramo de polvo: en consecuencia, miles de cementerios podrían caber en una estantería de una farmacia. Podemos hacer una concesión a los conservadores ofreciéndoles que quemen todas las épocas pasadas, puesto que ya están muertas, y abran una farmacia.

Posteriormente, Malevich pone un ejemplo concreto de lo que quiere decir:

El objetivo (de esta farmacia) será el mismo, aunque la gente examine el polvo de Rubens y todo su arte —un conjunto de ideas surgirá en la gente, que a menudo será más vivo que la actual representación (y necesitará menos espacio).⁵

El ejemplo de Rubens no es accidental para Malevich puesto que, en muchos de sus primeros manifestos, declara que en nuestro tiempo resulta ya imposible pintar “el culo gordo de Venus”. Malevich también escribió en uno de sus primeros textos sobre su famoso *Black Square* (“cuadrado negro”) —que se convirtió en uno de los símbolos más reconocidos de lo nuevo en el arte de ese momento— que no hay ninguna posibilidad de que “la dulce sonrisa de la psique emerja de mi cuadrado negro” y que eso, el cuadrado negro, “nunca puede usarse como una cama (colchón) para hacer el amor”.⁶ Malevich

⁵ Kasimir Malevich, “On the Museum”, en *Essays on Art* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), vol. 1, 68, 72.

⁶ Kasimir Malevich, “A Letter from Malevich to Benois”, en *Essays on Art* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), vol. 1 48.

in museums, the replication of old styles, forms, conventions and traditions becomes unnecessary. Further, the repetition of the old and traditional becomes a socially forbidden, or at least unrewarding, On the New practice. The most general formula of modern art is not "Now I am free to do something new." Rather, it is impossible to do the old any more. As Malevich says, it became impossible to paint the fat ass of Venus any more. But it became impossible only because there is the museum. If Rubens' works were really burned, as Malevich suggested, it would in fact open the way for painting the fat ass of Venus again. The *avant-garde* strategy begins not with an opening to a greater freedom, but with the emerging of a new taboo—the "museum taboo"—which forbids the repetition of the old because the old does not disappear any more but remains on display.

The museum does not dictate what the new has to look like, it only shows what it must not look like, functioning like the Socrates demon who told Socrates what he must not do, but never what he must do. We might call this demonic voice, or presence, "the inner curator". Every modern artist has an inner curator who tells the artist what it is no longer possible to do, i.e. what is not going to be collected any more. The museum gives us a very clear definition of what it means for art to look real, alive, present—namely that it cannot look like already museographed, already collected art. Presence is not defined here solely in opposition to absence. To be present, art also has to look present. And that means it cannot look like the old, dead art of the past as it is presented in the museum.

We can even say that, under the conditions of the modern museum, the newness of newly produced art is not established *post factum*—as a result of the comparison with old art. Rather, the comparison takes place before the emergence of a new artwork—and virtually produces this new artwork. The modern artwork is collected before it is produced. The art of the *avant-garde* is the art of an elitist-thinking minority not because it expresses some specific bourgeois taste (as, for example, Bourdieu asserts) because, in a way, *avant-garde* art expresses no taste at all—no public taste, no personal taste, not even the taste of the artists themselves. *Avant-garde* art is elitist simply because it originates under a constraint to which the general public is not subjected. For the general public, all things—or at least most things—could be new because they are unknown, even if they are already collected in museums. This observation opens the way to making the central distinction necessary to achieve a better understanding of the phenomenon of the new—that between new and other, or between the new and the different.

odiaba los rituales monótonos de hacer el amor como mínimo, tanto como las monótonas colecciones de los museos. Pero lo más importante es la convicción —subyacente a esta afirmación— de que un arte nuevo, original e innovador sería inaceptable para las colecciones de los museos, que se rigen por las convenciones del pasado. De hecho, es la situación contraria en los tiempos de Malevich y, en realidad, ha sido contraria desde el surgimiento de los museos como institución moderna a finales del siglo XVIII. El coleccionar de los museos está dominado, en la modernidad, no por un gusto bien establecido, definido y normativo que tiene un origen en el pasado, sino que más bien es la idea de la representación histórica la que impone al sistema de museos coleccionar, en primer lugar, todos los objetos que son característicos de ciertas épocas históricas —incluyendo la época contemporánea. Esta noción de representación histórica nunca ha sido puesta en duda, ni siquiera por los recientes escritos posmodernos que, a su vez, pretenden ser históricamente nuevos, verdaderamente contemporáneos y actuales, pero que no van más allá de preguntar: ¿Quién y qué es lo suficientemente nuevo como para representar a nuestro propio tiempo?

Precisamente, si el pasado no se colecciona, si el arte del pasado no está protegido por el museo, tiene sentido —e incluso se convierte en una obligación casi moral— permanecer fiel a lo antiguo, seguir las tradiciones y resistir al trabajo de destrucción del tiempo. Las culturas que no tienen museos son "culturas frías", tal y como las definió Lévi-Strauss, y estas culturas intentan mantener su identidad cultural intacta mediante una reproducción constante del pasado. Esto lo hacen porque sienten la amenaza del olvido, de una pérdida completa de la memoria histórica. Sin embargo, si el pasado se colecciona y se preserva en los museos, la reproducción de los estilos, las formas y las convenciones antiguas es innecesaria. E incluso la repetición de lo antiguo y lo tradicional se convierte en algo socialmente prohibido o, al menos, en una práctica ingrata. La fórmula más general de arte moderno no es "Ahora soy libre para hacer algo nuevo", sino que más bien ya no es posible hacer algo antiguo. Tal y como dice Malevich, pintar el culo gordo de Venus se ha convertido en algo imposible, pero únicamente porque hay museos. Si las obras de Rubens se quemaran de verdad, tal y como sugería Malevich, de hecho se abriría un nuevo camino para pintar de nuevo el culo gordo de Venus. La estrategia de la vanguardia empieza no con una apertura a una mayor libertad, sino con el surgimiento de un nuevo tabú, el "tabú del museo", que prohíbe la repetición de lo antiguo porque lo antiguo ya no desaparece, sino que permanece expuesto.

Being new is, in fact, often understood as a combination of being different and being recently-produced. We call a car a new car if this car is different from other cars, and at the same time the latest, most recent model produced by the car industry. But as Søren Kierkegaard pointed out—especially in his *Philosophische Brocken*—to be new is by no means the same as being different.⁵ Kierkegaard even rigorously opposes the notion of the new against the notion of difference, his main point being that a certain difference is recognised as such only because we already have the capability to recognise and identify this difference as difference. So no difference can ever be new—because if it were really new it could not be recognised as difference. To recognise means, always, to remember. But a recognised, remembered difference is obviously not a new difference. There is thus, according to Kierkegaard, no such thing as a new car. Even if a car is quite recent, the difference between this car and cars produced earlier is not “new” because this difference can be recognised by a spectator. This makes it understandable why the notion of the new was somehow suppressed by theoretical discourse on art in later decades, even though the notion maintained its relevance for artistic practice. Such suppression is an effect of the preoccupation with *difference* and *otherness* in the context of structuralist and poststructuralist modes of thinking which have dominated recent cultural theory. But for Kierkegaard the new is a difference without difference, or a difference beyond difference—a difference which we are unable to recognise because it is not related to any pre-given structural code.

As an example of such a difference, Kierkegaard uses the figure of Jesus Christ. Indeed, Kierkegaard states that the figure of Christ initially looked like that of every other ordinary human being at that historical time. In other words, an objective spectator at that time, confronted with the figure of Christ, would have been unable to find any visible, concrete difference between Christ and an ordinary human being—a visible difference that could suggest that Christ was not simply a man, but also a God. So for Kierkegaard, Christianity is based on the impossibility of recognizing Christ as God—the impossibility of recognizing Christ as different. Further, this implies that Christ is *really* new and not merely different—and that Christianity is a manifestation of difference without difference, or of difference *beyond* difference. For Kierkegaard, therefore, the only medium for a possible emergence of the new is the ordinary, the “non-different”, the identical—not the other, but the

⁵ Søren Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (Düsseldorf/ Köln: Eugen Diederichs Verlag, 1960), 34 ff.

El museo no dicta cómo debe ser este nuevo arte, sólo indica cómo no debe ser, actuando como el demonio de Sócrates que le decía a Sócrates lo que *no* debía hacer, pero nunca lo que tenía que hacer. A esta voz, o presencia, demoníaca la podemos llamar “el conservador interno”. Cada artista moderno tiene un conservador interno que le dice lo que ya no se puede hacer, es decir, lo que ya no se coleccionará. El museo nos da una definición muy clara de lo que para el arte significa parecer real, vivo, presente: significa que no puede parecerse al arte que ya está museografiado o coleccionado. Aquí la presencia no está definida únicamente en oposición a ausencia. Para ser presente, el arte tiene también que *parecer* presente, lo que significa que no puede parecerse al arte antiguo y muerto del pasado tal y como está presentado en los museos.

Incluso podemos decir que, bajo las condiciones del museo moderno, la novedad del arte recién producido no se establece *post factum*—como el resultado de la comparación con el arte antiguo—, sino que más bien la comparación se realiza antes del surgimiento de la nueva obra de arte—y produce virtualmente esta nueva obra de arte. Las obras de arte modernas se coleccionan antes de que sean producidas. El arte de vanguardia es el arte de una minoría elitista no porque expresa un gusto burgués específico (como, por ejemplo, afirma Bourdieu) porque, de algún modo, el arte de vanguardia no expresa ningún gusto—ni el gusto del público, ni el personal, ni tampoco el gusto de los propios artistas. El arte de vanguardia es elitista simplemente porque se crea bajo una obligación a la que el público general no está sujeto. Para el público general, todas las cosas—o, como mínimo, la mayoría de las cosas—podrían ser nuevas porque son desconocidas, aunque ya estén coleccionadas en los museos. Esta observación abre el camino para hacer la distinción central necesaria para conseguir una mejor comprensión del fenómeno de lo nuevo—lo que está entre *lo nuevo* y *lo otro*, o entre lo nuevo y lo diferente.

De hecho, ser nuevo a menudo se entiende como una combinación entre ser diferente y ser producido recientemente. Decimos que un coche es *nuevo* si este coche es diferente de los demás y, al mismo tiempo, es el último modelo, el más reciente que ha producido la industria automovilística. Pero tal y como Søren Kierkegaard señaló—especialmente en su *Philosophische Brocken*—ser nuevo en ningún caso significa lo mismo que ser diferente.⁶ Kierkegaard

⁶ Søren Kierkegaard, *Philosophische Brocken* (Düsseldorf/Colonia: Eugen Diederichs Verlag, 1960), 34 y sig.

same. Yet the question then arises of how to deal with this difference beyond difference. How can the new manifest itself?

Now, if we look more closely at the figure of Jesus Christ as described by Kierkegaard, it is striking that it appears to be quite similar to what we now call ready-made. For Kierkegaard, the difference between God and man is not one that can be established objectively or described in visual terms. We put the figure of Christ into the context of the divine without recognising it as divine—and that is new. But the same can be said of Duchamp's readymades. Here we are also dealing with difference beyond difference—now understood as difference between the artwork and the ordinary, profane thing. Accordingly, we can say that Duchamp's *Fountain* is a kind of Christ among things, and the art of ready-made a kind of Christianity in art. Christianity takes the figure of a human being and puts it, unchanged, in the context of religion, the Pantheon of the traditional Gods. The museum—an art space or the whole art system—also functions as a place where difference beyond difference, between artwork and mere thing, can be produced or staged.

As I have mentioned, a new artwork should not repeat the forms of old, traditional, already museographed art. But today, to be really new a new artwork should not repeat the old differences between art objects and ordinary things. By repeating these differences, it is possible only to create a different artwork, not a new artwork. A new artwork looks really new and alive only if it resembles, in a certain sense, every other ordinary, profane thing, or every other ordinary product of popular culture. Only in such a case can the new artwork function as a signifier for the world outside the museum walls. The new can be experienced as such only if it produces an effect of out-of-bounds infinity—if it opens an infinite view on reality outside of the museum. And this effect of infinity can be produced, or rather staged, only inside the museum: in the context of reality itself we can experience the real only as finite because we ourselves are finite. The small, controllable space of the museum allows the spectator to imagine the world outside the museum's walls as splendid, infinite, ecstatic. This is, in fact, the primary function of the museum: to let us imagine what is outside the museum as infinite. New artworks function in the museum as symbolic windows, opening up a view on the infinite outside. But, of course, new artworks can fulfil this function only for a relatively short period of time before becoming no longer new but merely different, their distance to ordinary things having become, with time, all too obvious. The need then emerges to replace the old new with the new new, in order to restore the romantic feeling of the infinite real.

incluso opone rigurosamente la noción de lo nuevo con la noción de la diferencia, y su argumento principal es que una cierta diferencia se reconoce como tal sólo porque ya tenemos la capacidad de reconocer e identificar esta diferencia como diferencia. Por tanto, ninguna diferencia puede ser nueva en ningún momento —porque si fuera realmente nueva no podría ser reconocida como diferencia. Reconocer significa, siempre, recordar. Pero una diferencia reconocida, recordada, obviamente no es una diferencia nueva. En consecuencia, según Kierkegaard, no hay una cosa como un coche nuevo. Aunque el coche sea bastante reciente, la diferencia entre este coche y los producidos anteriormente no es nueva porque esta diferencia puede ser reconocida por el espectador. Esto hace comprensible por qué la noción de lo nuevo fue de algún modo suprimida por el discurso teórico sobre el arte en las décadas posteriores, aunque la noción mantuvo su relevancia para la práctica artística. Esta supresión es un efecto de la preocupación acerca de la *diferencia* y *lo otro* en el contexto de las modas de pensamiento estructuralista y posestructuralista que han dominado la teoría cultural reciente. Pero para Kierkegaard lo nuevo es una diferencia sin diferencia, o una diferencia más allá de la diferencia —una diferencia que no somos capaces de reconocer porque no está relacionada con ningún código estructural previamente dado.

Kierkegaard utiliza la figura de Jesucristo como ejemplo de esta diferencia. En efecto, él declara que la figura de Cristo inicialmente se parecía a la de cualquier ser humano corriente en aquel momento histórico. En otras palabras, un espectador objetivo de aquel momento, confrontado con la figura de Cristo, no hubiera sido capaz de encontrar ninguna diferencia visible y concreta entre Cristo y un ser humano ordinario —una diferencia visible que pudiera sugerir que Cristo no era simplemente un hombre, sino también Dios. Por tanto, para Kierkegaard la cristiandad está basada en la imposibilidad de reconocer a Cristo como Dios —la imposibilidad de reconocer a Cristo como diferente. Además, esto implica que Cristo es *realmente* nuevo y no simplemente diferente —y que la cristiandad es una manifestación de la diferencia sin la diferencia o de la diferencia *más allá* de la diferencia. En consecuencia, para Kierkegaard el único medio para un posible surgimiento de lo nuevo es lo ordinario, “no diferente”, idéntico —no el Otro, sino el Mismo. Además, surge la cuestión de cómo tratar esta diferencia más allá de la diferencia. ¿Cómo puede manifestarse lo nuevo?

Ahora, si miramos más de cerca la figura de Jesucristo tal y como la describe Kierkegaard, sorprende que sea bastante similar a lo que

The museum is, in this respect, not so much the space for the representation of art history as a machine to produce and stage the new art of today—in other words, to produce “today” as such. In this sense the museum produces, for the first time, the effect of presence, of looking alive. Life looks really alive only if we see it from the perspective of the museum because, as I said, only in the museum are we able to produce new differences—differences beyond differences—differences which are emerging here and now. This possibility of producing new differences does not exist in reality itself, because in reality we meet only old differences—differences that we recognize. To produce new differences we need the space of culturally recognised and codified “non-reality”. The difference between life and death is, in fact, of the same order as that between God and the ordinary human being, or between artwork and mere thing—it is a difference beyond difference, which can only be experienced, as I have said, in the museum or archive as a socially recognised space of “non-real”. Again, life today looks alive only when seen from the perspective of the archive, museum, library. In reality itself we are confronted only with dead differences—like the difference between a new and an old car.

Not too long ago it was widely expected that the ready-made technique, together with the rise of photography and video art, would lead to the erosion and ultimate demise of the museum as it has established itself in modernity. It looked as though the closed space of the museum collection faced the imminent threat of inundation by the serial production of readymades, photographs and media images that would lead to its eventual dissolution. To be sure, this prognosis owed its plausibility to a certain specific notion of the museum—namely that museum collections enjoy their exceptional, socially privileged status because they are assumed to contain very special things, i.e. works of art, which are different from the normal, profane things of life. If museums were created to take in and harbour such special and wonderful things, then it indeed seems plausible that museums would face certain demise if their claim ever proved to be deceptive. And it is the very practices of readymades, photography, and video art, that are said to provide clear proof that traditional claims of museography and art history are illusory, by making it evident that the production of images is no mysterious process requiring an artist of genius.

This is what Douglas Crimp claimed in his well-known essay, *On the Museum's Ruins*, with reference to Walter Benjamin: “Through reproductive technology, postmodernist art dispenses with the aura. The fiction of the creating subject gives way to the frank confiscation,

actualmente llamamos *readymades*. Para Kierkegaard, la diferencia entre Dios y el hombre no puede establecerse objetivamente o ser descrita en términos visuales. Ponemos la figura de Cristo en el contexto de lo divino sin reconocerla como divina —y eso es nuevo. Pero podemos decir lo mismo de los *readymades* de Duchamp. En este caso también tratamos con la diferencia más allá de la diferencia —ahora entendida como diferencia entre las obras de arte y aquello ordinario y profano. De acuerdo con esto podemos decir que el *Urinario* de Duchamp es un tipo de Cristo entre las cosas, y el arte de los *readymades*, un tipo de cristiandad en el arte. La cristiandad toma la figura de un ser humano y lo pone, tal cual, en el contexto de la religión, el panteón de los dioses tradicionales. El museo —un espacio de arte o todo el sistema del arte— también funciona como un lugar en el que la diferencia más allá de la diferencia, entre la obra de arte y la cosa simple, puede ser producida o representada.

Como ya he mencionado, una obra de arte nueva no debería repetir las formas del arte antiguo y tradicional que ya está museografiado. Pero, actualmente, para ser realmente nueva, una obra de arte no debe repetir las viejas diferencias entre los objetos de arte y las cosas ordinarias. Mediante la repetición de estas diferencias, sólo es posible crear obras de arte diferentes, no obras de arte nuevas. La obra de arte nueva parece realmente nueva y viva sólo si se parece, en cierto sentido, a las demás cosas ordinarias y profanas o a cualquier otro producto ordinario de la cultura popular. Sólo en este caso la obra de arte nueva podrá funcionar como un significador para el mundo fuera de las paredes de los museos. Lo nuevo puede experimentarse como tal sólo si produce un efecto de una infinitud más allá de los límites —si abre una vista infinita de la realidad fuera de los museos. Y este efecto de infinitud puede producirse o, mejor, representarse sólo dentro del museo: en el contexto de la realidad en sí podemos experimentar lo real sólo como finito porque nosotros mismos somos finitos. El espacio pequeño y controlable del museo permite que el espectador se imagine el mundo de fuera de las paredes del museo como espléndido, infinito y extático. De hecho, esta es la función principal del museo: dejarnos imaginar el exterior del museo como infinito. Las nuevas obras de arte funcionan en el museo como ventanas simbólicas que ofrecen vistas del exterior infinito.

* N. del T.: *readymade* es la denominación introducida en 1913 por Marcel Duchamp para definir materiales elaborados industrialmente (por ejemplo, un sacacorchos), que sólo modificaba un poco y los declaraba “obra de arte”, en un intento de relacionar arte, actualidad y vida.

quotation, excerptation, accumulation and repetition of already existing images. Notions of originality, authenticity and presence, essential to the ordered discourse of the museum, are undermined".⁶ Techniques of artistic production dissolve the museum's conceptual frameworks—constructed as they are on the fiction of subjective, individual creativity—bringing them into disarray through their re-productive practice and ultimately leading to the museum's ruin. And rightly so, it might be added, for the museum's conceptual frameworks are illusory: they suggest a representation of the historical, understood as a temporal epiphany of creative subjectivity, in a place where in fact there is nothing more than an incoherent jumble of artefacts, as Crimp asserts with reference to Foucault. Thus Crimp, like many other authors of his generation, regards any critique of the emphatic conception of art as a critique of art as an institution, including the institution of the museum, which is purported to legitimise itself primarily on the basis of this exaggerated and, at the same time, outmoded conception of art.

That the rhetoric of uniqueness—and difference—that legitimises art by praising well-known masterpieces has long determined traditional art historical discourse is indisputable. It is nevertheless questionable whether this discourse in fact provides a decisive legitimization for the musealization of art, so that its critical analysis can at the same time function as a critique of the museum as an institution. And, if the individual artwork can set itself apart from all other things, by virtue of its artistic quality or, to put it in another way, as the manifestation of the creative genius of its author, would the museum then be rendered completely superfluous? We can recognize and duly appreciate a masterful painting, if indeed such a thing exists, even—and most effectively so—in a thoroughly profane space.

However, the accelerated development we have witnessed in recent decades of the institution of the museum, above all of the museum of contemporary art, has paralleled the accelerated erasure of the visible differences between artwork and profane object—an erasure systematically perpetrated by the avant-gardes of this century, most particularly since the 1960s. The less an artwork differs visually from a profane object, the more necessary it becomes to draw a clear distinction between the art context and the profane, everyday, non-museum context of its occurrence. It is when an artwork looks like a "normal thing" that it will require the contextualization and protection of the museum. To be sure, the museum's safekeeping function is also an

Pero, evidentemente, las nuevas obras de arte pueden cumplir con esta función sólo durante un periodo de tiempo relativamente corto antes de convertirse ya no en nuevo sino simplemente en diferente, puesto que su distancia con las cosas ordinarias se habrá convertido, con el tiempo, en demasiado obvia. Entonces emerge la necesidad de sustituir lo nuevo antiguo por lo nuevo nuevo, para restaurar el sentimiento romántico de lo real infinito.

El museo es, a este respecto, no tanto el espacio para la representación de la historia del arte como una máquina para producir y representar el nuevo arte de hoy —en otras palabras, producir "hoy" como tal. En este sentido, el museo produce, por primera vez, el efecto de la presencia, de parecer vivo. La vida parece realmente viva sólo si la miramos desde la perspectiva del museo porque, tal y como he dicho, sólo en el museo somos capaces de producir nuevas diferencias —diferencias más allá de las diferencias— diferencias que emergen aquí y ahora. Esta posibilidad de producir nuevas diferencias no existe en la realidad misma, porque en la realidad sólo conocemos las diferencias antiguas, las diferencias que reconocemos. Para producir nuevas diferencias necesitamos el espacio de la "no-realidad" culturalmente reconocida y codificada. La diferencia entre la vida y la muerte es, de hecho, del mismo tipo que la que hay entre Dios y el ser humano ordinario o entre la obra de arte y la cosa simple —es una diferencia más allá de la diferencia, que sólo puede ser experimentada, como he dicho, en el museo o en el archivo como un espacio socialmente reconocido de lo "no real". De nuevo, la vida actualmente parece viva sólo si la vemos desde la perspectiva del archivo histórico, museo o biblioteca. En la realidad misma estamos confrontados sólo con diferencias muertas —como la diferencia entre el coche nuevo y el viejo.

No hace mucho tiempo se esperaba ampliamente que la técnica del *readymade*, junto con el desarrollo de la fotografía y del videoarte, conllevaría la erosión y el fallecimiento final del museo tal y como él mismo se ha establecido en la modernidad. Parecía como si el espacio cerrado de la colección del museo tuviera que hacer frente a la amenaza inminente de una inundación de la producción en serie de *readymades*, fotografías e imágenes de los medios de comunicación que lo llevaría a su disolución final. Ciertamente, este pronóstico debía su plausibilidad a una cierta noción específica del museo —es decir, que las colecciones de los museos disfruten de su estado excepcional y socialmente privilegiado porque se supone que contienen cosas especiales, es decir, creaciones artísticas, que son diferentes de las cosas normales y profanas de la vida. Si los museos

⁶ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 58.

important one for traditional art that would stand apart in an everyday environment, since it protects such art from physical destruction over time. As for the reception of this art, however, the museum is superfluous, if not detrimental: the contrast between the individual work and its everyday, profane environment—the contrast through which the work comes into its own—is for the most part lost in the museum. Conversely, the artwork that does not stand out with sufficient visual distinctness from its environment is only truly perceivable in the museum. The strategies of the artistic *avant-garde*, understood as the elimination of visual difference between artwork and profane thing, thus lead directly to the building-up of museums, which secure this difference institutionally.

Far from subverting and delegitimizing the museum as an institution, critique of the emphatic conception of art thus provides the actual theoretical foundation for the institutionalization and musealization of contemporary art. In the museum, ordinary objects are promised the difference they do not enjoy in reality—the difference beyond difference. This promise is all the more valid and credible the less these objects “deserve” this promise, i.e. the less spectacular and extraordinary they are. The modern museum proclaims its new Gospel not for exclusive, auratic works of genius, but rather for the insignificant, trivial, and everyday, which would otherwise go under in the reality outside the museum’s walls. If the museum were ever to actually disintegrate, then the very opportunity for art to show the normal, the everyday, the trivial as new and truly alive would be lost. In order to assert itself successfully “in life”, art must become different—unusual, surprising, exclusive—and history demonstrates that art can do this only by tapping into classical, mythological, and religious traditions and breaking its connection with the banality of everyday experience. The successful (and deservedly so) mass cultural image production of our age concerns itself with attacks by aliens, myths of apocalypse and redemption, heroes endowed with superhuman powers, and so forth. All of this is certainly fascinating and instructive. Once in a while, though, one would like to be able to contemplate and enjoy something normal, something ordinary, something banal as well. In our culture, this wish can be gratified only in the museum. In life, on the other hand, only the extraordinary is presented to us as a possible object of our admiration.

But this also means that the new is still possible, because the museum is *still* there even after the alleged end of art history, of the subject, and so on. The relationship of the museum to its outside space is not primarily temporal, but spatial. And, indeed, innovation does not occur in time, but rather in space: on the boundaries between the museum collection and the outside world. We are able to cross these

fueron creados para introducir y hospedar estas cosas tan especiales y maravillosas, entonces parece de verdad plausible que los museos se enfrenten a un fallecimiento seguro si se probaba alguna vez que su aseveración era falsa. Y son las prácticas de *readymade*, fotografías y videoarte las que, se dice, proporcionan una prueba clara de que las aseveraciones tradicionales de la museografía y la historia del arte son ilusorias, haciendo evidente que la producción de imágenes no es un proceso misterioso que requiera de un artista genial.

Esto es lo que Douglas Crimp reivindicaba en su conocido ensayo *On the Museum's Ruins* en referencia a Walter Benjamin: “A través de la tecnología de reproducción, el arte posmodernista prescinde del aura. La ficción del sujeto creador da paso a la confiscación, citación, extracción, acumulación y repetición sincera de imágenes que ya existen. Las nociones de originalidad, autenticidad y presencia, esenciales en el discurso metódico del museo, son socavadas”.⁷ Las nuevas técnicas de producción artística disuelven los marcos conceptuales de los museos —construidos como lo están sobre la ficción de la creatividad subjetiva e individual— llevándolos a la confusión a través de su práctica de reproducción y, por último, llevando el museo a la ruina. Y con razón, debemos añadir, porque los marcos conceptuales de los museos son ilusorios: sugieren una representación de lo histórico, entendida como una epifanía temporal de la subjetividad creativa, en un lugar en el que, de hecho, no hay nada más que una mezcla incoherente de artefactos, tal y como Crimp afirma en referencia a Foucault. Por eso Crimp, al igual que muchos autores de su generación, considera cualquier crítica a la concepción categórica del arte como un cuestionamiento al arte institucionalizado, incluyendo la institución del museo, que dice legitimarse a sí misma principalmente sobre la base de esta concepción del arte exagerada y, al mismo tiempo, pasada de moda.

Es incontestable que la retórica de la unicidad —y la diferencia— que legitima al arte mediante el elogio a obras de arte muy famosas ha determinado durante mucho tiempo el discurso tradicional de la historia del arte. Sin embargo, se puede cuestionar si este discurso de hecho proporciona una legitimación decisiva para la musealización del arte, de manera que su análisis crítico pueda, al mismo tiempo, funcionar como crítica al museo en tanto que institución. Y, si la obra de arte individual puede ella misma diferenciarse de las demás cosas, en virtud de su calidad artística o, para ponerlo de otro

⁷ Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993), 58.

boundaries at any time, at very different points and in very different directions. And that means, further, that we can—and actually have to—dissociate the concept of the new from the concept of history, and the term innovation from its association with the linearity of historical time. The post-modern criticism of the notion of progress or of the utopias of modernity becomes irrelevant when artistic innovation is no longer thought of in terms of temporal linearity, but as the spatial relationship between the museum space and its outside. The new emerges not in historical life itself from some hidden source, and nor does it emerge as a promise of a hidden historical telos. The production of the new is merely a shifting of the boundaries between collected items and the profane objects outside the collection, which is primarily a physical, material operation: some objects are brought into the museum system, while others are thrown out and land, let us say, in a garbage can.⁷ Such shifting produces again and again the effect of newness, openness, infinity, using signifiers that look different in respect to the musealized past and identical with mere things, popular cultural images circulating in the outside space. In this sense we can keep the concept of the new well beyond the alleged end of the art historical narrative through the production, as I have already mentioned, of new differences beyond all historically recognizable differences.

The materiality of the museum is a guarantee that the production of the new in art can transcend all historical ends, precisely because it demonstrates that the modern ideal of a universal and transparent museum space (representing universal art history) is unrealizable and purely ideological. The art of modernity has developed under the regulative idea of the universal museum representing the whole history of art and creating a universal, homogeneous space allowing the comparison of all possible artworks and the determination of their visual differences. This universalist vision was very well described by André Malraux in his famous text *Le musée imaginaire*. Such a vision of a universal museum is Hegelian in its theoretical origin, as it embodies a notion of historical self-consciousness that is able to recognize all historically determined differences. And the logic of the relationship between art and the universal museum follows the logic of the Hegelian Absolute Spirit: the subject of knowledge and memory is motivated throughout the whole history of its dialectical development by the desire

⁷ Actually, this happens. De facto, the museum system as a whole—if not an individual museum—sorts things out all the time, allowing some to be preserved, exhibited, commented on and others to disappear into storage on the way to the garbage can.

modo, como la manifestación del genio creativo de su autor, entonces ¿se transformaría el museo en algo completamente superfluo? Podemos reconocer y apreciar debidamente una obra magistral, si es que existe algo así, incluso —y más eficazmente— en un espacio totalmente profano.

Sin embargo, el desarrollo acelerado del que hemos sido testigos en las últimas décadas de la institución del museo y, sobre todo, del museo de arte contemporáneo, ha sido análogo a la eliminación acelerada de las diferencias visibles entre las creaciones artísticas y los objetos profanos —una eliminación perpetrada sistemáticamente por las vanguardias de este siglo, más particularmente desde los años sesenta. Cuanto menos difiera visualmente una obra de arte de un objeto profano, más necesario será trazar una clara distinción entre el contexto del arte y el contexto profano, cotidiano y de no-museo de su existencia. Cuando la obra de arte parece una “cosa normal” es cuando requiere de la contextualización y la protección del museo. Ciertamente, la función de custodia que tiene el museo es también importante para las obras de arte tradicionales que resaltarían en un ambiente cotidiano, dado que protege dicho arte contra la destrucción física a través del tiempo. Sin embargo, en cuanto a la recepción de estas creaciones el museo es superfluo, si no perjudicial, puesto que el contraste entre la creación individual y su ambiente cotidiano y profano —el contraste a través del cual la obra se convierte en sí misma— se pierde en gran parte en el museo. A la inversa, las obras de arte que no destacan de su ambiente con una diferencia visual suficiente sólo pueden ser realmente percibidas dentro del museo. Las estrategias de la vanguardia artística, entendidas como la eliminación de la diferencia visual entre la obra de arte y la cosa profana, llevan directamente a la creación de museos, que asegura esta diferencia de manera institucional.

Lejos de subvertir y deslegitimar al museo como institución, la crítica a la concepción categórica del arte proporciona, de este modo, los fundamentos teóricos actuales para la institucionalización y la musealización del arte contemporáneo. En el museo, a los objetos ordinarios se les promete la diferencia de la que no gozan en la realidad —la diferencia más allá de la diferencia. Esta promesa es más válida y creíble cuanto menos “merecen” estos objetos esta promesa, es decir, cuanto menos espectaculares y extraordinarios sean. El museo moderno proclama su nuevo Evangelio no para las obras geniales exclusivas y *auráticas*, sino más bien para aquellas que son insignificantes, triviales y cotidianas, que de no ser así desaparecerían en la realidad fuera de las paredes del museo. Si alguna vez el museo

for the other, for the different, for the new—but at the end of this history it must discover and accept that otherness as such is produced by the movement of desire itself. And at this endpoint of history, the subject recognizes in the Other its own image. So we can say that at the moment when the universal museum is understood as the actual origin of the Other, because the Other of the museum is by definition the object of desire for the museum collector or curator, the museum becomes, let us say, the Absolute Museum, and reaches the end of its possible history. Moreover, one can interpret Duchamp's readymade procedure in Hegelian terms as an act of the self-reflection of the universal museum which puts an end to its further historical development.

So it is by no means accidental that the recent discourses proclaiming the end of art point to the advent of the readymade as the endpoint of art history. Arthur C. Danto's favorite example is Warhol's Brillo Boxes, when making his point that art reached the end of its history some time ago.⁸ And Thierry de Duve talks about "Kant after Duchamp", meaning the return of personal taste after the end of art history brought about by the readymade.⁹ In fact, for Hegel himself, the end of art, as he argues in his lectures on aesthetics, takes place at a much earlier time—it coincides with the emergence of the new modern state which gives its own form, its own law, to the life of its citizens so that art loses its genuine form-giving function.¹⁰ The Hegelian modern state codifies all visible and experiential differences—recognizes them, accepts them, and gives them their appropriate place inside a general system of law. After such an act of political and judicial recognition of the Other by modern law, art seems to lose its historical function to manifest the otherness of the Other, to give it a form, and to inscribe it in the system of historical representation. At the moment at which law triumphs, art becomes impossible: the law already represents all the existing differences, making such a representation by means of art superfluous. Of course, it can be argued that some differences always still remain unrepresented or, at least, underrepresented, by the law, so that art maintains at least some of its function of representing the uncoded Other. But in this case, art fulfils only a secondary role of serving the law: the genuine role of art which consists, for Hegel, in

⁸ Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13 ff.

⁹ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998).

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970).

se desintegra, entonces el arte perderá la oportunidad de enseñar lo normal, lo cotidiano y lo trivial como nuevo y verdaderamente vivo. Para imponerse con éxito "en la vida", el arte debe convertirse en algo diferente—inusual, sorprendente, exclusivo—y la historia demuestra que el arte únicamente puede hacer esto recurriendo a las tradiciones clásicas, mitológicas y religiosas, rompiendo su conexión con la banalidad de la experiencia cotidiana. La exitosa (y con razón merecida) producción de imágenes culturales de masas de nuestros tiempos se interesa por los ataques de extraños, mitos del Apocalipsis y la redención, héroes dotados con poderes sobrehumanos, etcétera. Todo esto es ciertamente fascinante e instructivo. No obstante, de vez en cuando, a uno le gustaría poder contemplar y disfrutar algo normal, algo ordinario, algo banal también. En nuestra cultura, este deseo puede ser gratificado sólo en el museo. En la vida, en cambio, sólo lo extraordinario se nos presenta como posible objeto de admiración.

Pero esto también significa que lo nuevo aún es posible, porque el museo *aún está allí* incluso tras el pretendido final de la historia del arte, del sujeto, etc. La relación del museo con su espacio exterior no es principalmente temporal, sino espacial. Y, de hecho, la innovación no sucede en el tiempo, sino más bien en el espacio, en los límites entre la colección del museo y el mundo exterior. Nosotros somos capaces de cruzar estos límites en cualquier momento, en puntos muy diferentes y en direcciones también muy diferentes. Y esto significa, además, que podemos —y de hecho debemos— separar el concepto de lo nuevo del concepto de la historia, y el término innovación de su asociación con la linealidad del tiempo histórico.

La crítica posmoderna a la noción de progreso o a las utopías de la modernidad se convierte en irrelevante cuando ya no se piensa en la innovación artística en términos de linealidad temporal, sino como la relación espacial entre el espacio del museo y su exterior. Lo nuevo no emerge en la vida histórica misma desde una fuente escondida, ni tampoco emerge como una promesa de un *telos* histórico escondido. La producción de lo nuevo es meramente un desplazamiento de los límites entre los elementos coleccionados y los objetos profanos fuera de la colección, lo que principalmente es una operación física, material: algunos objetos entran en el sistema del museo, mientras que otros son rechazados y acaban, digamos, en un cubo de basura.⁸

⁸ De hecho, esto pasa: el sistema del museo como un todo —si no un museo individual— separa cosas continuamente, permitiendo que algunas sean preservadas, expuestas y comentadas y que otras desaparezcan en un almacén antes de lanzarlas al cubo de basura.

being the *modus* by which differences originally manifest themselves and create forms is, in any case, *passé* under the effect of modern law.

But, as I said, Kierkegaard could show us, by implication, how an institution which has the mission to represent differences can also create differences—beyond all pre-existing differences. Now it becomes possible to formulate more precisely what kind of difference is this new difference—difference beyond difference—of which I was speaking earlier. It is a difference not in form, but in time—namely, it is a difference in the life expectancy of individual things, as well as in their historical assignment. To remind us of the “new difference” as it was described by Kierkegaard: for him the difference between Christ and an ordinary human being of his time was not a difference in form which could be represented by art and law but an imperceptible difference between the short time of ordinary human life and the eternity of divine existence. If I move a certain ordinary thing as a readymade from the space outside the museum into its inner space, I do not change the form of this thing but I do change its life expectancy and assign a certain historical date to this object. The artwork lives longer and keeps its original form longer in the museum than an ordinary object does in “reality”. That is why an ordinary thing looks more “alive” and more “real” in the museum than in reality itself. If I see a certain ordinary thing in reality I immediately anticipate its death—as when it is broken and thrown away in the garbage. A short life expectancy is, actually, the definition of ordinary life. So if I change the life expectancy of an ordinary thing, I change everything without, in a way, changing anything.

This imperceptible difference in the life expectancy of a museum item and that of a “real thing” turns our imagination from the external images of things to the mechanisms of maintenance, restoration and, generally, material support—the inner core of museum items. This issue of relative life expectancy also draws our attention to the social and political conditions under which these items find their way into the museum and are guaranteed longevity. At the same time, however, the museum’s system of rules of conduct and taboos makes its support and protection of the object invisible and unexperienceable. This invisibility is irreducible. As is well known, modern art has tried in all possible ways to make the inner, material side of the work transparent. But it is still only the surface of the artwork that we can see as museum spectators: behind this surface something remains forever concealed under the conditions of a museum visit. As a spectator in the museum, one always has to submit to restrictions which fundamentally function to keep the material substance of the artworks inaccessible and intact so that they may be exhibited “forever”. We

Este desplazamiento produce repetidas veces el efecto de lo nuevo, lo abierto, la infinitud, usando significadores que parecen diferentes respecto del pasado musealizado e idénticos a las meras cosas, a las imágenes culturales populares que circulan en el espacio exterior. En este sentido podemos conservar el concepto de lo nuevo mucho más allá del supuesto final de la narrativa de la historia del arte a través de la producción, como ya he mencionado, de diferencias nuevas más allá de todas las diferencias históricamente reconocibles.

La materialidad del museo es una garantía de que la producción de lo nuevo en el arte puede trascender todos los fines históricos, precisamente porque demuestra que el ideal moderno de un espacio para museos, universal y transparente, (representando la historia del arte universal) es irrealizable y puramente ideológico. El arte de la modernidad se ha desarrollado bajo la idea regulativa del museo universal que represente toda la historia del arte y que cree un espacio universal y homogéneo que permita la comparación de todas las obras de arte posibles y la determinación de sus diferencias visuales. Esta visión universalista la describió muy bien André Malraux en su famoso texto *Le musée imaginaire*. Esta visión de un museo universal es hegeliana en su origen teórico, puesto que encarna una noción de autoconocimiento que es capaz de reconocer todas las diferencias determinadas históricamente. Y la lógica de la relación entre el arte y el museo universal sigue la lógica hegeliana del espíritu absoluto: el sujeto del conocimiento y la memoria están motivados a través de toda la historia de su desarrollo dialéctico por el deseo por lo otro, por lo diferente, por lo nuevo —pero al final de esta historia debe descubrir y aceptar que lo otro como tal se produce mediante el movimiento del deseo en sí. Y en este momento final de la historia, el sujeto reconoce en el Otro su propia imagen. Por tanto, podemos decir que en el momento en que el museo universal se entiende como el origen actual del Otro, porque el Otro del museo es por definición el objeto del deseo para el coleccionista o conservador del museo, el museo se convierte, digamos, en el Museo Absoluto, y llega al final de su posible historia. Además, uno puede interpretar el procedimiento de *readymade* de Duchamp en términos hegelianos como un acto de la autorreflexión del museo universal que pone un final a su posterior desarrollo histórico.

Por tanto, no es en modo alguno accidental el que los recientes discursos que proclaman el final del arte señalen la llegada de los *readymades* como el punto final de la historia del arte. El ejemplo favorito de Arthur C. Danto son las *Brillo Boxes* de Warhol,

have here an interesting case of "the outside in the inside". The material support of the artwork is "in the museum" but at the same time it is not visualized—and not visualizable. The material support, or the medium bearer, as well as the whole system of museum conservation, must remain obscure, invisible, hidden from the museum spectator. In a certain sense, inside the museum's walls we are confronted with an even more radically inaccessible infinity than in the infinite world outside the museum's walls.

But, if the material support of the musealized artwork cannot be made transparent it is nevertheless possible to explicitly thematize it as obscure, hidden, invisible. As an example of how such a strategy functions in the context of contemporary art, we might take the work of two Swiss artists, Peter Fischli and David Weiss. For my present purpose a very short description is sufficient: Fischli and Weiss exhibit objects which look very much like readymades—everyday objects as you see them everywhere.¹¹ In fact, these objects are not "real" readymades, but simulations: they are carved from polyurethane—a very light-weight plastic material—but they are carved with such precision (a truly Swiss precision) that if you see them in a museum, in the context of an exhibition, you would have great difficulty distinguishing between the objects made by Fischli and Weiss and real readymades. If you saw these objects, let us say, in the atelier of Fischli and Weiss, you could take them in your hand and weigh them—an experience that would be impossible in a museum since it is forbidden to touch exhibited objects. To do so would be to immediately alert the alarm system, the personnel, and then the police. In this sense we can say that it is the police that, in the last instance, guarantee the opposition between art and non-art—the police who are not yet aware of the end of art history!

Fischli and Weiss demonstrate that readymades, while manifesting their form inside the museum space, are at the same time obscuring or concealing their own materiality. Nevertheless, this obscurity—the non-visibility of the material support as such—is exhibited in the museum through the work of Fischli and Weiss, by way of their work's explicit evocation of the invisible difference between "real" and "simulated". The museum spectator is informed by the inscription accompanying the work that the objects exhibited by Fischli and Weiss are not "real" but "simulated" readymades. But, at the same time the museum spectator cannot test this information because it relates to the hidden inner core, i.e. the material support of the exhibited items—and not to their visible

¹¹ B. Grays, "Simulated Readymades by Fischli/Weiss," *Parkett*, no. 40/41 (1994): 25-39.

cuando indica que el arte alcanzó el final de su historia hace algunos años." Y Thierry de Duve habla acerca de "Kant después de Duchamp", que significa el retorno del gusto personal tras el final de la historia del arte causado por los *readymades*.¹⁰ De hecho, para Hegel mismo el final del arte, tal y como argumenta en sus lecturas sobre la estética, tiene lugar en un periodo muy anterior —coincide con la emergencia del nuevo Estado moderno que da su propia forma, su propia ley, a la vida de sus ciudadanos de modo que el arte pierde su auténtica función de dar forma.¹¹ El Estado moderno hegeliano codifica todas las diferencias visibles y experimentables —las reconoce, las acepta y les da su lugar adecuado dentro de un sistema general de leyes. Después de tal acto de reconocimiento político y jurídico del Otro por la ley moderna, el arte parece que pierde su función histórica para manifestar que el Otro es realmente otra cosa, para darle una forma, e inscribirlo en el sistema de la representación histórica. En el momento en que la ley triunfa, el arte se convierte en algo imposible: la ley ya representa todas las diferencias existentes, realizando dicha representación mediante un arte superfluo. Evidentemente, puede argumentarse que algunas diferencias siempre permanecen sin ser representadas o, como mínimo, no son suficientemente representadas por la ley, por lo que el arte mantiene como mínimo parte de su función de representar el Otro descodificado. Pero en este caso, el arte cumple sólo con una función secundaria de servir a la ley: la función genuina del arte que, para Hegel, consiste en ser el *modus* mediante el cual las diferencias se manifiestan originalmente y crean formas; es, en cualquier caso, anticuado bajo el efecto de la ley moderna.

Pero, como he dicho, Kierkegaard nos podría demostrar, implícitamente, cómo una institución que tiene la misión de representar las diferencias también puede crear diferencias —más allá de todas las diferencias preexistentes. Ahora es posible formular de manera más precisa qué tipo de diferencia es esta nueva diferencia —diferencia más allá de la diferencia— de la que hablaba anteriormente. Es una diferencia no en la forma, sino en el tiempo —es decir, es una diferencia en la esperanza de vida de las cosas individuales, así

¹⁰ Arthur C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13 y sig.

¹¹ Thierry de Duve, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998).

¹² G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970).

form. This means that the newly introduced difference between "real" and "simulated" does not represent any already established visual differences between the things on the level of their form. The material support cannot be revealed in the individual artwork—even if many artists and theoreticians of the historical avant-garde wanted it to be revealed. Rather, this difference can be explicitly thematized in the museum as obscure and unrepresentable. By simulating the readymade technique, Fischli and Weiss direct our attention to the material support without revealing it, without making it visible, without re-presenting it. The difference between "real" and "simulated" cannot be "recognized", only produced, because every object in the world can be seen at the same time as "real" and as "simulated". We produce the difference between real and simulated by putting a certain thing, or certain image, under the suspicion of being not "real" but only "simulated". And to put a certain ordinary thing into the museum context means precisely to put the medium bearer, the material support, the material conditions of existence of this thing, under permanent suspicion. The work of Fischli and Weiss demonstrates that there is an obscure infinity in the museum itself—it is the infinite doubt, the infinite suspicion of all exhibited things being simulated, being fakes, having a different material core than that suggested by their external form. And that also means that it is not possible to transfer "the whole visible reality" into the museum—even by imagination. Neither is it possible to fulfill the old Nietzschean dream of aestheticising the world in its totality, in order to achieve identity between reality and museum. The museum produces its own obscurities, invisibilities, differences; it produces its own concealed outside on the inside. And the museum can only create the atmosphere of suspicion, uncertainty, and angst in respect to the hidden support of the artworks displayed in the museum which, while guaranteeing their longevity, at the same time endangers their authenticity.

The artificial longevity guaranteed to things put inside a museum is always a simulation: this longevity can only be achieved through technically manipulating the hidden material core of the exhibited thing to secure its durability: all conservation is a technical manipulation which also means simulation. Yet, such artificial longevity of an artwork can only be relative. The time comes when every artwork dies, is broken up, dissolved, deconstructed—not theoretically, but on the material level. The Hegelian vision of the universal museum is one in which corporeal eternity is substituted for the eternity of the soul in the memory of God. But such a corporeal eternity is, of course, an illusion. The museum itself is a temporal thing—even if the artworks, which are collected in the museum, are removed from the dangers of everyday existence and general

como en su misión histórica. Recordemos la "nueva diferencia" tal y como Kierkegaard la describió: para él la diferencia entre Cristo y un ser humano ordinario de su tiempo no era una diferencia en la forma que podía ser representada por el arte y la ley, sino una diferencia imperceptible entre el corto tiempo de la vida humana ordinaria y la eternidad de la existencia divina. Si muevo una determinada cosa ordinaria como un *readymade* desde el espacio exterior al museo a su espacio interior, no cambio la forma de esta cosa, sino lo que cambio es su esperanza de vida, y asigno una cierta fecha histórica a este objeto. Las obras de arte viven más tiempo y mantienen su forma original durante más tiempo en el museo que los objetos ordinarios en la "realidad". Esta es la razón por la que una cosa ordinaria parece más "viva" y más "real" en el museo que en la misma realidad. Si veo una determinada cosa ordinaria en la realidad, inmediatamente anticipo su muerte—como cuando se rompe y se tira a la basura. De hecho, una corta esperanza de vida es la definición de vida ordinaria. Por tanto, si cambio la esperanza de vida de una cosa ordinaria, lo cambio todo sin, en cierto modo, cambiar nada.

Esta diferencia imperceptible en la esperanza de vida de un elemento de museo y la de una "cosa real" gira nuestra imaginación desde las imágenes externas de las cosas hacia los mecanismos de mantenimiento, restauración y, en general, de soporte material—el núcleo interno de las piezas de los museos. Este tema de la esperanza de vida relativa también centra nuestra atención en las condiciones sociales y políticas en las que estos elementos encuentran su camino hacia el museo y se les garantiza la longevidad. Sin embargo, al mismo tiempo, el sistema de normas de conducta y los tabúes del museo hacen que su soporte y que la protección del objeto sean invisibles y no se puedan experimentar. Esta invisibilidad es irreducible. Tal y como es bien conocido, el arte moderno ha intentado de todas las maneras posibles hacer que la parte interna y material de la obra sea transparente. Pero como espectadores de los museos aún sólo podemos ver la superficie de la obra de arte: tras esta superficie algo permanece escondido para siempre bajo las condiciones de la visita del museo. Como espectador en el museo, uno siempre tiene que someterse a restricciones que funcionan, fundamentalmente, para mantener la sustancia material de las obras de arte inaccesibles e intactas para que así puedan ser exhibidas "para siempre". Tenemos aquí un caso interesante sobre "el exterior en el interior". El soporte material de las obras de arte está "en el museo" pero al mismo tiempo no se visualiza—y no es visualizable. El soporte

exchange with the goal of their preservation. This preservation cannot succeed, or it can succeed only temporarily. Art objects are destroyed regularly by wars, catastrophes, accidents, time. This material fate, this irreducible temporality of art objects as material things, puts a limit to every possible art history—but a limit which functions at the same time as the opposite to the end of history. On a purely material level, the art context changes permanently in a way that we cannot totally control, reflect or predict, so that this material change always comes to us as a surprise. Historical self-reflection is dependent on the hidden, unreflectable materiality of the museum objects. And precisely because the material fate of art is irreducible and unreflectable, the history of art should always be revisited, reconsidered and rewritten anew.

Even if the material existence of an individual artwork is guaranteed for a certain length of time, the status of this artwork as artwork always depends on the context of its presentation as part of a museum collection. But it is extremely difficult—actually impossible—to stabilize this context over a long period of time. This is, perhaps, the true paradox of the museum: the museum collection serves the preservation of artefacts, but the collection itself is always extremely unstable, constantly changing and in flux. Collecting is an event in time *par excellence*—even if it is an attempt to escape time. The museum exhibition flows permanently: it is not only growing or progressing, but it is changing itself in many different ways. Consequently, the framework for distinguishing between the old and the new, and for ascribing to things the status of an artwork, is changing all the time, too. Such artists as Mike Bidlo or Shirley Levine demonstrate, for example—through the technique of appropriation—the possibility of shifting the historical assignment of the given art forms by changing their material support. The copying or repetition of well known artworks throws the whole order of historical memory into disarray. It is impossible for an average spectator to distinguish between, say, the “original” Picasso work and the Picasso work appropriated by Mike Bidlo. So here, as in the case of Duchamp’s *readymade*, or of the simulated *readymades* of Fischli and Weiss, we are confronted with a non-visual difference and, in this sense, newly produced difference—the difference between a work of Picasso and a copy of this work produced by Bidlo. This difference can again be staged only within the museum—within a certain order of historical representation.

In this way, by putting already existing artworks into new contexts, changes in the display of an artwork can effect a difference in its reception, without there having been a change in the artwork’s visual form. In recent times, the status of the museum as the site of a permanent collection is gradually changing to the museum as a theatre for

material or the medio, así como todo el sistema de conservación del museo deben permanecer oscuros, invisibles, escondidos del espectador del museo. En cierto sentido, dentro de las paredes del museo estamos confrontados con una infinidad incluso más radicalmente inaccesible que en el mundo infinito fuera de las paredes del museo.

Pero, si bien el soporte material de la obra de arte musealizada no puede ser convertido en transparente, es posible tematizarlo explícitamente como oscuro, escondido e invisible. Un ejemplo de cómo una estrategia funciona en el contexto del arte contemporáneo lo tenemos en las obras de dos artistas suizos: Peter Fischli y David Weiss. Para el propósito que tengo ahora, basta con una breve descripción: Fischli y Weiss exhiben objetos que se parecen mucho a objetos *readymade*—objetos cotidianos como los que vemos por todos lados.¹² De hecho, estos objetos no son *readymades* “reales”, sino simulaciones, están esculpidos en poliuretano—un material de plástico muy ligero—pero están esculpidos con tanta precisión (una verdadera precisión suiza) que si se ven en un museo, en el contexto de una exposición, se tiene una gran dificultad para distinguir entre los objetos hechos por Fischli y Weiss y los *readymades* reales. Si viera estos objetos, pongamos, en el estudio de Fischli y Weiss, los podría coger con una mano y pesarlos—una experiencia imposible en un museo puesto que está prohibido tocar los objetos expuestos. Hacer algo así dispararía de inmediato el sistema de alarma, alertaría al personal y, a continuación, a la policía. En este sentido podemos decir que es la policía la que, en última instancia, garantiza la oposición entre arte y no arte—la policía que aún no es consciente del final de la historia del arte!

Fischli y Weiss demuestran que los objetos *readymade*, mientras manifiestan su forma dentro del espacio del museo, al mismo tiempo ocultan o disimulan su propia materialidad. Sin embargo, esta oscuridad—la no visualidad del soporte material como tal—se exhibe en el museo a través de la obra de Fischli y Weiss, mediante la evocación explícita de sus obras de la invisible diferencia entre lo “real” y lo “simulado”. El espectador del museo es informado mediante la inscripción que acompaña a las obras que los objetos exhibidos por Fischli y Weiss no son *readymades* “reales” sino “simulados”. Pero, al mismo tiempo, el espectador del museo no puede comprobar esta información porque está relacionada con el núcleo interno escondido, es decir, el soporte material de los elementos

¹² B. Groys, “Simulated Readymades by Fischli/Weiss”, *Parkett*, núm. 40/41 (1994): 25-39.

large-scale travelling exhibitions organized by international curators, and large-scale installations created by individual artists. Every large exhibition or installation of this kind is made with the intention of designing a new order of historical memories, of proposing a new criteria for collecting by re-constructing history. These travelling exhibitions and installations are temporal museums which openly display their temporality. The difference between traditional, modernist and contemporary art strategies is, therefore, relatively easy to describe. In the modernist tradition, the art context was regarded as stable—it was the idealized context of the universal museum. Innovation consisted in putting a new form, a new thing, in this stable context. In our time, the context is seen as changing and unstable. So the strategy of contemporary art consists of creating a specific context which can make a certain form or thing look other, new and interesting—even if this form was already collected before. Traditional art was working on the level of form. Contemporary art is working on the level of context, framework, background, or of a new theoretical interpretation. But the goal is the same: to create a contrast between form and historical background, to make the form look other and new. Fischli and Weiss may now exhibit readymades looking completely familiar to the contemporary viewer. The difference between them and standard readymades, as I said, cannot be seen, because the inner materiality of the works cannot be seen. It can only be described: we have to listen to a story, to a history of making these pseudo-readymades to grasp the difference, or rather to imagine the difference. In fact, it is not even necessary for these works by Fischli and Weiss to be really "made"; it is enough to tell the story that enables us to look at the "models" for these works in a different way. Ever-changing museum presentations compel us to imagine the Heraclitean flux that deconstructs all identities, and undermines all historical orders and taxonomies, ultimately destroying all the archives from within. But such a Heraclitean vision is only possible inside the museum, inside the archives, because only there are the archival orders, identities and taxonomies established to a degree that allows us to imagine their possible destruction as something sublime. Such a sublime vision is impossible in the context of "reality" itself, which offers us perceptual differences but not differences in respect to the historical order. Through change in its exhibitions, the museum can also present its hidden, obscure materiality—without revealing it.

It is not accidental that we can now watch the growing success of such narrative art forms as video and cinema installations in the museum context. Video installations bring the great night into the museum—it is maybe their most important function. The museum space loses its

expuestos —y no con su forma visible. Esto significa que la recientemente introducida diferencia entre lo "real" y lo "simulado" no representa ninguna diferencia visual que ya haya sido establecida entre las cosas en cuanto a su forma. El soporte material no puede ser revelado en la obra de arte individual —aunque muchos artistas y teóricos de la vanguardia histórica desearían que fuera revelado. Esta idea puede ser tematizada explícitamente en el museo como oscura e irrepresentable. Al simular la técnica del *readymade*, Fischli y Weiss dirigen nuestra atención al soporte material sin revelarlo, sin hacerlo visible, sin representarlo. La diferencia entre lo "real" y lo "simulado" no puede ser "reconocida", solamente producida, porque cada objeto en el mundo puede ser visto al mismo tiempo como "real" y como "simulado". Nosotros producimos la diferencia entre lo real y lo simulado poniendo una determinada cosa, o una determinada imagen bajo la sospecha de que no es "real" sino que es sólo "simulada". Y poner una determinada cosa ordinaria dentro del contexto del museo significa precisamente poner el medio, el soporte material, las condiciones materiales de existencia de esa cosa bajo una sospecha permanente. El trabajo de Fischli y Weiss demuestra que hay una infinidad oscura en el museo mismo —es la duda infinita, la sospecha infinita de que todas las cosas expuestas son simuladas, son falsas, teniendo un núcleo material diferente del que sugiere su forma externa. Y esto también significa que no es posible transferir "toda la realidad visible" en el museo —ni mediante la imaginación. Tampoco es posible conseguir el viejo sueño de Nietzsche de esterizar el mundo en su totalidad, de manera que consigamos la identidad entre la realidad y el museo. El museo produce sus propias oscuridades, invisibilidades y diferencias; produce su propio exterior escondido en el interior. El museo sólo puede crear la atmósfera de sospecha, incertidumbre y ansiedad respecto al soporte escondido de las obras de arte expuestas en el museo, el cual, si bien garantiza su longevidad, al mismo tiempo pone en peligro su autenticidad.

La longevidad artificial garantizada a las cosas que están dentro de los museos es *siempre* una simulación: esta longevidad sólo puede conseguirse manipulando, técnicamente, el núcleo del material escondido de las cosas expuestas para asegurar su durabilidad. Toda la conservación es una manipulación técnica que significa también una simulación. Además, dicha longevidad artificial de una obra de arte sólo puede ser relativa. El momento llega cuando cada obra de arte muere, se rompe, se disuelve, se deconstruye —no teóricamente, sino a nivel material. En la visión hegeliana del museo universal,

own "institutional" light, which traditionally functioned as a symbolic property of the viewer, the collector, the curator. The museum becomes obscure, dark and dependent on the light emanating from the video image, e.g., from the hidden core of the artwork, from the electrical and computer technology hidden behind its form. It is not the art object that is illuminated in the museum by this "light of external reality", which should itself be enlightened, examined and judged by the museum, as in earlier times, but this technologically-produced image brings its own light into the darkness of the museum space—and only for a certain period of time. It is also interesting to note that if the spectator tries to intrude on the inner, material core of the video installation while the installation is "working", he will be electrocuted, which is even more effective than an intervention by the police. Similarly, an unwanted intruder into the forbidden, inner space of a Greek temple was supposed to be struck by a bolt of lightning from Zeus.

And more than that: not only control over the light, but also control over the time of contemplation is passed from the visitor to the artwork. In the classical museum, the visitor exercises almost complete control over the time of contemplation. He or she can interrupt contemplation at any time, return, and go away again. The picture stays where it is, makes no attempt to flee the viewer's gaze. With moving pictures this is no longer the case—they escape the viewer's control. When we turn away from a video, we can miss something. Now the museum—formerly a place of complete visibility—becomes a place where we cannot compensate for a missed opportunity to contemplate—where we cannot return to the same place to see the same thing we saw before. And even more so than in so-called "real life", because under the standard conditions of an exhibition visit, a spectator is in most cases physically unable to see all the videos on display, their cumulative length exceeding the time of a museum visit. In this way, video and cinema installation in the museum demonstrate the finiteness of time and the distance to the light source that remains concealed under the normal conditions of video and film circulation in today's popular culture. Or rather the film becomes uncertain, invisible, obscure to the spectator due to its placement in the museum—the time of film being, as a rule, longer than the average time of a museum visit. Here again a new difference in film reception emerges as a result of substituting the museum for an ordinary film theatre.

To summarize the point that I have tried to make: the modern museum is capable of introducing a new difference between things. This difference is new because it does not re-present any already existing visual differences. The choice of the objects for musealisation

la eternidad corpórea es sustituida por la eternidad del alma en la memoria de Dios. Pero esta eternidad corpórea es, evidentemente, una ilusión. El museo en sí es una cosa temporal —aunque las obras de arte que están coleccionadas en el museo sean apartadas de los peligros de la existencia cotidiana y del intercambio general con el objetivo de preservarlas. Esta preservación no puede conseguirse, o sólo puede conseguirse temporalmente. Los objetos de arte son destruidos periódicamente por las guerras, las catástrofes, los accidentes, el tiempo... Este destino material, esta temporalidad irreductible de los objetos de arte como cosas materiales pone un límite a cada posible historia del arte —pero es un límite que funciona al mismo tiempo como lo opuesto al final de la historia. En un nivel puramente material, el contexto del arte cambia de manera permanente de un modo que no podemos controlar, reflejar o predecir por completo, por lo que este cambio material siempre es una sorpresa para nosotros. La autorreflexión histórica depende de la materialidad escondida e irrefleable de los objetos de los museos. Y precisamente porque el destino material del arte es irreductible e irrefleable, la historia del arte siempre debería ser visitada de nuevo, reconsiderada y reescrita de nuevo.

Aunque la existencia material de una obra de arte individual está garantizada por un cierto periodo de tiempo, el estatus de esta obra de arte, en tanto obra de arte, siempre depende del contexto de su presentación como parte de la colección del museo. Sin embargo, es extremadamente difícil —de hecho es imposible— estabilizar este contexto durante un periodo largo de tiempo. Esto, quizás, es la verdadera paradoja del museo: la colección del museo proporciona la preservación de los artefactos, pero la colección en sí siempre es extremadamente inestable, está cambiando constantemente. Coleccionar es un acontecimiento en el tiempo *por excelencia* —aunque sea un intento de escapar del tiempo. La exposición del museo cambia permanentemente: no sólo crece o progresa, sino que cambia en sí de muchas maneras. Por consiguiente, el marco para distinguir entre lo antiguo y lo nuevo y para atribuir a las cosas el estatus de una obra de arte, también está cambiando continuamente. Artistas como Mike Bidlo o Shirley Levine demuestran, por ejemplo —a través de la técnica de la apropiación— la posibilidad de cambiar la asignación histórica que se da a determinadas formas de arte mediante un cambio en su soporte material. La copia o repetición de obras de arte, famosas, desordena todo el orden de la memoria histórica. Es imposible para un espectador medio distinguir entre, digamos, la obra "original" de Picasso y la obra de

is only interesting and relevant for us if it does not merely recognize and re-state existing differences, but presents itself as unfounded, unexplainable, illegitimate. For a spectator, such a choice opens a view on the infinity of the world. And more than that: by introducing such a new difference, the museum shifts the attention of the spectator from the visual form of things to their hidden material support and to their life expectancy. The New functions here not as a re-presentation of the Other or as a next step towards a progressive clarification of the obscure, but rather as a new reminder that the obscure remains obscure, that the difference between real and simulated remains ambiguous, that the longevity of things is always endangered, that infinite doubt about the inner nature of things is insurmountable. Or, to put it another way, the museum gives us the possibility of introducing the sublime into the banal. In the Bible, we can find the famous statement that there is nothing new under the sun. That is, of course, true. But there is no sun inside the museum. That is probably the reason why the museum was always—and still remains—the only place for possible innovation.

Publication date: December, 2002

© Boris Groys, 2002

© This edition: FUOC, 2002 <http://www.uoc.edu/artnodes/eng/art/groys1002/groys1002.html>

Picasso de la que Mike Bidlo se apropió. Por tanto, aquí, como en el caso de los *readymades* de Duchamp o de los *readymades* simulados de Fischli y Weiss, estamos confrontados con una diferencia que no es visual y, en este sentido, es una diferencia producida recientemente —la diferencia entre una obra de Picasso y una copia de esta obra producida por Bidlo. Esta diferencia puede ser representada de nuevo sólo dentro del museo —dentro de un cierto orden de la representación histórica.

De este modo, poniendo obras de arte ya existentes en nuevos contextos, los cambios en la exposición de una obra de arte pueden provocar una diferencia en su recepción, sin que haya habido un cambio en la forma visual de la obra de arte. En los últimos tiempos, el estatus del museo, en tanto lugar de colección permanente, ha ido cambiando gradualmente a un museo como un teatro para exposiciones itinerantes a gran escala organizadas por curadores internacionales, e instalaciones de gran escala creadas por artistas individuales. Cada gran exposición o instalación de este tipo se realiza con la intención de diseñar un nuevo orden de las memorias históricas, de proponer un nuevo criterio para coleccionar mediante la reconstrucción de la historia. Estas exposiciones itinerantes e instalaciones son museos temporales que exponen de manera abierta su temporalidad. La diferencia entre las estrategias del arte tradicional, del modernista y del contemporáneo es, en consecuencia, relativamente fácil de describir. En la tradición modernista, el contexto del arte era considerado estable —era el contexto idealizado del museo universal. La innovación consistía en poner una nueva forma, una nueva cosa dentro de ese contexto estable. En nuestro tiempo, el contexto se ve como algo cambiante e inestable. Por tanto, la estrategia del arte contemporáneo consiste en la creación de un contexto específico que pueda hacer que una determinada forma o cosa parezca otra, nueva e interesante —aunque esta forma ya haya sido coleccionada anteriormente. El arte tradicional trabajaba en el nivel de la forma. El arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, del ambiente, o de una nueva interpretación teórica. Pero el objetivo es el mismo: crear un contraste entre la forma y el ambiente histórico, hacer que la forma parezca otra y nueva. Fischli y Weiss pueden ahora exponer *readymades* que para el espectador contemporáneo sean completamente familiares. La diferencia entre éstos y los *readymades* estándar, como ya he dicho, no puede ser vista, porque la materialidad interna de las obras no puede verse. Sólo puede ser descrita: tenemos que escuchar un relato, una historia de creación de estos pseudo-*readymades* para entender

Crónica del acontecimiento cultural más significativo de la temporada primaveral

Illegale e dannoso per la salute, però
il governo respinge gli ordini
della comunità e non riparte
il suo lavoro di controllo.

La guerra sembra che si stia avviando verso la conclusione. Gli americani hanno deciso di ritirare le truppe dal Vietnam del Sud, e gli vietnamiti hanno deciso di ritirare le truppe dal Vietnam del Nord. La guerra sembra che si stia avviando verso la conclusione. Gli americani hanno deciso di ritirare le truppe dal Vietnam del Sud, e gli vietnamiti hanno deciso di ritirare le truppe dal Vietnam del Nord.

El Museo Rufino Tamayo, un dios bifronte

[illegible][illegible][illegible]

per la prima volta. Il presidente della Camera, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo ha il dovere di dare una risposta. Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo ha il dovere di dare una risposta. Il ministro della Giustizia, Antonio Di Pietro, ha detto che il governo ha il dovere di dare una risposta.

[illegible]

Felicitación del Departamento de Estado por el Museo Rafaela Tassay

El Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, a través de la Embajada en Lima, Perú, se congratula por el primer aniversario del Museo Rafaela Tassay, el cual es un hito importante en la historia del arte peruano y latinoamericano. El Museo Rafaela Tassay es un espacio cultural que ha contribuido a la preservación y promoción del arte peruano y latinoamericano, así como a la educación y la formación de nuevas generaciones de artistas y críticos de arte.

El Departamento de Estado de los Estados Unidos de América, a través de la Embajada en Lima, Perú, se congratula por el primer aniversario del Museo Rafaela Tassay, el cual es un hito importante en la historia del arte peruano y latinoamericano. El Museo Rafaela Tassay es un espacio cultural que ha contribuido a la preservación y promoción del arte peruano y latinoamericano, así como a la educación y la formación de nuevas generaciones de artistas y críticos de arte.

[illegible]

4

100

[illegible][illegible]

de Heráclito que deconstruye todos los órdenes históricos y las taxonomías de todos los archivos desde el interior. Sólo es posible dentro del museo, allí hay el orden, las identidades y los establecimientos en un grado que nos

No es accidental el que ahora estas formas de arte narrativas co-

cine dentro del contexto del museo, traen la gran noche dentro del museo importante. El espacio del museo, que tradicionalmente ha funcionado del espectador, el coleccionista y

...oscuro y dependiente de la luz que, por ejemplo, del núcleo escondido eléctrica e informática escondida t... el que está iluminado en el museo "externa", que debería ella misma... por el museo, como en los primer...

...también es interesante señalar que en el núcleo interno y material la instalación está "funcionando". No más efectivo que una intervención intruso no deseado dentro del espacio.

nos obligan a imaginarnos el fin de las identidades y debilita todas las normas destruyendo, finalmente, el Poder. Pero dicha visión de Heráclito dentro de los archivos, porque si y las taxonomías de los archivos permite imaginar su posible

esta visión sublime es imposible. El mismo, que nos ofrece diferencias respecto del orden histórico. A través del museo también puede presentarse y revelar la.

uso. Las instalaciones de video
—es quizás su función más
pierde su propia luz "instituciona
do como una propiedad simbólic
el espectador. El museo se volu

conservador. La imagen se vuelve
e mana de la imagen del video,
o de la obra de arte, de la tecnolo
ras su forma. No es el objeto de a
mediante esta "noche de realidad
ser iluminada, examinada y juzga
os tiempos, sino que esta imagen

propia luz dentro de la oscuridad durante cierto periodo de tiempo. Si el espectador intenta introducir la instalación de video mientras, será electrocutado, lo que es indicación de la policía. Paralelamente, un espacio prohibido interior de un tiempo

ólo

11

ul",
a

gia
arte
l
da

circ-
as
lu-
in
plo

Centro de Documentación del Museo Tamayo/Documentation Center of the Museo Tamayo
Jaime Avilés, "Crónica del acontecimiento cultural más significativo de la temporada
primaveral", *Ukamásuna*, 30 de mayo, 1981, 18.

México, D. F., sábado 30 de mayo de 1981

LA GRAN SANDIA

Por Héctor Valdés



Centro de Documentación del Museo Tamayo/Documentation Center of the Museo Tamayo
El Herald de México, 30 de mayo, 1981, sección principal.

volver e irse de nuevo. La pintura se queda donde está, no hace ningún intento de huir de la mirada del visitante. Con imágenes en movimiento la situación cambia —escapan al control del visitante. Cuando dejamos de mirar un video, podemos perdernos algo. Ahora el museo —que anteriormente era un lugar de visibilidad completa— se convierte en un lugar en el que no podemos compensar una oportunidad perdida de contemplación —en el que no podremos volver al mismo lugar para ver la misma cosa que hemos visto antes. Y esto incluso sucede más que en la llamada "vida real", porque bajo las condiciones estándar de una visita a una exposición, un espectador, en la mayoría de los casos, no es capaz de ver todos los videos que se exponen puesto que su duración acumulada excedería el tiempo de visita del museo. En este sentido, la instalación de video y cine en el museo demuestra la finitud del tiempo y la distancia a la fuente de luz que permanece escondida bajo las condiciones normales de la circulación de videos y películas en la cultura popular actual. O más bien la película se transforma en algo incierto, invisible y oscuro para el espectador debido a su colocación en el museo —siendo la duración de una película, como norma, más larga que el tiempo medio de visita de un museo. Aquí de nuevo emerge una diferencia en la recepción de la película como resultado de la sustitución del museo por un cine ordinario.

Resumiendo lo que he intentado explicar, el museo moderno es capaz de introducir una nueva diferencia entre las cosas. Esta diferencia es nueva porque no representa ninguna de las diferencias visuales ya existentes. La elección de los objetos para la musealización sólo es interesante y relevante para nosotros si no se limita a reconocer y reafirmar las diferencias existentes, sino que se presenta a sí misma como infundada, inexplicable e ilegítima. Para un espectador, esta elección abre una visión sobre la infinitud del mundo. Y más que esto: mediante la introducción de esta nueva diferencia, el museo cambia la atención del espectador de la forma visual de las cosas a su soporte material escondido y a su esperanza de vida. Lo Nuevo funciona aquí no como una re-presentación de lo Otro o como un paso adelante hacia una progresiva clarificación de lo oscuro, sino más bien como un nuevo recordatorio de que lo oculto permanece oculto, de que la diferencia entre lo real y lo simulado permanece ambigua, de que la longevidad de las cosas siempre está en peligro, de que la duda infinita sobre la naturaleza interna de las cosas es insalvable. O, diciéndolo de otro modo, el museo nos da la posibilidad de introducir lo sublime dentro de lo banal. En la Biblia podemos encontrar la famosa afirmación de



que no hay nada nuevo bajo el sol. Evidentemente, esto es cierto, sin embargo, en el museo no hay ningún sol. Esta es probablemente la razón por la que el museo siempre ha sido —y aún es— el único lugar para una posible innovación.

Fecha de publicación: diciembre de 2002

© Boris Groys, 2002

© De esta edición: ruoc, 2002 <http://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html>

THE PLACE OF THE MUSEUM/ TO REPLACE THE MUSEUM

LUIGI AMARA

The museum brings us closer to art under the condition that we always keep a reverent distance.

A museum is at the same time an attempt to order, a provisional list to represent the world, a microcosm and a mirror. To see ourselves reflected in it, it is necessary that we roam through it, that our bodies become the thread that unites and gives meaning to heterogeneity.

The decisive factor may not be the museum itself, but the experience of crossing a threshold: the feeling of entering a bewitched territory.

The halos of virgins and angels may well have vanished from the surface of the canvas, but they did not completely disappear from art. They still define the radius, the perimeter of the museums, establishing that "unapproachable distance" of which Walter Benjamin spoke.

Even if it does not include a single frame, pedestal or altar, the museum is its continuation, or rather, its architectural solution. It separates, places on another plane, claims for devotion.

Amid the disenchantment of the world advocated by Weber, museums are capsules face of indifference, hyper-protected bubbles against the infinite diversity, igloos to survive the aesthetic ice age.

EL LUGAR DEL MUSEO/ EN LUGAR DEL MUSEO

LUIGI AMARA

El museo nos acerca al arte bajo la condición de que guardemos siempre una reverente distancia.

Un museo es una tentativa de orden, una lista provisional para representar el mundo, un microcosmos y a la vez un espejo. Para vernos reflejados en él es necesario que lo recorramos, que nuestro cuerpo se convierta en el hilo que une y da sentido a la heterogeneidad.

Lo decisivo tal vez no sea el museo en sí, sino la experiencia de cruzar un umbral: la sensación de ingresar a un territorio hechizado.

Las aureolas de las vírgenes y los ángeles bien pudieron esfumarse de la superficie de la tela, pero no desaparecieron por completo del arte. Todavía delimitan el radio, el perímetro de los museos, instaurando esa "lejanía inaproximable" de la que hablaba Walter Benjamin.

Aun cuando no incluya un solo marco, pedestal o altar, el museo es su continuación o, mejor, su *solución* arquitectónica. Separa, sitúa en otro plano, reclama devoción.

En medio del desencantamiento del mundo preconizado por Weber, los museos son cápsulas frente a la indiferencia, burbujas hiper-protegidas contra la diversidad infinita, iglús para sobrevivir a la glaciación estética.

If curtains were not somehow pulled open (who does not remember C. W. Peale's painting *The Artist in His Museum?*), perhaps it will be necessary to draw upon coarser devices like fair speakers: "You are about to access the Arcadia of Art, a place where things have no use but a meaning".

Every museum is an archive, but also an archipelago. There are so many plots, so many possible stories, as displacements through their islands.

The contiguity of the exposed pieces requires the blank space that separates them: when entering a museum we also enter a puzzle that we must build on the understanding of "do not touch".

Walking through a museum is like walking through force fields: each work attracts and repels others, creates tensions and links that sometimes are powerful and sometimes unstable as those of certain molecules. Not for nothing collections are in constant rotation.

A museum with only one work houses in fact a single piece of chess.

Without the illusion of order, of a consistent representation, of a system, the museum is just a ragbag, an arbitrary attic, a repository of pieces.

The bombastic speeches during openings not only offer the promise of a guiding thread, they are equivalent, on a conceptual level, to a new coat of patina.

The work of art is an emperor who wears his nakedness with the ritual burden of the museum hall: spotless walls, the theater of the extraordinary, a predisposition to reverence, all act as his cape and halo.

Frames and pedestals as museum pieces. Of course the museum would also deserve to be displayed next to them, the question is where?

In their conversation about museums, Kaprow and Smithson imagine a museum, the Guggenheim in New York, which remains empty, like a museum of itself.

What work does not age a few years at the very moment it enters a museum?

Si no se recorriera de algún modo el telón (¿quién no recuerda el cuadro de C. W. Peale, *El artista en su museo?*), tal vez se tendría que acudir a recursos más burdos como los altavoces de feria: "Estás a punto de acceder a la Arcadia del Arte, un lugar donde las cosas no tienen un uso, sino un significado".

Todo museo es un archivo, pero también un archipiélago. Hay tantas tramas, tantos relatos posibles, como desplazamientos por sus islas.

La contigüidad de las piezas expuestas requiere del espacio en blanco que las separa: al entrar a un museo entramos también a un rompecabezas, que debemos armar bajo el entendido de "no tocar".

Caminar por un museo es como caminar entre campos de fuerza: cada obra atrae y repele a las demás, crea tensiones y vínculos a veces poderosos, a veces inestables como los de ciertas moléculas. No en balde las colecciones están en constante rotación.

Un museo con una sola obra aloja en realidad una pieza soltera de ajedrez.

Sin la ilusión de orden, de representación coherente, de sistema, el museo no es más que un cajón de sastre, un desván arbitrario, un repositorio de pedazos.

Los discursos grandilocuentes en las inauguraciones no sólo ofrecen la promesa de un hilo conductor; equivalen, en el plano conceptual, a una nueva mano de pátina.

La obra de arte es un emperador que viste su desnudez con la carga ritual de la sala del museo: las paredes impolutas, el teatro de lo extra-ordinario, la predisposición a la reverencia hacen las veces de su capa y aureola.

Los marcos y pedestales como auténticas piezas de museo. Desde luego el museo también merecería exhibirse junto a ellas; la pregunta es ¿dónde?

En su conversación sobre los museos, Kaprow y Smithson imaginan un museo, el Guggenheim de Nueva York, que permanezca vacío, como un museo de sí mismo. Lo visualizan como un mausoleo dedicado a la nada.

The museum visit is a trip to the past. Its doors allow, as the horn or ivory gates of dreams, the entrance to art history.

Old Egyptian conservation techniques make the museographer a sort of embalmer. He preserves, conserves, prepares for eternity. Hence, all great museums want to have a sarcophagus as fetish.

With the illusion that their works will finally be accepted by the museums, there are artists who strive to directly produce mummies.

Each new museum wants to dam the erosion of that moth-eaten mirage we call posterity.

Art in life, even if it ends up stuffed in the museum, had to break through the street, under the skeptical or distracted light of routine and disinterest. Art for art (as distinct from *l'art pour l'art*, that old slogan), the art intended for the museum from its conception, is conventional as it responds to its hyper-self-consciousness, to its history, its game rules, which, even when broken, perpetuates.

Art for art is esoteric, it speaks the technical, specialized language of its discipline. But unlike the case with theoretical physics, for example, which cares for its dissemination, art for art disdains it, as it seeks to maintain at all costs its aura of exclusivity, its status of "just for the initiated."

The social choreography at the exhibition hall, full of winks and innuendos, is always the pantomime of those who want to demonstrate their participation in some sort of fraternity.

Reduced to its most basic spatial elements, the museum is a box, a package for self-reference, a narcissistic chamber where art views itself.

Many times the museum is only a rest at the staircase that leads the works to the warehouse in the basement.

"Museums and mausoleum are connected by more than a phonetic association. Museums are the familiar tombs of works of art." T. W. Adorno

In order to conceal its sepulchral atmosphere, the current architecture of museums rigorously disregards marble.

¿Qué obra no envejece unos años en el mismo instante en que ingresa a un museo?

La visita al museo es un viaje al pasado. Sus puertas franquean, como las puertas de cuerno o marfil de los sueños, la entrada a la historia del arte.

Las viejas técnicas egipcias de conservación hacen del museógrafo una suerte de embalsamador. Preserva, conserva, prepara para la eternidad. De allí que todos los grandes museos quieren contar con un sarcófago como fetiche.

Con la ilusión de que sus obras sean por fin admitidas en los museos, hay artistas que se esmeran en producir directamente momias.

Cada nuevo museo pretende poner un dique a la erosión de ese apolillado espejismo que llamamos la posteridad.

El arte en la vida, aun si termina embalsamado en el museo, tuvo que abrirse paso en la calle, bajo la luz escéptica o distraída de la rutina y el desinterés. El arte para el arte (no confundir con *l'art pour l'art*, aquella vieja consigna), el arte destinado al museo desde su concepción, es convencional en cuanto responde a la hiperconsciencia de sí mismo, de su historia, de sus reglas de juego que, aun cuando las rompa, las perpetúa.

El arte para el arte es esotérico; habla el lenguaje técnico, especializado, de su disciplina. Pero a diferencia de lo que ocurre con la física teórica, por ejemplo, que se preocupa por su divulgación, el arte para el arte la desdeña, ya que busca mantener a toda costa su aura de exclusividad, su condición de "sólo para iniciados".

La coreografía social en la sala de exposiciones, llena de guiños y sobreentendidos, es siempre la pantomima de los que quieren demostrar su participación en una suerte de cofradía.

Reducido a sus elementos espaciales más básicos, el museo es una caja, un embalaje para la auto referencia, una cámara narcisista donde el arte se contempla a sí mismo.

Muchas veces el museo es sólo un descanso en la escalera que lleva las obras a la bodega del sótano.

Gesture: to take flowers to the museums as one takes flowers to the cemeteries.

It has so often been said that museums are cemeteries, reservoirs of dead art, that hall guards insist on resembling corpses.

May *The Large Glass* rest in peace. My deepest condolences to *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*. Perhaps inspiration—and the museum as a venue dedicated to the Muses summons inspiration—requires the feast of worms devouring dead art.

"Life in the museum is like making love in the cemetery." Allan Kaprow.

"Marble" and "formaldehyde" are two dirty words—two words of ill omen—, which the curator scrupulously avoids.

Works of art that hang on the walls like butterflies pierced by a pin. They want to convince us that they ever flew.

If museums are our present churches, as goes the cliché, it seems that the new forms of devotion pass through confusion and perplexity, if not through anger.

The end of art (as we know it), advocated by Arthur C. Danto, does not suggest the death of the museum but the opposite: its importance and supremacy. Without a suitable space which gives them meaning, the objects of common experience would be doomed to their profane status.

In the vaults of the museum, as Cocteau wrote, breaths the spirit of religion beyond any particular religion.

At the beginning of *The Imaginary Museum*, André Malraux highlights a truism that is almost never noticed: "A Romanesque crucifix was not originally a sculpture, the Madonna of Cimabue was not a painting, nor the Pallas Athene of Phidias was a statue." The transformation of an object into a work of art by the grace of its admission to the museum.

"The African spoons carved in wood were nothing at the time they were made, they were purely functional, later they became beautiful things: works of art." Marcel Duchamp

"Museos y mausoleos se conectan por algo más que asociaciones fonéticas. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte". T. W. Adorno

A fin de disimular su atmósfera sepulcral, la arquitectura de los museos prescinde ahora rigurosamente del mármol.

Gesto: llevar flores a los museos como se lleva flores a los cementerios.

Tantas veces se ha dicho que los museos son necrópolis, depósitos de arte muerto, que los guardias de sala se empeñan en parecer cadáveres.

Que en paz descansa *El gran vidrio*. Mi más sentido pésame a *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*. Quizá la inspiración —y el museo, como recinto dedicado a las musas, convoca la inspiración— requiere del festín de los gusanos devorando el arte muerto.

"La vida en el museo es como hacer el amor en el cementerio." Allan Kaprow

"Mármol" y "formol" son dos malas palabras —dos términos de mal agüero— que el curador evita escrupulosamente.

Obras de arte que cuelgan de las paredes como mariposas atravesadas por un alfiler. Quieren convencernos de que alguna vez volaron.

Si los museos son ahora nuestras iglesias —como reza el cliché—, se diría que las nuevas formas de devoción pasan por el desconcierto y la perplejidad, cuando no por el enfado.

El fin del arte (tal como lo conocemos), defendido por Arthur C. Danto, no augura la muerte del museo sino todo lo contrario: su importancia y supremacía. Sin un espacio propicio que les confiera un significado, los objetos de la experiencia común estarían condenados a su condición profana.

En las bóvedas del museo se respira, como escribió Cocteau, el espíritu religioso al margen de cualquier religión precisa.

Through ready-mades, Duchamp turns and reduces to absurdity—that is, he continues—a natural practice from the source and consolidation of the museum: to save some things from the erosion of daily life to ensure their permanence. Exactly as if it were a Noah's ark against the incessant flood of time.

Almost a century later, the audacity of Duchamp, by dint of repetition, has been trivialized or, viewed from another perspective, institutionalized. His insolent and critical stance against certain sacralized assumptions about art—creativity, transcendence, professional skill, spirituality—was worn as a repeated joke, transferring that sacredness to the only setting where it could still provoke laughter. The ready-mades of Duchamp opened the doors of the museum to “the non-aesthetic, the useless and unjustifiable,” where they paradoxically ended up being aestheticized, appraised and justified.

What Duchamp did with a woman's crotch others did with irony: it was cast in plaster, was confined to a mold. And now they overstock the museums with that serial production of the reverse of irony, with their “positive” version.

“The ready-made is a double-edged sword: if it is transformed into a work of art, spoils the act of desecration, if it preserves its neutrality, makes the same gesture into a work. Most of the followers of Duchamp have fallen into that trap: it is not easy to play with knives.” Octavio Paz.

Out of the biennial, the shoebox of Gabriel Orozco is like the cup of the Holy Grail days before the death of Christ. A further object among the objects. The artist requires as never before a favorable dome, a sounding board, a protective roof.

Vertigos we might call “Chinese”: A box inside a box inside a box. A curtain opens to a curtain that opens to another curtain.

The parallel with the dual status—human and divine—of Christ has led Arthur C. Danto and Boris Groys to suggest that ready-mades introduced a type of Christianity in art—a Christianity must be added, that does not promise consolation but rather uncomfortable.

Curators, critics and museum directors would be the apostles, those who are responsible for conferring a halo to things and to move to

Al comienzo de *El museo imaginario* André Malraux subraya una obviedad en la que casi nunca se repara: “Un crucifijo románico no era originalmente una escultura, la Madonna de Cimabue no era un cuadro, tampoco la Palas Atenea de Fidias era una estatua.” La transformación de un objeto en obra de arte por obra y gracia de su ingreso al museo.

“Las cucharas africanas talladas en madera no eran nada en el momento en que fueron hechas, eran simplemente funcionales; después se convirtieron en cosas hermosas: *obras de arte*.”

Marcel Duchamp

Mediante el *readymade*, Duchamp da la vuelta y reduce al absurdo—es decir *continúa*—una práctica natural desde el nacimiento y consolidación del museo: salvar determinadas cosas de la erosión de lo cotidiano para garantizar su permanencia. Exactamente como si se tratara de un arca de Noé ante el diluvio incesante del tiempo.

A casi un siglo de distancia, el atrevimiento de Duchamp, a fuerza de repetirse, se ha trivializado o, visto desde otra perspectiva, se ha institucionalizado. Su postura insolente y crítica frente a determinadas suposiciones sacralizadas del arte—creatividad, trascendencia, habilidad profesional, espiritualidad—se desgastó como un chiste repetido, transfiriendo esa sacralidad al único entorno donde todavía podría provocar risa. Los *readymades* de Duchamp abrieron las puertas del museo a “lo no estético, lo inútil y lo injustificable”, donde paradójicamente terminarían por estetizarse, valorarse y justificarse.

Lo que hizo Duchamp con la entrepierna de una mujer lo hicieron otros con su ironía: la vaciaron en yeso, la confinaron a un molde. Y ahora abarrotan los museos con esa producción en serie del reverso de la ironía, con su versión “en positivo”.

“El *readymade* es un arma de dos filos: si se transforma en obra de arte, malogra el gesto de profanación; si preserva su neutralidad, convierte el gesto mismo en obra. En esa trampa han caído la mayoría de los seguidores de Duchamp: no es fácil jugar con cuchillos.” Octavio Paz

Fuera de la bienal, la caja de zapatos de Gabriel Orozco es como la copa del santo Grial días antes de la muerte de Cristo. Un objeto

reverence; to convince us that this is not a simple object, but a miracle, that stones are indeed transformed into bread.

It is not unusual for an exhibition to produce the same effect as the host in the palate of the atheist: that of a dull sheet that dissolves instantly.

The lineage of every collector goes back to Noah. What else is the museum but a static variety of the ark? What is it looking for but to withstand the flood of time and oblivion? Therefore, because we know that through his veins runs the blood of Noah, it is not uncommon to see an exhibition and to wonder if the collector was completely drunk when he chose that.

Even if visiting the museum is now a mass phenomenon, and that within it reign the noise, the fatigue and even the picture of parents changing diapers, it never loses that serious, pontifical atmosphere, in which one is willing to kneel in front of the masterpieces.

Galleries are full of secretions and hair, feces and nails. In a secularized world, as Manzoni sensed, the detritus and waste of the artist satisfy our need for devotion, they are our fresh supply of relics.

The fainting of Stendhal, dazzled by the work of art, happened in a church. The now called "Stendhal syndrome" multiplies at the museums. On the street, in daily life, the chance encounter—with naked art one would say—usually goes unnoticed.

Three days after a very important concert in Boston, Joshua Bell, one of the finest violinists in the world, played in a subway station in New York as any amateur musician trying to make a living. Only one person recognized him. Over nearly three quarters of an hour, he raised \$32.17 (a ticket to listen to him in Boston costing a hundred). Of course no one announced him or cut a ribbon.

Life? Hordes of ordinary objects, ultra-familiar entities, piled at the entrance of the museum waiting for an opportunity.

Releasing a specimen of the routine, of the well-known associations that surround it, and to place it carefully in a jar, a can or a cabinet. That's what we have agreed to call "originality".

más entre los objetos. El artista requiere como nunca de un domo favorable, de una caja de resonancia, de un techo protector.

Vértigos que podríamos llamar "chinos": Una caja adentro de una caja adentro de una caja. Un telón que se abre a otro telón que se abre a otro telón.

El paralelismo con la condición dual —humana y divina— de Cristo, ha llevado a que Arthur C. Danto y Boris Groys sugieran que los *readymades* introdujeron un tipo de cristiandad en el arte —una cristiandad, habría que añadir, que no promete consuelo, sino más bien incomodidad.

Curadores, críticos y directores de museo serían los apóstoles, los que se encargan de conferir un halo a las cosas y de mover a la reverencia; convencernos de que esto no es un simple objeto, sino un milagro; de que efectivamente las piedras se transformaron en panes.

No es raro que una exposición produzca el mismo efecto que la hostia en el paladar del ateo: el de una lámina insípida que se disuelve al instante.

El linaje de todo coleccionista se remonta a Noé. ¿Qué otra cosa es el museo sino una variedad estática del arca? ¿Qué busca sino resistir al diluvio del tiempo y el olvido? Por ello, porque sabemos que corre por sus venas la sangre de Noé, no es infrecuente que al visitar una exposición uno se pregunte si el coleccionista no estaría completamente borracho al elegir *eso*.

Por más que la visita al museo sea hoy un fenómeno de masas, y en su interior impere el bullicio, el cansancio y aun la estampa de unos padres cambiando pañales, nunca se pierde ese ambiente grave, pontifical, en el que uno está dispuesto a arrodillarse frente a las obras maestras.

Las galerías se llenan de secreciones y cabellos, de excremento y uñas. En un mundo secularizado, tal como lo intuyó Manzoni, los detritus y despojos del artista satisfacen nuestra necesidad de devoción; son nuestra nueva provisión de reliquias.

"Anything that resembles a ready-made automatically becomes another ready-made. The circle closes: while art is inclined to imitate life, life imitates art. All the snow shovels at a hardware store mimic the one of Duchamp in a museum." Allan Kaprow

Almost a century after the urinary broke into the sacrosanct space of the museum, there is no decree requiring to place below the extinguisher, an information tag stating: "This is not a work of art."

The lone nail on the wall also demands to be respected as a ready-made.

Without the need for a file or a chisel, just taking things out of context, the artist removes the patina of custom, that crust that turns them opaque and makes them invisible.

As at the gallery they did not seem sufficiently "real," Warhol saw that he had to make the famous Brillo boxes sculpture-like. Unlike Duchamp, who sought aesthetic neutrality for his ready-mades, Warhol gave another twist aestheticizing everyday objects.

Warhol understood that it was necessary to give a plastic character—and not only the philosophical one—to the act of criticism of Duchamp's ready-made, for philosophy, as such, does not sell.

The museum imposes a barrier to common place in order to define what counts. From the economic point of view it is a master move that makes money—the common place par excellence—not to stay on the wrong side.

Just as Dr. Johnson kicked a stone to refute Berkeley's idealism, we might suspect that the cleaning lady at the Ostwall museum that removed the stain of lime of the work of Martin Kippenberger was a humorist, an iconoclast, a desecrator. It is not difficult to imagine that, while scrubbing the basin of the work, valued in thousands of dollars, she sang softly and jovially: "A tub is a tub is a tub."

Kippenberger's piece, *When It Starts Dripping From the Ceiling*, intervened by the cleaning staff to literally scrub it, could be considered a new work in collaboration, the information tag of which would read: *The Museum Foundering*.

El desfallecimiento de Stendhal, deslumbrado por la obra de arte, sucedió en un iglesia. El ahora llamado "síndrome de Stendhal" se multiplica en los museos. En la calle, en la vida diaria, el encuentro fortuito con el arte —con el arte se diría *desnudo*— suele pasar inadvertido.

Tres días después de un concierto multitudinario en Boston, Joshua Bell, uno de los mejores violinistas del mundo, tocó en una estación del metro de Nueva York como cualquier músico aficionado que intenta ganarse la vida. Sólo una persona lo reconoció. A lo largo de casi tres cuartos de hora, recaudó 32 dólares y 17 centavos (el boleto para escucharlo en Boston costaba cien). Desde luego nadie lo anunció ni se cortó un listón.

¿La vida? Hordas de objetos ordinarios, de entidades ultrafamiliares, que se amontonan a la entrada del museo esperando una oportunidad.

Liberar un espécimen de la rutina, de las asociaciones consabidas que lo envuelven, y colocarlo con todo cuidado en un frasco, lata o vitrina. A eso hemos convenido llamarle "originalidad".

"Cualquier cosa que se asemeje a un *readymade* se convierte automáticamente en otro *readymade*. El círculo se cierra: mientras que el arte se inclina a imitar a la vida, la vida imita al arte. Todas las palas para nieve en las ferreterías imitan a la de Duchamp en un museo." Allan Kaprow

A casi un siglo de que el urinario irrumpiera en el espacio sacrosanto del museo, no hay decreto que obligue a colocar, debajo del extinguidor, una cédula que indique: "Esto no es una obra de arte."

También el clavo solitario en la pared exige ser respetado como *readymade*.

Sin necesidad de una lima o un cincel, tan sólo sacando las cosas de contexto, el artista borra la pátina de la costumbre, esa costra que las opaca y vuelve invisibles.

Ya que en la galería no parecían suficientemente "reales", Warhol se vio en la necesidad de fabricar, como una escultura, las célebres cajas Brillo. A diferencia de Duchamp, que pretendía una

I foresee a command of artists—let's say, recalcitrant painters—disguised as cleaning staff. Their mission: to throw away the cans of shit of Piero Manzoni, to clean the grease stains left by Joseph Beuys, to make the bed of Tracey Emin. Their name: Brillo Cleaning Command.

Iconoclasm may also be done in reverse: instead of destroying, adding. Artists that add a piece that was not in the catalog, an outsider work that no one approved to be collected, which, however, with the nerve of the sudden, appears next to the masterpieces, who knows if fighting its place among them or rather contaminating the site with its profane and corrosive halo.

Banksy smuggles surreptitiously a painting—an old and ubiquitous symbol of art—in the bounded and guarded grounds of the museum. With this kind of free rider art, with these Unsolicited Acquisitions, he mocks and ridicules the commissioners, curators and collectors customs, those who decide, promote and value what is considered worthy of the permanence of art. The gesture, of course, ends up being part of the collections.

The museum also monitors and determines the reactions of the visitors. No boos or cheers or dances of euphoria; yawning, photos without flash and fainting allowed. Of course, "to touch" is banned, not only because it threatens the integrity of the work, but mainly because it erases distance, touching is too much like life.

Rodchenko gave the order to attack: "Art in life." He found an echo in the Situationist International, later in the Fluxus movement, resonated as never before in the *Education of the Un-Artist* by Allan Kaprow. For Robert Smithson the museum is but a kind of prison, the site we have built for cultural confinement.

Cans of soup. Cans of shit. It seems that everyday life does not enter the museum but canned.

If we reach one day the old Nietzschean dream of aestheticizing daily life, for everyone to understand existence as a work of art, then there would appear sanctuaries of vulgarity, profane redoubts where the most blatant usefulness reigns.

To turn our backs on the museum as a step towards the secularization of art does imply that it will not be added later to the museum, not even

neutralidad estética para sus *readymades*, Warhol dio otra vuelta de tuerca estetizando lo cotidiano.

Warhol entendió que había que dotar de un carácter plástico —y no sólo filosófico— al acto crítico del *readymade* de Duchamp, pues la filosofía, como tal, no vende.

El museo impone una barrera al lugar común a fin de delimitar lo que vale. Desde el punto de vista económico es una maniobra maestra, que hace que el dinero, lugar común por excelencia, no se quede en el lado equivocado.

Así como el Dr. Johnson pateó una piedra para refutar el idealismo de Berkeley, podríamos sospechar que la señora de la limpieza del museo Ostwall que removió la mancha de cal de la pieza de Martin Kippenberger era una humorista, una iconoclasta, una desacralizadora. No es difícil imaginar que, mientras tallaba la palangana de la obra, valuada en miles de dólares, canturreara jovialmente: "Una tina es una tina es una tina."

La pieza de Kippenberger, *Cuando empieza a gotear el techo*, intervenida por el personal de limpieza para literalmente fregarla, podría ser considerada una nueva obra en colaboración, en cuya cédula se leería: *El museo haciendo agua*.

Preveo un comando de artistas —digamos de pintores recalcitrantes—, disfrazados de personal de limpieza. Su cometido: tirar a la basura las latas de mierda de Piero Manzoni, limpiar las manchas de grasa que dejó Joseph Beuys, tender la cama de Tracey Emin. Su nombre: Comando de Limpieza Brillo.

La iconoclasia también puede practicarse en sentido contrario: en lugar de destruir, agregar. Artistas que añaden una pieza que no estaba en el catálogo, una obra intrusa que nadie aprobó que se coleccionara y que, sin embargo, con el descaro de lo repentino, figura al lado de las obras maestras, quién sabe si peleando su lugar entre ellas o más bien contaminando el recinto con su halo profano y corrosivo.

Banksy desliza subrepticamente un cuadro —un viejo y consabido emblema del arte—, al recinto acotado y vigilado del museo. Con este tipo de arte polizón, con estas Adquisiciones No Solicitadas,

as "documentation"? In that case, as Allan Kaprow wanted, it would be an art that can not be identified as such.

Works of art that happen before the curtain is drawn back (or at its margins).

Works of art also disappear. They rot or die or just get lost. The question is whether they can live only in legend. Is rumor a suitable "medium" for art?

The finishing touch to a work is the admiration that we give to it as spectators. Perhaps the work of art is not completely finished until it is forgotten.

Performances and happenings that take place within a museum, no matter how outrageous and radical they are, will inevitably be infected by a certain severity and stiffness. But Von Hagens and Madame Tussauds are just extras to this effect of wax and plastination.

The call for the destruction of museums, given by Bakunin and the Dadaists among others, has the disadvantage that it also sweeps Mnemosyne, the mother of the Muses. Without memory, still lifes would soon seem us bold.

The *avant-garde*, this always-warlike crusade in favor of the new, attempts again and again on the institution of the museum precisely because it reduces the possibility space for the new. Without museums it would no longer be impossible, as Malevich said, to paint Venus's fat ass as if for the first time.

The ruins of the museum—if they are already here—are doubly sacred, as part of the prestige of what went down.

To dynamite the museum, or to burn down the library, are symbolic acts that each artist creates in his mind aspiring to one day be included in the museum or the library.

A museum whose boundaries are vague and shifting as those of the jungle, would be provocative and disconcerting: it would make us doubt all the time, to stop with inquisitive eye to everything we find along the way.

burla y se burla de la aduana de comisarios, curadores y coleccionistas encargados de decidir, promover y cotizar lo que considera digno de la permanencia del arte. El gesto, como es obvio, termina por formar parte del acervo.

El museo también controla y condiciona las reacciones del espectador. No abucheos ni aplausos ni danzas de euforia; sí bostezos, fotos sin flash y desmayos. Desde luego "tocar" está proscrito, no sólo porque amenace la integridad de la obra, sino fundamentalmente porque se borra la distancia; tocar se parece demasiado a la vida.

Rodchenko dio la voz de ataque: "El arte en la vida." Encontró un eco en la Internacional Situacionista, más tarde en el movimiento Fluxus, reverberó como nunca en la *Educación del des-artista* de Allan Kaprow. Para Robert Smithson el museo no es más que una suerte de cárcel, el recinto que hemos erigido para el confinamiento cultural.

Latas de sopa. Latas de mierda. Se diría que la vida diaria no hace su aparición en el museo más que enlatada.

Si se alcanza algún día el viejo sueño nietzscheano de que la vida diaria se estetice, de que todos entendamos la existencia como una obra de arte, surgirían entonces santuarios de ordinariéz, reductos profanos donde impere la más descarada utilidad.

Dar la espalda al museo como un paso hacia la secularización del arte ¿implica que no se incorporará más adelante al museo, ni siquiera como "documentación"? En ese caso, como quería Allan Kaprow, sería un arte que no puede ser identificado como tal.

Obras de arte que suceden antes (o al margen) de que se descorre el telón.

También las obras de arte desaparecen. Se pudren o mueren o simplemente se extravían. La pregunta sería si pueden vivir solamente como leyenda. ¿Es el rumor un "soporte" adecuado para el arte?

El último toque a una obra es la admiración que le otorgamos como espectadores. Tal vez, la obra de arte no está completamente terminada sino hasta que cae en el olvido.

In the Bosque de Chapultepec (or in the vicinity of the Paseo del Prado) there is something clearly outdated: say a refrigerator. Someone then asks: "Are we at the museum?"

Perhaps the aspiration to live everyday life as a work of art needs us to go to a museum whose doors lead to everyday life.

Upon leaving the museum things are not what they were. With awareness, while inclined to reflection and responsiveness, we run into the shop immediately. The museum shop is the promise of extending the trail, to bring into our lives a little of that ecstatic attention, of that difference.

As long as the museum is that grand institution that is spelled with capital M, which holds the power of a nation, the aesthetic experience will primarily be magnetized by what happens inside.

"Museums are the invention of a humanity that has no place for works of art, neither at home nor in its life." Nicolás Gómez Dávila

If context is the facilitator of meaning—the equivalent of form in ancient art—the museum is the most universal and stable of all contexts—the context of art par excellence—but not the only one.

The marriage of the sublime and the banal. If the museum can include what is labeled as trash, it is not inconceivable a landfill as a museum.

When royal collections were opened to all social strata, the era of the museum began. But the extraordinary—ultimately aristocratic—nature of experience that they afford, will not be completely diluted until visiting a museum becomes as ordinary as going to a grocery store.

In art, context is as crucial as a joke.

The era of portable museums: changing areas, ephemeral by definition, halfway between the conventional museum and the remote regions of the Land Art, where art happens like in a picnic.

The instant museum, let alone that it fits not in a suitcase, but in a pocket, could be created with a yellow ribbon similar to the one police uses to mark a crime scene.

Los performances y *happenings* que suceden al interior de un museo, por más desorbitados y radicales que sean, se contagian inevitablemente de cierta tiesura y gravedad. Pero Von Hagens y Madame Tussauds son sólo comparsas en este efecto de cera y plastinación.

El llamado a la destrucción de los museos que, entre otros, lanzaron Bakunin y los dadaístas tiene el inconveniente de que arrasa también con Mnemósine, la madre de las musas. Sin memoria, no tardarían en parecernos audaces los bodegonos.

La vanguardia, esa cruzada siempre bélica a favor de lo nuevo, atenta una y otra vez contra la institución del museo precisamente porque reduce el espacio de posibilidad de lo nuevo. Sin museos ya no sería imposible, como decía Malevich, pintar el culo gordo de Venus como si fuera la primera vez.

Las ruinas del museo —si es que ya están aquí— son doblemente sacras, pues participan del prestigio de lo que se vino abajo.

Dinamitar el museo, como incendiar la biblioteca, son actos simbólicos que cada artista realiza en su cabeza para aspirar a ser incluido un día en el museo o la biblioteca.

Un museo cuyos límites sean difusos y movedizos como los de la jungla sería provocador y desconcertante: nos haría dudar todo el tiempo, detenernos con ojo inquisitivo ante cada cosa que encontráramos en el camino.

En el Bosque de Chapultepec (o en las inmediaciones del Paseo del Prado), hay algo a todas luces desfasado: digamos un refrigerador. Alguien entonces pregunta: —¿Ya estamos en el museo?

Quizá la aspiración de que la vida cotidiana sea vivida como obra de arte necesita de que entremos a un museo cuyas puertas conduzcan a la vida cotidiana.

A la salida del museo las cosas ya no son lo que eran. Con la percepción alerta, al mismo tiempo inclinados a la reflexión y a la receptividad, nos topamos inmediatamente con la tienda. La tienda del museo es la promesa de alargar esa estela, de llevar a nuestra vida un poco de esa atención extática, de esa *diferencia*.

Más caros los coches, de 8 a 15% desde el martes

Por Alejandro
ABREGO GONZALEZ

Habrán un nuevo aumento en el precio de los automóviles nuevos de todas las marcas, en esta capital y el interior del país. Será entre un 8 y un 15 por ciento y

abarcarán desde el económico — cuatro cilindros —, hasta el de superlujos.

Hasta el lunes primero de junio, las agencias de venta de automóviles, dan un plazo al público en general, para vender (Pasa a la Página 6)

Inauguró el Presidente el museo "Rufino Tamayo"

El arte, dentro de un ambiente de libertad, puede encausarse por muchos caminos cuya meta es sensibilizar al pueblo para que encuentre la belleza en todas las formas de manifestación.

Fue así como se

expresó el gran pintor mexicano, Rufino Tamayo al ser inaugurado por el señor Presidente, licenciado José López Portillo, el museo de arte contemporáneo que lleva el nombre del artista.

(Pasa a la Página 6)



Flanqueado por el pintor Rufino Tamayo, la señora Margarita Gómez Sada, los licenciados Miguel Alemán Valdés, padre e hijo y el licenciado Fernando Solana, secretario de Educación, el Presidente de la República recibe los honores de ordenanza en el acto inaugural del museo que lleva el nombre del gran pintor mexicano. (Foto de Rubén Rul).

8 / Opciones

Mientras el museo sea esa gran institución que se escribe con mayúsculas, que ostenta el poderío de una nación, la experiencia estética seguirá imantada fundamentalmente a lo que pasa en su interior.

"Los museos son el invento de una humanidad que no tiene puesto para las obras de arte, ni en su casa, ni en su vida." Nicolás Gómez Dávila

Si el contexto es el propiciador de sentido —el equivalente a la *forma* en el arte de la antigüedad— el museo es el más universal y estable de todos los contextos —el contexto artístico por excelencia—, pero no el único.

Las bodas de lo sublime y lo banal. Si en el museo cabe lo que es tachado de basura, no es inconcebible un vertedero de basura como museo.

Cuando las colecciones de la realeza abrieron sus puertas a todos los estratos sociales, comenzó la era del museo. Pero el carácter extraordinario, en última instancia aristocrático, de la experiencia que deparan, no se diluirá del todo sino hasta que acudir a un museo sea tan cotidiano como acudir a una tienda de abarrotes.

En el arte el contexto es tan crucial como en un chiste.

La era de los museos portátiles: zonas cambiantes, por definición efímeras, a medio camino entre el museo convencional y los parajes remotos del *land art*, donde el arte sucede como en un picnic.

El museo instantáneo, que cabe ya no digamos en una maleta, sino en el bolsillo, podría crearse con una cinta amarilla parecida a la que usa la policía para delimitar el lugar del crimen.

BIBLIOGRAFÍA/BIBLIOGRAPHY

ENTRE LA IDEA Y EL ACTO/BETWEEN THE IDEA AND THE ACT

"Un teatro de la operación", en *Un Teatre Sense Teatre* MACBA, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Museu Coleção Berardo, Arte Moderna e Contemporânea (Barcelona: MACBA, 2007).

BAUDRILLARD, Jean, "Aesthetic Illusion and Disillusion", en Sylvère Lotringer, ed. (Trad. Ames Hodges) *The Conspiracy of Art: Manifestos, Interviews, Essays* (Cambridge: Semiotext(e), 2005).

BENNETT, Tony, "The Exhibitionary Complex", en Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne, eds., *Thinking about Exhibitions* (Londres: Routledge, 1996).

BRECHT, Bertolt, "Los telones". <http://marcelobertuccioda.blogspot.mx/2010/02/los-telones-de-bertolt-brecht.htm>

BROTHERS, Post y Chris Fitzpatrick, "A productive Irritant: Parasitical Inhabitations in Contemporary Art", en *Filip* (otoño, 2011). <http://fillip.ca/content/parasitical-inhabitations-in-contemporary-art>

DUNCAN, Carol, "Art Museums and the Ritual of Citizenship", en Ivan Karp y Steven Lavie, eds., *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of the Museum Display* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1991).

EAGLETON, Terry, *The Function of Criticism: From the Spectator to Post-structuralism* (Londres: Verso, 1984).

FRASER, Andrea, "From de Critique of Institutions to an Institution of Critique", en Alexander Alberro y Blake Stimson, *Institutional Critique: An Anthology of Artist's Writings* (Cambridge, MA: MIT Press, 2009).

GODFREY, Mark, "André Cadere: Staatliche Kurnsthalde Baden-Baden, Germany", *Frieze* (marzo, 2008).

GUERRERO, Rocío, Flores Tatiana y Zuria Carla, "Soportes de apropiación y el café de nadie", en *Vanguardia Estridentista: Soporte de la Estética Revolucionaria* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010).

HÉNIN, Emmanuelle, "Parrhasios and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century", en Caroline Van, Eck y Stijn Bussels, eds., *Theatricality in Early Modern Art and Architecture* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2011), 164-177.

LEFEBVRE, Henri, "From Absolute Space to Abstract Space", en *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 2000).

O'DOHERTY, Brian, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).

PEREC, Georges, *El gabinete de un aficionado: Historia de un cuadro* (Barcelona: Anagrama, 1989).

SHEIKH, Simon, "Positively White Cube Revisited", *E-flux*, núm. 3 (febrero, 2009), acceso abril 3, 2012. <http://www.e-flux.com/journal/positively-white-cube-revisited/>

TORREGO, María Esperanza, ed., *Textos de Historia del Arte* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2001).

VILLA, Rocío de la, "El origen de la crítica de arte y los salones", en Anna María Guasch, coord., *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (Madrid, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2003), 23-62, acceso abril 3, 2012. <http://rociodelavilla.blogspot.mx/2009/04/el-origen-de-la-critica-de-arte.html>

EL MUSEO, UN REFUGIO PARA EL PENSAMIENTO UTÓPICO/THE MUSEUM, A REFUGE FOR UTOPIAN THOUGHT

"Ivan Chitchevlov (seudónimo: Gilles Ivain), "Formulary for a New Urbanism", en Ken Knabb, trad., ligeramente modificado de la versión que aparece en *Situationist International Anthology*, ed. y trad. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), acceso enero 19, 2004. <http://www.bopsecrets.org/SI/Chitchevlov.htm>

"The Museum As Catalyst", en Per-Uno Ågren, ed., *Museum 2000 - Confirmation or Challenge?* (Estocolmo: Stockholm: Riksställningar Svenska museiföreningen, 2002), 55-66.

ADORNO, Theodor W., "Valéry Proust Museum", en Samuel y Sherry Weber trads., *Prisms* (Cambridge: MIT Press, 1996), 175-185.

BARTHES, Roland, "The Plates of the Encyclopedia", en Richard Howard trad., *New Critical Essays*, (Berkeley: University of California, 1990), 23-40.

—, "The Old Rhetoric: An Aide-Memoire", en Richard Howard trad., *The Semiotic Challenge* (Nueva York: Hill & Wang, 1988).

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum* (Londres: Routledge, 1995).

DUNCAN, Carol, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (Londres: Routledge, 1995).

FABIANKSI, Marcin, "Iconography of the Architecture of the Ideal Museum in the Fifteenth to the Eighteenth Centuries", *Journal of the History of Collections* 2, núm. 2 (1990): 95-134.

FINDLEN, Paula, "The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy", *Journal of the History of Collections* 1, (1989): 59-78.

GREENBLATT, Stephen, *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

JARRETT, Michael, "Heuretics Defined". <http://www.yk.psu.edu/~jmj3/defheu.htm>

HARRISON, Robert, *Eccentric Spaces* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2000).

PLANT, Sadie, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (Londres: Routledge, 1992).

PREZIOSI, Donald, "Haunted by Things. Utopias and their Consequences", en Jörn Rüsen, Michael Fehr y Annelie Ramsbrock, eds., *Die Unruhe der Kultur: Potentiale des Utopischen* (Velbrück Wissenschaft: 2004).

RAY, Robert B., *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Bloomington: Indiana University Press, 2001).

ULMER, Gregory L., *Heuretics: The Logic of Invention* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1994).

—, *The Avant-Garde Finds Andy Hardy* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995).

SEVRS, Dennis, *18 Folgate Street: The Life of a House in Spitalfields* (Londres: Chatto & Windus, 2001).

TURKLE, Sherry, *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet* (Nueva York: Simon & Schuster, 1995).

SOBRE LO NUEVO/ON THE NEW

ASSMANN, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* (München: C.H. Beck Verlag, 1992), 167 y sig.

CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins* (Cambridge: MIT Press, 1993).

DANTO, Arthur C., *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997).

DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp* (Cambridge: MIT Press, 1998).

GROYS, B., "Simulated Readymades by Fischli/Weiss", *Parkett*, núm. 40/41 (1994): 25-39.

HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970).

KIERKGAARD, Sören, *Philosophische Brocken* (Düsseldorf/Colonia: Eugen Diederichs Verlag, 1960).

MALEVICH, Kasimir, "A Letter from Malevich to Benois", en *Essays on Art* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), vol. 1.

—, "On the Museum", en *Essays on Art* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), vol. 1.

**CONSEJO NACIONAL PARA
LA CULTURA Y LAS ARTES**

Consuelo Sáizar
Presidenta

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Alejandra Peña Gutiérrez
*Subdirectora General de
Patrimonio Artístico Inmueble*

Mónica López Velarde
*Coordinadora Nacional de Artes
Plásticas*

Carmen Cuenca Carrara
Directora del Museo Tamayo

José Luis Gutiérrez Ramírez
*Director de Difusión y Relaciones
Públicas*

Héctor Orestes Aguilar Cabrera
Coordinador de Publicaciones

**MUSEO TAMAYO ARTE
CONTEMPORÁNEO**

Carmen Cuenca Carrara
Dirección

Martha Sánchez Fuentes
Subdirección Técnica

Edgar López Soto
Subdirección Administrativa

Juan Carlos Pereda Gutiérrez
*Subdirección de Colección
y Rufino Tamayo*

Sofía Provencio
Asistente de Dirección

Carlos Lara Amador
Asistente de Subdirección Técnica

CURADURÍA

Julieta González
Willy Kautz
Curadores en jefe

Magnolia de la Garza
Andrea Torreblanca
Curadoras Asociadas

Ximena Amescua
Adriana Domínguez
Rodrigo Ortiz Monasterio
Alberto Ríos
Javier Rivero
Asistentes curatoriales

María Marín
Jefa de Registro de obra

Liliana Martínez Domínguez
Asistente de Registro de obra

Enrique Posadas Vargas
Bodega

ESTUDIOS EDUCATIVOS

Mónica Amieva
Curadora Educativa

Ana Paola Pacheco Romero
Coordinadora de Mediación

Lucero Glesson
Asistente Educativo

Enrique Arriaga
Jefe del Centro de Documentación

Fernando Rodríguez González
Centro de Documentación

Iván Méndez Vela
Asistente del Centro de Documentación

Gabriela Hernández Juárez
Coordinadora de talleres

Fernanda Cornejo Sánchez
Diego Moreno
Alejandra Pérez López
Ricardo Sierra Mercado
Georgina Solano Briseño
Talleristas

EDITORIAL

Arely Ramírez Moyao
Coordinadora Editorial

Isabel Guerrero Hernández
Asistente de Coordinación Editorial

Lídice Jiménez Uribe
Diseño

COMUNICACIÓN Y DESARROLLO

Amanda Echeverría Corcuera
Jefa Comunicación y Desarrollo

Beatriz Cortés Chávez
Coordinadora de Prensa

Héctor Romero
Diseño

Sergio Heredia
Redes sociales

Pilar Altamirano Quinteros
Coordinadora de invitados

Cristina Ortega
Eventos y Patrocinios

ADMINISTRACIÓN

Verónica Miranda Rodríguez
Recursos Humanos

Hilda Islas Solís
Presupuestos

Julietta Islas Solís
Recursos Financieros

Rafael Villa
*Coordinador de Mantenimiento
Inmueble*

José Octavio Villaescusa Aguilar
Recursos Materiales

Delia Velázquez Gama
Silvia Sánchez
*Gestión Documental y Archivo de
Transparencia*

María Antonieta Hernández
*Tesorería de Fundación Olga
y Rufino Tamayo*

Roberto Segura Pineda
Gonzalo López Bazaldú
Almacén

Jesús Rebollar Axotla
Armando Estrada Rojas
Chofer / Mensajero

Jhovani Milian Hernández
Miguel Ovalle Martínez
Olivo Sotero Álvarez
Estacionamiento

MUSEOGRAFÍA

Rodolfo García Lara
Jorge Alvarado Arellano
Aldo Huerta Montes
Carlos Maldonado Bravo
Daniel Reyes Ramírez
Felipe Sánchez Rueda
Pablo Servín Ángel

MEDIOS AUDIOVISUALES

Jacobo Isaac Horowich Sánchez
Juan Martín Chávez Vélez

MANTENIMIENTO

Andrés Rivera Arrieta
Edgar Cabral Ortiz

Salvador Jagüey
José Leonardo López Cruz
Jorge Luis Sánchez Ramos

SEGURIDAD

Alfredo Espíndola Vélez
Alfonso Alvarado Arellano
Verónica Arrieta Luna
María Asunción Atanasio
Alicia Barreto Flores
Alejandra Carreón Chávez

PERSONAL DE APOYO

Oscar Patiño Arellano
Gabriel Nieto Santuario

SERVICIO SOCIAL

Iván Bautista Sánchez, Comunicación,
Universidad del Valle de México
Michelle Dovali Schillady,
Arquitectura, Universidad Anáhuac
Ricardo Gómez Madrigal,
Comunicación, Universidad
Iberoamericana
Francisco Tonatiuh López Jiménez,
Historia del Arte, Universidad
Iberoamericana

VOLUNTARIADO

María Luisa Díaz
Patricia García Martos
Pilar Gavito
Vivian Kadelbach
Esi Rosenthal
Carmen Soler

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO, A.C.

David Cohen Sitton
Presidente

Angélica Fuentes Téllez
Vicepresidenta

Alfonso de Angoitia Noriega
Juan Domingo Beckmann
Xavier de Bellefon
María Eugenia Bermúdez de Ferrer
Rosa María Bermúdez Flores
Magda Carranza de Akle
Fernando Chico Pardo
David Cohen Sitton
Agustín Coppel Luken
Moisés Cosío Espinosa
Álvaro Fernández Garza
Angélica Fuentes Téllez
Carlos Hank Rhon
Eugenio López Alonso
Alejandro Ramírez Magaña
Manuel Saba Ades
Ninfa Salinas Sada
Aimée y Roberto Servitje
Alberto Torrado Martínez
Antonio del Valle Ruiz
Patronos

Enrique y Beatriz Vainer
Asociados

Teodoro González de León
Jaime Zabudovsky Kuper
Honorarios

STAFF

Dennise Abush Chelminsky
Asistente de Presidencia

Yara Cárdenas Pérez
Viridiana Ruíz González
Tienda



PRIMER ACTO se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2012 en los talleres de Offset Santiago, en la Ciudad de México. Para su composición se utilizaron las familias tipográficas Sabon y Futura. Impreso en papel Couché mate de 135 g. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Periferia Taller Gráfico. El tiraje consta de 1,000 ejemplares.

FIRST ACT was printed in November 2012 in the workshops of Offset Santiago in Mexico City. Typeset in Sabon and Futura. It was printed on 135 g Couché Matt paper. Production supervision was done by Periferia Taller Gráfico. This edition is limited to 1,000 copies.

**Mark Benson, Stefan Brüggenmann,
André Cadere, Mariana Castillo Deball,
Tacita Dean, Thomas Demand, Ceal
Floyer, Lucio Fontana, Andrea Fraser,
Douglas Gordon, Adad Hannah, Fritzia
Irizar, Adriana Lara/Natalia Martínez-
Santiago, Nils Nova, Goran Petercol,
Wilfredo Prieto, Ana Roldán, Superflex
& Pablo Vargas Lugo**

TRABAJOS DE LA FERIA DE

**Luigi Amara, Boris Groys, Barbara Kirshenblatt-Gimblett
& Andrea Torreblanca**



<http://www.museotamayo.org>



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

 **CONACULTA**