

Arte e Historia: diálogo y resignificación de las imágenes en el discurso curatorial

GALESIO, María Florencia / Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (UBA, FFyL, ITHA “J. E. Payró”) – florenal@yahoo.com

NOBILIA, Patricia / Museo de Arte Español Enrique Larreta, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (UBA, FFyL, ITHA “J. E. Payró”) Facultad de Historia, Geografía y Turismo, Universidad del Salvador (USAL), Universidad de Tres de Febrero (UNTREF) – patrinobilia@yahoo.com

Eje 1. *La representación histórica en los discursos curatoriales del presente*

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: curaduría – museos – exposiciones – museología – narración – arte contemporáneo

Resumen

El presente trabajo indaga acerca de los cruces posibles entre la institución museo, los espacios expositivos no tradicionales, la obra canónica de la historia del arte y la obra de arte contemporánea. El objetivo es explorar de qué manera las exposiciones pueden plantear al Museo como un espacio de intercambio de ideas y debate, no solo basado en sus colecciones sino construyendo una relación dialógica con el arte y las narraciones del siglo XXI, promoviendo nuevas preguntas y significaciones. En este sentido se analizaron relatos curatoriales y diferentes maneras de presentar un tema o concepto a través del cruce o diálogo de imágenes multitemporales. El estudio comprende además la exploración de contextos y marcos expositivos no tradicionales, así como propuestas y acciones realizadas en dichos espacios, teniendo en cuenta la deslimitación de la producción artística contemporánea en diálogo con colecciones de museos o ámbitos de exhibición poco usuales como iglesias o catedrales. En definitiva, el trabajo se propone indagar en aquellos aspectos que ponen de relieve la dimensión social del campo de las exposiciones artísticas entendiendo el abordaje de la práctica curatorial como un terreno de escritura que considera no solamente cuestiones estéticas sino también las problemáticas contemporáneas de la sociedad.

Introducción

En líneas generales los museos, cualquiera sea su tipología, presentan un espacio destinado a su colección permanente y otro para las muestras temporales. En las exposiciones de arte contemporáneo, el ámbito habitual lo constituye el «cubo blanco» de

galerías o museos especializados en este campo. Ahora bien ¿qué tipo de diálogo podría plantearse entre esas obras contemporáneas y las colecciones de museos de arte, arqueológicos o históricos que poseen en su acervo piezas antiguas, medievales, renacentistas, barrocas o modernas? ¿Cómo puede fundamentarse esa yuxtaposición? ¿Qué nuevos sentidos podrían adquirir esas imágenes? ¿Qué características estéticas, culturales, religiosas, sociales, políticas o ideológicas podrían vincularlos?

El presente trabajo propone un recorrido sobre las relaciones actuales entre las exposiciones de arte y los diversos contextos de exhibición. En particular indaga acerca de los cruces posibles entre la institución museo, los espacios expositivos no tradicionales, la obra canónica de la historia del arte y la obra de arte contemporánea. El objetivo es explorar de qué manera las exposiciones pueden plantear al Museo como un espacio de intercambio de ideas y debate, no solo basado en sus colecciones sino construyendo una relación dialógica con el arte y las narraciones del siglo XXI, promoviendo nuevas preguntas y significaciones. En este sentido se analizarán relatos curatoriales y diferentes maneras de presentar un tema o concepto a través del cruce o diálogo de imágenes multitemporales. El estudio comprende además la exploración de contextos y marcos expositivos no tradicionales, así como propuestas y acciones realizadas en dichos espacios, teniendo en cuenta la deslimitación de la producción artística contemporánea en diálogo con colecciones de museos o ámbitos de exhibición poco usuales como iglesias o catedrales. En definitiva, el trabajo se propone indagar en aquellos aspectos que ponen de relieve la dimensión social del campo de las exposiciones artísticas entendiendo el abordaje de la práctica curatorial como un terreno de escritura que considera no solamente cuestiones estéticas sino también las problemáticas contemporáneas de la sociedad.

Marco teórico-metodológico

Esta investigación sobre el campo de las exposiciones de arte tiene un eje de análisis cuyo alcance y contenidos involucran prácticas curatoriales que plantean diálogos entre la obra de arte contemporánea y las colecciones de museos tradicionales que siguen una narración canónica, aquellos museos o ámbitos expositivos condicionados por su función o arquitectura y los espacios propios de exhibición, en tanto «cubo blanco», de instituciones nacionales e internacionales.

Refiriéndonos al estado de la cuestión o marcos teóricos que han abordado esta temática, nos interesa mencionar los planteos de Claire Bishop en su libro *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?* (2018) en el que la autora propone repensar el museo, la clase de arte que consagra y qué tipo de espectador produce. Bishop atribuye a los museos poseedores de una colección histórica la

capacidad de volverse un laboratorio de experimentación para una contemporaneidad multitemporal. De este modo, la colección permanente puede ser el arma más potente del museo para romper el estancamiento del presente porque requiere pensar en pasado, presente y futuro, conformando así un nuevo modelo museístico, más experimental y comprometido políticamente con el momento histórico. Los artistas contemporáneos, a través de sus producciones, son quienes pueden ayudar a repensar el mundo porque promueven un espectador no concentrado en la contemplación aurática estética de las obras sino un espectador confrontado con argumentos y posiciones (Bishop, 2018).

Por su parte, Marcelo Pacheco, en su trabajo *Campos de Batalla... Historia del Arte vs. Práctica curatorial* (2000) se aproxima al curador, a la práctica curatorial y a la gestión expositiva como ámbitos reales de renovación. Para Pacheco, una de las cuestiones que la práctica curatorial hereda y comparten con la historia del arte, es la narración como medio para describir lo que sucedió, por lo tanto, el acto de exponer es un acto discursivo que se presenta como un dispositivo que narra en el espacio físico, social y simbólico. En esta práctica curatorial el autor propone circular significados e interpretaciones por senderos múltiples, sin imponer reglamentos para las imágenes, sino de deconstruir los discursos dados.

En cuanto al aspecto metodológico, tomaremos para el análisis un corpus de ejemplos nacionales e internacionales teniendo en cuenta

1. exposiciones que plantean estos diálogos y que giran alrededor de un tema o concepto.
2. exposiciones de arte contemporáneo que dialogan con colecciones permanentes o marcos arquitectónicos de los museos.
3. arte contemporáneo en diálogo con espacios expositivos no tradicionales (Catedrales, iglesias, etc.)

Desarrollo

Diálogos multitemporales: disrupción y resignificación en las exhibiciones artísticas contemporáneas

Las obras artísticas están inmersas en el contexto histórico en el cual fueron creadas, pero dependiendo de sus contextos expositivos, de las analogías o de las yuxtaposiciones que el discurso curatorial les otorgue, pueden develar nuevas lecturas o tramas de sentido al tiempo que promueven en el espectador una recepción reflexiva.

A lo largo de los últimos años han existido varios ejemplos nacionales que dan cuenta de los diálogos posibles entre las colecciones de un museo con obras históricas o tradicionales y piezas de arte contemporáneo. Ejemplo de ello ha sido el Museo de Arte

Español Enrique Larreta, con su ciclo *Esculturas en el jardín* (1992-2010), curado por Nelly Perazzo en el espacio del jardín andaluz. A principios de la década del 90, la curadora convocó a artistas consagrados y emergentes, invitándolos a experimentar en libertad, pensando sus obras en relación con este entorno natural. Los escultores seleccionaban el lugar de emplazamiento y a partir de allí comenzaba la génesis de sus proyectos. Los materiales, pensados para estar a la intemperie, incluyeron mármol, aluminio, madera, elementos orgánicos, telas encoladas, cueros, cerámicas, plásticos, mimbre, acrílico, bronce y fibra de vidrio. La diversidad de formas, conceptos y materias mostraron un panorama heterogéneo de la escultura argentina. Estas experiencias, no frecuentes en espacios abiertos, provocaron que la escultura pasara a ser visible en otros ámbitos. Al mismo tiempo, el espectador asumió una actitud más participativa y abierta ante el arte contemporáneo. El ciclo tuvo una gran importancia en el ambiente de los escultores por su regularidad, calidad y coherencia (Perazzo, 2013, p. 245). En la edición *Homenaje a Nelly Perazzo* de 2018 se sumó, además, la escultura en bronce del *David*, réplica de la realizada por Donatello hacia 1439, promoviendo así un nuevo diálogo entre las obras de arte contemporáneo y esta emblemática pieza del *Quattrocento* italiano.

En 2014 tuvo lugar la exposición *Asado en el Larreta* en la que la conocida obra del artista Marcos López, *Asado en Mendiolaza*, convivió con pinturas y mobiliario del siglo XVI y XVII. Considerada una pieza clave dentro de la fotografía latinoamericana contemporánea, la obra de López irrumpió en el museo junto a una instalación especialmente creada para el Salón comedor. En esta ocasión lo irreverente de la *cita* se potenciaba. Era *La última cena* de Leonardo, pero también se trataba del comedor de una familia de la alta sociedad de las primeras décadas del siglo XX. De esta manera, la apropiación se tornó mucho más osada: el artista desacralizaba el espacio del museo invitando a los espectadores a compartir este típico plato argentino en un escenario distinguido y señorial que remitía al interior de un palacio del Renacimiento español. Con gestos teatrales y colores vibrantes, los personajes del *Asado* dialogaron con la solemnidad de las obras de la colección. Retratos de corte y chimichurri convivieron en la sala de paredes enteladas y piso en damero de mármol. El juego provocó un contraste inesperado, una ironía que reforzaba la brecha que los separaba o tal vez la atenuaba. Así, esta imagen fotográfica sumada a la *performance* creada especialmente para la *Noche de los Museos* de ese año multiplicó su sentido, sorprendió, pero también invitó a la reflexión de los visitantes (figura 1).

También *La espada y la cruz*, exposición inaugurada en 2021, presentó obras de arte contemporáneo en el marco de las salas patrimoniales del Museo Larreta. Ahora bien ¿qué tipo de diálogo podría plantearse entre esas obras y la colección de un museo que posee piezas medievales, renacentistas o barrocas? Precisamente una respuesta posible sería pensar al Museo como un ámbito donde se producen ideas, debates y prácticas



Figura 1. Marcos López. *Asado en el Larreta*. Instalación y performance para la *Noche de los Museos*. Museo de Arte español Enrique Larreta, 2014 (AMEL)

curatoriales que promuevan un ejercicio reflexivo. Gran parte de la colección Larreta tiene que ver con el arte cristiano de los siglos XVI y XVII, momento en el que España se erigió en defensora del catolicismo frente al islam y a la Reforma protestante. La iglesia como principal comitente, sabe de la eficacia de las imágenes para llegar a la población. Precisamente una de las características de las obras de ese periodo es resaltar la intensidad y el dramatismo de los personajes representados, ya que uno de los objetivos era conmover el alma de los fieles. Motivos como la *Crucifixión*, el *Descendimiento de la Cruz* o la *Lamentación sobre Cristo muerto*, señalan la continuidad de las formas de expresión del dolor, el sufrimiento, la angustia y lo espiritual de las emociones. El arte contemporáneo, a través de sus estrategias de cita o apropiación toma esta misma iconografía, a menudo en clave paródica, irónica, con el mismo dramatismo o con un sentido crítico. Las curadoras de *La espada y la cruz*, Guadalupe Chiotarrab y Laura Códaga propusieron un recorrido con obras de artistas argentinos producidas desde la década del sesenta hasta el presente, para señalar valores e imaginarios que, evidenciados en la colección del Museo, subsisten en las subjetividades contemporáneas: el devenir del cuerpo social, la persistencia del símbolo, el cuerpo físico como fuente de goce y dolor, la vulnerabilidad de la carne, lo biográfico en tanto reflexión del sujeto en su entorno y la omnipresencia de las estructuras de poder en el desarrollo de la vida humana (AAVV, 2022). Con este enfoque, y teniendo en cuenta que este fue solo una de las miradas posibles, las obras convivieron en las salas del museo en un contrapunto que potenció su exhibición, estableciendo relaciones a partir de la materialidad, la función o lo formal, y asociaciones de índole iconográfica o simbólica. Entremezcladas con el entorno, disruptivas o camufladas, el visitante fue descubriendo pinturas, esculturas u objetos que por momentos se mimetizaban con la colección original (figura 2).



Figura 2. Norberto Gómez, *Látigo*, 1984, cartón y resina poliéster. *La espada y la cruz*, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 2020 (AMEL)

En este sentido, también las *Bienales de Arte Contemporáneo de América del Sur* (*BIENALSUR*) organizadas por la Universidad Nacional de Tres Febrero desde 2017 se han constituido en ámbitos propicios para este tipo de exhibiciones que ensayan estos cruces o diálogos. Diana Wechsler, directora artístico-académica de estos encuentros bianuales, sostiene que:

BIENALSUR trabaja para hacer del espacio de arte un espacio de pensamiento, un sitio para la emergencia de ideas y propuestas destinadas a ofrecer otras configuraciones del mundo contemporáneo. En este sentido, buscamos establecer otros regímenes de realidad, otros regímenes de sentido a partir de la puesta en común dentro de un mismo proyecto curatorial de nociones teórico-críticas, objetos simbólicos y artísticos, capaces de poner en duda las nociones ya sabidas, expandir los límites establecidos, atravesar las fronteras para situarse entre varias dimensiones, lo que demandará, sin dudas, el surgimiento de otros objetos, otros modos de leer, otras formas de comprender. En palabras de Simon Sheikh: tenemos que avanzar más allá de la producción de conocimiento hacia lo que podemos denominar espacios de pensamiento (2018, p?).

A lo largo de sus distintas ediciones, de las que hemos seleccionado solo algunos casos, se han presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo Nacional de Arte Decorativo o en el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, ejemplos que ilustran este diálogo entre colecciones permanentes y/o marcos arquitectónicos museales con obras de arte del siglo XXI. En estas exposiciones, los

curadores han intervenido espacios y piezas artísticas, provocando en el espectador habitual un efecto de sorpresa, y al mismo tiempo promoviendo una mirada crítica.

El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) ha sido el ámbito seleccionado para algunas intervenciones realizadas por la 1º y la 2da. *Bienal de Arte Contemporáneo de América del Sur (BIENALSUR)*.

En 2017 la muestra *Interferencias*, reunió veinte obras de trece artistas pertenecientes a la colección del MAMCO, Musée d'Art Modern et Contemporain, de Ginebra, que se desplegaron en medio de la colección permanente del Museo. Los curadores, el suizo Lionel Bovier y la argentina Diana Wechsler, trabajaron sobre la colección del museo porteño, de la que surgieron las «claves» para realizar las interferencias. Operaron, por un lado, a partir de las múltiples posibilidades de selección que permite el concepto de azar. Y, por otro lado, del espacio y de las condiciones de exhibición de las salas y la materialidad de las obras, que se encontraron modificadas por la incorporación de las piezas contemporáneas.

Las propuestas del francés Robert Filliou, de la rumana Marion Baruch y de la suiza Sylvie Fleury, entre otras, son un ejemplo de las intervenciones presentadas en el MNBA que alteraron la mirada sobre el guion curatorial de la planta baja del museo, un recorrido cronológico de la historia del arte tradicional. La instalación de Filliou, *Eins. Un. One...* (1984), compuesta por casi 16.000 dados de colores y tamaños variables, desplegada sobre el piso de madera de la sala dedicada a la pintura del siglo XVIII, cuestionó la espacialidad y el sentido. La artista rumana Marion Baruch, quien visita los géneros artísticos establecidos a la luz del arte contemporáneo, trabajó con el género del retrato, al que operó por medio de restos desgarrados de vestimentas. Estos restos fueron presentados junto a los retratos de *Margarita de Gonzaga* de Frans Pourbus y de la infanta *María Teresa*, pintura del círculo de Velázquez, óleos del siglo XVII, creando contrastes visuales. Recortes de telas ahuecados que formaban un vacío se contraponían al cuerpo vestido de las retratadas. En tanto, valiéndose del neón, Sylvie Fleury, utiliza palabras con las que ironiza, entre otras cosas, la noción de belleza. Así, en el MNBA la palabra LIGHTEN, iluminar, presidía la sala dedicada a la pintura impresionista en alusión al elemento primordial de ese estilo pictórico. Estas intervenciones motivan múltiples miradas sobre el arte actual y sobre las piezas históricas que las rodean, promoviendo un diálogo crítico. Este encuentro entre pasado y presente tiene la intención de movilizar al espectador y ampliar las posibilidades de reflexión (figura 3).

En el Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, dentro de la edición 2017 de BIENALSUR, se presentó *Discontinuidades. Ensayo sobre la diversidad*. En este caso, Diana Wechsler seleccionó un conjunto de piezas de video-arte de los coleccionistas

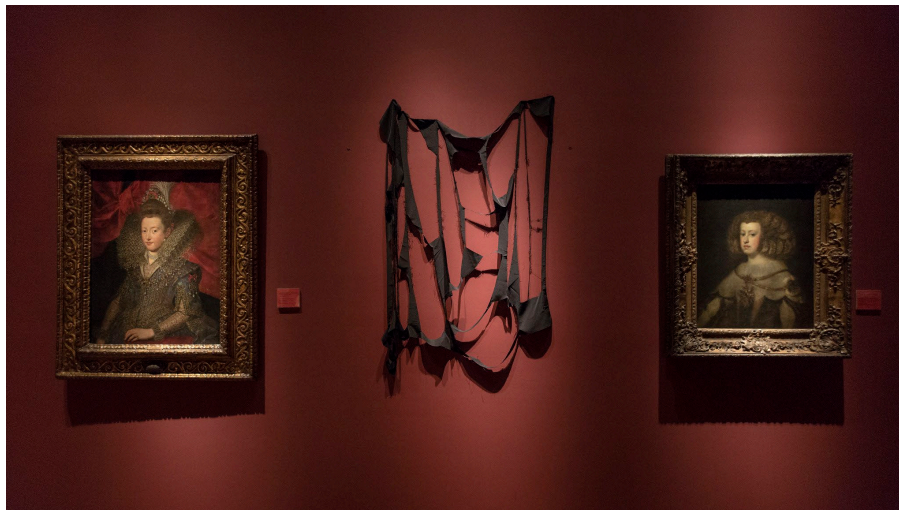


Figura 3. Marion Baruch, *Retratos*. Sala Barroca. *Interferencias*, BIENALSUR. Museo Nacional de Bellas Artes, 2017 (AMNBA)

franceses Isabelle y Jean-Conrad Lemaitre que puso en diálogo con las colecciones de arte colonial de la institución.

Así, generó otros caminos para incursionar en la colección permanente planteando disrupciones contemporáneas dentro del relato habitual del museo, y contrapuntos entre piezas de video arte de distinta procedencia.

En su edición del año 2019 *BIENALSUR*, presentó el «Circuito Pistoletto», un itinerario artístico de espacios de la ciudad de Buenos Aires intervenidos por el artista italiano Michelangelo Pistoletto, representante del arte *povera*. En esta oportunidad la instalación *Segno Arte* pudo apreciarse en el Museo de Arte Decorativo, frente al Museo Benito Quinquela Martín del barrio de La Boca y en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde además presentó *La Venere degli Stracci*. *Segno Arte* se inscribió dentro del programa «Arte en el espacio urbano», cuya propuesta fue romper la pasividad de la vida cotidiana de quienes circulan diariamente esos espacios. El artista elaboró una puerta según sus propias medidas, a partir de una cita del *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci, concebido como la medida de todas las cosas. Instalada en el ingreso al museo era una invitación al visitante para que al atravesarla participara activamente. *La Venere degli Stracci* (1967), es una obra inspirada en la *Afrodita* de Praxiteles, la primera mujer desnuda del arte griego. Pistoletto compró una copia de esta escultura clásica y la empleó para colgar los trapos que usaba para limpiar las superficies de sus *Pinturas de Espejo*, “*Mirror Paintings*”. La imagen de la yuxtaposición de los trapos y la figura clásica de la Venus produce cierta sorpresa. La escultura es vista desde atrás, la figura representa un ideal de belleza, en tanto los trapos representan el desperdicio, la degradación, y aluden al

consumismo y a la marginación. Ubicada en la sala dedicada a las esculturas de Auguste Rodin, la intervención puso en diálogo estas piezas de la colección permanente y la escultura en sí misma, con el desorden de la vida moderna.

Con estos cruces se apunta, por un lado, a impulsar nuevas lecturas y pensar nuevas miradas sobre colecciones ya establecidas. Y, por otro lado, a construir convergencias o puntos en común entre tiempos, espacios y universos culturales diversos. Al respecto Wechsler ha señalado:

BIENALSUR es una bienal desobediente; fomenta un estado de pensamiento que rompe con estereotipos hegemónicos, que interpela públicos cada vez más diversos y que invita a una reflexión crítica sobre la contemporaneidad, a partir de las producciones simbólicas de artistas de distintos orígenes.¹

Todos estos planteos curatoriales invitan a reflexionar sobre las diversas maneras en que las obras se interpelan entre sí en distintos ámbitos, urbanos, museísticos, etc. Bajo estas miradas, adquieren una nueva vida a la vez que inducen a aproximaciones inesperadas que constituyen un desafío.

Siguiendo con este tipo de ejemplos en los que el arte contemporáneo establece diálogos o cruces en espacios expositivos no tradicionales podemos mencionar algunas obras del videoartista Bill Viola como *El mensajero* (2015), encargo para la Catedral de Durham, en Escocia o *Martirio (tierra, aire, fuego, agua)* (2014), emplazada en la Catedral de San Pablo en Londres. Las cuatro pantallas que forman esta pieza proyectan el tormento de un grupo de hombres y mujeres que se someten a la crueldad de estos elementos de la naturaleza para llegar finalmente a un encuentro con la luz que a muchos espectadores puede evocarles la idea de Dios. De alguna manera, en esta contemplación subyace la pregunta: ¿hay algo en este mundo por lo que valga la pena morir? Así como los artistas medievales, renacentistas y barrocos realizaron frescos, vitrales, esculturas y pinturas, el artista neoyorkino creó estas videoinstalaciones como si fueran piezas de un retablo del siglo XXI. También en la Catedral de Salisbury en Inglaterra el artista multimedia Michael Pendry creó *Les Colombes* (2018) instalación de luz, sonido y dos mil palomas de origami realizadas por personas de distintos países para difundir un mensaje de paz y esperanza a través de iglesias de todo el mundo. En 2015, el artista belga Jan Fabre (Amberes, 1958) donó a la Catedral de Nuestra Señora de Amberes, *El hombre que lleva la cruz*, una escultura de bronce realista en la que un hombre sostiene firmemente y con equilibrio una cruz de gran tamaño (figura 4). La pieza está ubicada en el mismo espacio donde es posible

¹ Véase: Gacetilla de prensa BIENALSUR 2019. Recuperado de: <https://bienalsur.org/es/prensa>

observar el tríptico *El descendimiento de la cruz* (1611-14) de Pedro Pablo Rubens. Para Bart Paepen, párroco de la Catedral, el interés de este emplazamiento radica en las preguntas que la obra pueda activar. Paepen considera que el exhibir arte contemporáneo en las iglesias contribuye a retomar el diálogo con la audiencia, después de todo, las obras de arte del pasado que actualmente ocupan las paredes de la Catedral, en el momento de su incorporación mantenían un diálogo artístico y filosófico con los fieles de aquel tiempo (Mayer, 2016).

En el ámbito internacional existen varios ejemplos en los que la narración curatorial se desarrolla a partir de un concepto o un tema específico haciendo dialogar obras de diferentes períodos de la historia, incluyendo a las de arte contemporáneo. Entre los numerosos casos que

establecen este tipo de relación dialógica, seleccionamos a la muestra *Poéticas de la emoción* (Caixa Forum Barcelona, 2019), curada por Érika Goyarrola (Bilbao, 1984), en la cual obras del gótico o el renacimiento conviven con artistas del siglo XXI. Este planteo expositivo exploró algunos modos de la representación de las emociones en las artes visuales a partir de un recorrido multitemporal, señalando las similitudes que han pervivido a lo largo de diferentes épocas, géneros y períodos, y resaltando la manera en que estas emociones son codificadas por medio de formas, gestos y signos a través del propio arte. Integrada por más de cuarenta obras de veintinueve artistas a lo largo de setecientos años de historia, el objetivo fue resaltar la capacidad de conmover que tiene el arte contemporáneo frente a aquellas posturas que lo ubican en un terreno más racional o político. Para establecer la relación entre las diferentes obras, la curadora, tuvo en cuenta la noción de *Pathosformel*, concepto creado por Aby Warburg para hablar de la supervivencia del gesto y la emoción a lo largo de las culturas, a partir del proceso dialéctico entre la carga emotiva y la fórmula iconográfica (Goyarrola, 2019).

El primer núcleo profundizó en la emoción del sujeto a partir de la representación de personajes que expresan dolor, compasión o tristeza con obras antiguas y contemporáneas que señalan la pervivencia de esas formas de manifestación del *pathos*. En este grupo incluyó al *Descendimiento de la Cruz* (1500-1510), un óleo sobre tabla que subraya la intensidad y el dramatismo de los sentimientos de las figuras, transmitiendo esos afectos al espectador, porque precisamente uno de los objetivos del arte religioso era *conmover* al fiel,



Figura 4. Jan Fabre, *El hombre que lleva la cruz*, 2015, bronce y silicona. Catedral de Nuestra Señora de Amberes, Bélgica (fotografía: P. Nobilia)

dando a la obra una percepción empática. Algo similar sucede con *Fragmento de calvario con seis personajes* (c. 1460-c. 1480), madera policromada, que a la vez marca un vínculo directo con el realismo de las expresiones dramáticas de los protagonistas de *The Silent Sea* (2002), obra del videoartista neoyorkino Bill Viola. También *La Piedad* (c. 1850) o el *Llanto sobre Cristo muerto* (1567-1600) de Esteban Jordán, representando el dolor y la pena encarnados en la figura de la madre, poseen una gestualidad que con el tiempo se ha transformado en símbolo. Precisamente el fotoperiodista Enric Folgosa recupera esa iconografía religiosa —una composición con gestos de llanto y desesperación de las mujeres alrededor del cuerpo sin vida del ser querido— en *Funeral en Kosovo* (1998) para mostrar el sufrimiento de la guerra, para afectar y conmover a la manera del arte religioso, convirtiendo a la imagen en un gesto político de denuncia. La recurrencia del llanto en el arte es evidenciada por *Plañideros* (c. 1295), un conjunto de tablas góticas en las que los personajes vestidos de luto lloran y realizan gestos de pena y dolor representando la tristeza por la pérdida de un ser querido. La pieza está situada enfrente del vídeo de Bas Jan Ader, *I'm Too Sad to Tell You* (1971), donde el llanto en primer plano de Ader evidencia su pesar. Las lágrimas, símbolo y síntoma del dolor, adquieren gran importancia en esta pieza, que estetiza las emociones propias y plantea la cuestión de la veracidad de la representación. En el caso de Manolo Millares, el énfasis en la materia, la gestualidad y los desgarros realizados en la tela acentúan el dramatismo de esta obra abstracta aludiendo a la pintura de mártires del siglo XVII o de la pasión en la que el artista se inspiró para realizar *Homúnculo* (1960). La obra de Millares se enlaza con las fotografías de Gina Pane, que sirven como registro visual del dolor experimentado en primera persona cuando la artista en *Action Psyché* (1974) se cortó ante la mirada del público diferentes partes de su cuerpo haciendo suya la iconografía del estigma y convirtiendo a la acción en una reivindicación feminista, como una resistencia emocional de dolor y enojo que transgredía el código social establecido. También desde la ironía, en *Extrañeza, desprecio, dolor y un largo etc.* (video, 2013) Esther Ferrer caricaturizó distintas expresiones que forman parte del imaginario de las emociones mostrando así nuestra capacidad de manipular a través de la exageración de los gestos.

En el segundo núcleo las emociones humanas no se muestran a través de personajes, sino metafóricamente, mediante su relación con el paisaje y con la arquitectura, es decir, el estado anímico del artista se refleja en los objetos o lugares representados. Es el caso de los autorretratos de la estadounidense Francesca Woodman (Denver, 1958-Nueva York, 1981) realizados en ruinas o espacios abandonados. Las imágenes captadas por la artista expresan no solo la emoción en su cuerpo, sino proyectándola en esos sitios que el mismo cuerpo habita. En *Geometría de ecos* (2013), Carla Andrade (Vigo, 1983) describe con tenues paisajes la inmensidad y potencia de la naturaleza y el desasosiego

que esta puede producir. Las fotografías no reflejan las formas sino la emoción que esos paisajes despiertan. Lo sublime y el asombro provocado frente al espectáculo de los fenómenos naturales, se corresponde con *Puesta de sol* (c. 1903) un paisaje de los acantilados de Mallorca pintado por Joaquim Mir. El intenso color de esta pintura se contrapone a la oscuridad de los pesados relieves en bronce (1988) del artista alemán Günther Förg (Füssen, 1952-2013) que a la vez pueden llegar a estremecer.

El último núcleo muestra la forma en la que el arte se apropia de la emoción desde los movimientos sociales y la política hasta las fiestas o las celebraciones populares. La pieza *Turbulent* (1998) de la artista iraní Shirin Neshat (Qazvin, 1957) es una instalación para denunciar la prohibición de cantar a las mujeres iraníes, constituida por dos proyecciones: una de un cantante con un escenario lleno, y otra de una cantante iraní en el mismo lugar sin público. A diferencia del hombre, que interpreta una canción de amor tradicional persa ante un público masculino, la mujer del vídeo canta mediante gritos en un auditorio vacío, transmitiendo así la potencia de la denuncia de esa situación opresiva. *El grito de la Montserrat* (1940) de Julio González refleja el sentimiento de impotencia originado por la injusticia y la represión provocadas por la Guerra Civil. Estas obras se corresponden con las fotografías de Colita (Isabel Steva Hernández) (Barcelona, 1940), que recogen diferentes manifestaciones en Barcelona durante los años 70. Puños en alto, pancartas y gritos dan cuenta de la potencia de la revuelta y de la voluntad de tomar la palabra. Precisamente las manifestaciones son una forma simbólica de interpelar al poder, exteriorizando y legitimando emociones como la ira y el enojo. Otras fotografías de Colita también dan cuenta de la exaltación general, pero en este caso el entusiasmo se inscribe dentro del ámbito festivo. Las imágenes muestran la fuerza afirmativa de una comunidad que se reconoce en el flamenco, como tradición celebratoria y memoria colectiva. La misma expresividad del gesto festivo se puede encontrar en *Mayo 1968* de Joan Miró, obra que se convierte en una afirmación de la protesta, pero también de la propia pintura como acto, con el dinamismo de sus formas, la libertad del uso del color y la fuerza del trazo que dan cuenta de la intensidad poética de su obra. Los festejos han sido motivos recurrentes en la historia del arte como observamos en *Fiesta vasca* (1888) de Darío de Regoyos pintura en la que los personajes danzan y tocan instrumentos o *Birthday* (2009) de Iván Argote (Bogotá, 1983) video que exhibe de qué manera las emociones permitidas culturalmente varían según el contexto. En esta performance Argote transgrede los límites del festejo del cumpleaños, reservado habitualmente a familiares y amigos, al pedir a unos desconocidos que se encuentran en un ascensor del subte de París, que le canten el *Cumpleaños feliz* ya que se siente solo. Con esta acción, el artista subraya el ritual del aniversario como un evento necesariamente social y alegre.

Palabras finales

A partir de los ejemplos presentados, observamos como la interpelación entre pasado y presente también revela de qué modo el museo histórico o de arte tradicional puede convertirse en un espacio de experimentación, de intercambio de ideas y debate. El patrimonio de los museos constituye la base para generar contenidos y contribuir al conocimiento, pero también para despertar inquietudes y generar reflexiones. Las obras de una colección conllevan infinitas voces. Pueden también ser un arma poderosa para impulsar preguntas, conceptos y sentidos que involucren las problemáticas contemporáneas de la sociedad, creando espacios de diálogo, sin respuestas ni verdades unívocas.

Referencias

- AAVV (2022). *La espada y la cruz. Arte contemporáneo en el Museo de Arte español Enrique Larreta*. Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Larreta.
- Bishop, C. (2018). *Museología radical*. Buenos Aires, Argentina: Libretto.
- Goyarrola, E. (2019), *Poéticas de la emoción*, Barcelona, España: Caixa Forum. Recuperado de: <https://caixaforum.org/documents/307142/8863309/PoeticasESPdef.pdf>
- Pacheco, M. (2000). *Campos de Batalla... Historia del Arte vs. Práctica curatorial*. Conferencia recuperada de: <https://issuu.com/ghoh/docs/pacheco>
- Perazzo, N. (2013). Escultura argentina (1965-2000). En: *Historia general del Arte en la Argentina, Tomo XI* (pp. 205-283). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Mayer M. (2016). Jan Fabre. The man who bears the cross. *Neo2*, 12 de febrero. Recuperado de: <https://www.neo2.com/jan-fabre-the-man-who-bears-the-cross/>
- Wechsler, D. B. (2018). Bienalsur: bitácora de una experiencia. En D. Wechsler, *BIENALSUR 2017*, (pp. XX-XXI). Buenos Aires, Argentina: UNTREF, EDUNTREF. Recuperado de: https://bienalsur.org/catalogos/pdf/Catalogo_BIENALSUR_2017_ES.pdf
- _____. (2020), *BIENALSUR 2019*. Buenos Aires: EDUNTREF. Recuperado de: <https://bienalsur.org/es/page/catalogo-2019>

Archivos

- Archivo Museo de Arte Español Enrique Larreta (AMEL)
- Archivo Museo Nacional de Bellas Artes (AMNBA)