

# caiana

Sofía Sagle

FSOC-UBA/UNTREF, Argentina

Museo Tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves.

## Museo Tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves.

Sofía Sagle  
FSOC-UBA/UNTREF, Argentina

Durante los años 2014 y 2015, se desarrolló el ciclo *Bellos Jueves* en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en la ciudad de Buenos Aires. Sus propósitos apuntaron a entrecruzar el patrimonio del museo con proyectos de artistas y músicos contemporáneos. El último jueves de cada mes, entre las 19:30 y las 23:30 horas, el museo ofreció intervenciones artísticas, música en sala, visitas guiadas, baile y brindis en la terraza. La experiencia resultó, cuanto menos, novedosa para un museo de estas características.

Según autoridades del MNBA,<sup>1</sup>*Bellos Jueves* surge para dar respuesta a una situación específica: la franja etaria que abarca entre los 20 y los 35 años aproximadamente no visitaba el museo.<sup>2</sup> La institución entiende que la ausencia de público joven está ligada a la escasa participación de artistas contemporáneos en la programación.<sup>3</sup> A partir de aquí, y con el objetivo de pensar una propuesta atractiva y tentadora para nuevos espectadores, la dirección del museo convocó a dos jóvenes curadores, Santiago Villanueva<sup>4</sup> y Diego Bulacio.

La confección de nuevos relatos curatoriales a través de *Bellos Jueves* ofreció nuevas formas de acercamiento a las obras, una reorganización y relectura de un fragmento del patrimonio exhibido, como también vivencias alternativas a la visita habitual. La incorporación de prácticas artísticas contemporáneas presentadas por el ciclo resultó en una política completamente distinta al sistema de funcionamiento de las

bellas artes que soporta el museo. En ese sentido, el ingreso de estas producciones se percibe como síntoma de una condición de lo nuevo, o por lo menos, como atisbo de cambio al interior de una institución moderna nacida en 1895, primera en su tipo en Argentina, y una de las más importantes de Latinoamérica por la envergadura de su colección.<sup>5</sup>

Establecidos en la modernidad, los museos han atravesados distintos paradigmas que impactaron en sus formas de gestión y en los diversos enfoques que determinaron su definición, función y alcance. A mediados del siglo XX, en el intento de soterrar su imagen decimonónica, la institución museo inició un proceso de profunda transformación. Desde fines de los años cincuenta, los museos pusieron su énfasis en la *función expositiva* considerando a las exposiciones como uno de los formatos que pueden asumir las narrativas culturales, en tanto forma de comunicación y un modo de administrar significados.<sup>6</sup> Junto a la proliferación de museos en diversas ciudades del mundo –fenómeno que Huysen denomina “museomanía implacable”–<sup>7</sup> las nuevas prácticas museísticas y de exhibición se correspondieron con un cambio en las expectativas del público, más interesado en vivir experiencias vinculadas al espectáculo que en una apropiación intelectualizada del hecho cultural.<sup>8</sup>

La transformación del museo trajo indudablemente modificaciones en la política de exposición como así también en la contemplación, cuyas prácticas se corresponden a las expectativas cambiantes del público. El modo en que el arte es comprendido, hablado y discutido está ampliamente relacionado con aquellos sentidos que la exhibición revela como medio. De ser instituciones tradicionalmente consagradas al resguardo del patrimonio, a su conservación, al estudio y difusión por medio de la investigación y educación, las instituciones se vieron obligadas a buscar formas más atractivas y eficaces de exposición que respondiesen a la espectacularización y la cultura como entretenimiento que trajo el fin de siglo.<sup>9</sup> En la década de 1990, los museos experimentaron una mayor concentración en los aspectos expositivos y de comunicación, superponiendo dinámicas entre museos, galerías y centros culturales acordes a los cambios en las expectativas de recepción.

En las últimas tres décadas, grandes modificaciones en las formas de producción y circulación del arte han propiciado nuevas formas de exhibición y mercantilización, atravesadas por lógicas y estrategias del mundo económico-financiero globalizado.<sup>10</sup> Conforme a estos cambios, los museos han incorporado de manera progresiva un sistema de muestras periódicas como parte de las estrategias de captación de públicos y de inclusión en los circuitos del turismo cultural, el ocio, la recreación y el espectáculo; también se ha elegido rotar y repensar periódicamente las colecciones históricas con la oportunidad de “lanzar” cada nueva exhibición de manera espectacular y atractiva. En su texto “Las exposiciones en tanto conciencia de una época”, Anna Maria Guasch<sup>11</sup> afirma que las exposiciones se han vuelto las manifestaciones principales de toda política cultural y también su máspreciado instrumento, no solo para relevar la administración e interpretación de los sentidos del arte sino también para abordar los debates de época. El modelo de exposición temporaria –como parte del ingreso de las artes visuales a las industrias culturales– se ha vuelto el modelo preferencial para incorporar a los museos e instituciones culturales el caudal de público dedicado al ocio cultural.

*Bellos Jueves* no se adapta a ese formato de exposición temporaria, sino que resulta una versión exprés del mismo. De todas formas, el ciclo –como conjunto de acciones reunidas y ubicadas al interior de la institución– generó interrogantes rebasando los límites conocidos del museo.<sup>12</sup> Enunciado como “política pública”<sup>13</sup> que contribuye a la producción de conocimiento en torno a la cultura e “impulsa el acceso de nuevos públicos y creadores al Museo Nacional”,<sup>14</sup> *Bellos Jueves* funcionó como un régimen de pequeñas concesiones para aprender a hablar el lenguaje de la época (con sus derivas y contradicciones) y dar a conocer las transformaciones en la producción, circulación y recepción del arte. Los cruces del patrimonio, su relectura y las prácticas artísticas contemporáneas –con sus otras formas de exhibición– establecen configuraciones que comprenden al museo como espacio de disputa y significación de aquello que llamamos cultura. En ese cruce fugaz y efímero se invita a mirar de nuevo las producciones históricas junto a otras manifestaciones artísticas que amplían nuestra

percepción sobre la actualidad de las instituciones artísticas.

El objetivo de este artículo es abordar los relatos e inscripciones de contemporaneidad<sup>15</sup> que supuso el ciclo en el contexto del campo artístico-cultural de la ciudad de Buenos Aires producido por el cruce de varios agentes culturales (autoridades, curadores, artistas, público). Reconocerlos implica necesariamente repensar las estrategias que despliega el museo para seguir convocando público y, por otro lado, las categorías de arte que congrega. En las siguientes páginas, se detallarán algunas precisiones sobre la categoría de lo contemporáneo para contribuir al abordaje del caso. Se realizará también una descripción del ciclo con referencias a algunas de las obras exhibidas y se espera analizar el lugar que ocupa el curador como intermediario cultural y promotor de esta experiencia.

### **La definición por lo contemporáneo**

La pregunta por lo contemporáneo resulta insoslayable para el análisis de este caso y requiere indagar en las relaciones particulares que se establecen con el propio tiempo: la pulsión de lo inmediato, eso que llamamos el presente, nos aproxima a un nuevo momento de difícil definición y de aparente contradicción que entra en tensión con el paradigma que lo antecede. Las reflexiones iniciadas aquí se inscriben en una condición específica del arte, la de “ser contemporáneo”. La expresión *arte contemporáneo* se impuso a partir de los ochenta y tiene la virtud de una frase hecha, lo suficientemente amplia para utilizarse cuando falta un término más preciso y lo suficientemente explícita para entender que hablamos de un tipo de arte determinado.<sup>16</sup> Según Terry Smith, en las postrimerías de la modernidad este modo de ser es la única alternativa del arte y se produce en el marco de la contingencia como escenario de posibilidad.<sup>17</sup> La contemporaneidad exige respuestas que difieren de manera significativa de aquellas que inspiraron los modernismos de los siglos XIX y XX. De acuerdo al autor, estas problemáticas derivan en parte de la noción dominante según la cual los grandes relatos que ofrecía la modernidad ya no funcionan. Una consecuencia inmediata de ello es que el arte contemporáneo se ha vuelto –en sus formas y contenidos, en sus sentidos y usos– cuestionador por naturaleza y extremadamente

vasto en sus modos de indagar.<sup>18</sup> Ante la ausencia de garantías históricas, el arte, al igual que cualquier otra actividad humana, no puede ofrecer más que respuestas provisorias. En palabras de Smith, sus formas más comunes “son ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas”.<sup>19</sup> Smith explora también el triunfo de la exhibición sobre la colección como estrategia principal adoptada por instituciones que se ven obligadas a convertirse en sitios de interés dentro de la industria cultural globalizada. El autor hace referencia a museos establecidos durante la modernidad cuyo compromiso con el arte moderno obliga a revisar sus relatos sobre la colección y a realizar esfuerzos para convertirse en centros para un arte que no necesariamente tiene premisas modernistas.<sup>20</sup> La contemporaneidad, en este análisis, resulta el atributo más evidente de la actual representación del mundo que ya no puede describirse a través de términos como “modernidad” y “posmodernidad”, no sólo porque está determinada por dimensiones y fricciones que resisten cualquier generalización universal, sino porque resiste incluso toda generalización acerca de dicha resistencia.<sup>21</sup>

En su último libro *Museología Radical o ¿qué es lo contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, Claire Bishop explica que los abordajes sobre lo contemporáneo parecieran caer dentro de dos posibilidades: o denota estancamiento, “una continuación del poshistórico callejón sin salida del posmodernismo” o refleja un quiebre respecto del posmodernismo afirmando una relación plural y disyuntiva en cuanto a la temporalidad.<sup>22</sup> La autora revisa las definiciones de distintos teóricos para acercarse a la que más le interesa.<sup>23</sup> Bishop confronta dos modelos: uno que concierne a la condición de tomar nuestro momento actual como horizonte y destino de nuestro presente, sustentado en una incapacidad de comprender nuestro tiempo en su totalidad y en una aceptación de esta incompreensión como condición constitutiva de la era histórica presente y, un segundo modelo entendido como un método dialéctico debido a que no designa un estilo o periodo con respecto a las obras artísticas sino un abordaje de éstas.<sup>24</sup> Para la autora, la idea de “contemporaneidad dialéctica” procura navegar múltiples temporalidades –en la cual todos los estilos y

creencias no son considerados igualmente válidos– para avanzar hacia una concepción más politizada y más radical de la temporalidad. En vez de afirmar que muchos tiempos están presentes en cada objeto histórico, se necesita preguntar *por qué* ciertas temporalidades se encarnan en ciertos momentos históricos específicos.<sup>25</sup> Bishop entiende lo contemporáneo en tanto método para crear nuevas formas de habitar y politizar la representación simbólica.

En relación con los museos y una colección histórica, Bishop argumenta que éstos se han convertido en un laboratorio de pruebas productivo para este tipo de contemporaneidad multitemporal.<sup>26</sup> En nuestro caso, la novedad –tan esencial para atraer nuevas audiencias– no está dada por la incesante reposición de exposiciones temporales sino que el museo trabaja sobre su colección buscando insertarla en un relato contemporáneo. En esta línea, el presente de la institución se propuso *estar con su propio tiempo* y en ese vértigo, buscó percibirlo. Reconocer estas intenciones y búsquedas, durante el transcurso del ciclo, significó no sólo examinar las necesidades de una comunidad artística sino también reconocer los esfuerzos y respuestas de la institución “a la recesión de lo moderno y al auge de lo contemporáneo en el arte”.<sup>27</sup>

### La noche de los Jueves

Para llevar a cabo la iniciativa de los *Bellos Jueves*, la dirección del museo<sup>28</sup> convocó a Santiago Villanueva, joven curador y artista visual,<sup>29</sup> para la selección de artistas visuales, y a Diego Bulacio, bajo su alter ego Villa Diamante, para la selección musical. Villanueva relata:

La gestión de Cardillo se preocupó por entender quién visita el museo y quién no. A partir de un estudio de público, se determinó que los jóvenes argentinos no estaban visitando el museo por distintos factores, uno de ellos es que la programación del museo no los invitaba a venir, no los convocaba, es decir no era un problema de ese público sino más bien un tema del museo (...). Les propuse no solo atraer este público sino recuperar, en algún momento lo tuvo, un vínculo más estrecho con los artistas jóvenes.<sup>30</sup>

El testimonio de Villanueva desliza dos cuestiones desde donde comprender la creación del ciclo. Una, bien específica, está vinculada a

elaborar una propuesta atractiva que invite a nuevos públicos (en este caso, jóvenes), y una segunda, que insinúa que la misma institución comprende que ha perdido capacidad de convocatoria en la escena artística local.

Al momento de la realización del ciclo, el MNBA presentaba características particulares respecto a las posibilidades de exhibición del patrimonio: durante todo el primer año y la mayoría del segundo, dieciséis salas –destinadas a la colección de arte argentino e internacional del siglo XX– se encontraron cerradas al público como consecuencia de las obras de remodelación del primer piso del edificio, que finalmente inauguró en agosto del 2015.<sup>31</sup> Por lo general, el MNBA no realiza grandes alteraciones en su programa de exhibiciones debido al gran caudal de obras que posee, a excepción del pabellón destinado a las exposiciones temporales. La falta de espacio del museo resultó un elemento condicionante y, paradójicamente el propulsor del nacimiento de *Bellos Jueves*. Prosigue Villanueva:

...gran parte del museo exhibe su colección permanente –casi 3000 piezas–, eso hace que haya una falta de rotación y espacio para muestras temporales con un único pabellón para éstas y en este último tiempo, se usaba para muestras con cierto tinte académico, (...) ese tipo de curaduría, en alguna medida, no estaban atrayendo a un público más joven.<sup>32</sup>

El último jueves de cada mes, durante dos años consecutivos, en un horario no convencional –de 19:30 a 23:30–, el MNBA invitó a artistas contemporáneos de diversas disciplinas a pensar posibles cruces conceptuales, espaciales y estéticos entre sus producciones artísticas y las obras permanentes del museo. También ofreció sus salas para la realización de conciertos musicales. Se mostraron producciones artísticas recientes, de la última década, y algunas obras específicas pensadas para ese espacio y momento. Cada edición duraba tan solo unas horas,<sup>33</sup> las obras y los artistas participantes variaban mes a mes. En suma, la propuesta incluyó intervenciones artísticas, música, visitas guiadas, baile y barra de tragos en la terraza, videos y performance en vivo.

Durante 2014, a lo largo de ocho ediciones, se invitaron a más de setenta artistas visuales y treinta músicos. Para cada edición además y,

solo durante este primer año, se convocó a un artista o diseñador a pensar la imagen del evento que circularía en los medios de comunicación digital y en forma de afiche de 90 x 60 cm, disponible para el público al ingreso del museo. A su vez, se propuso exhibir obras del patrimonio del MNBA –tanto pinturas como esculturas– nunca antes exhibidas. Es decir, para inaugurar cada fecha, una obra de la reserva era emplazada en el hall de entrada. (Figs. 1 y 2)

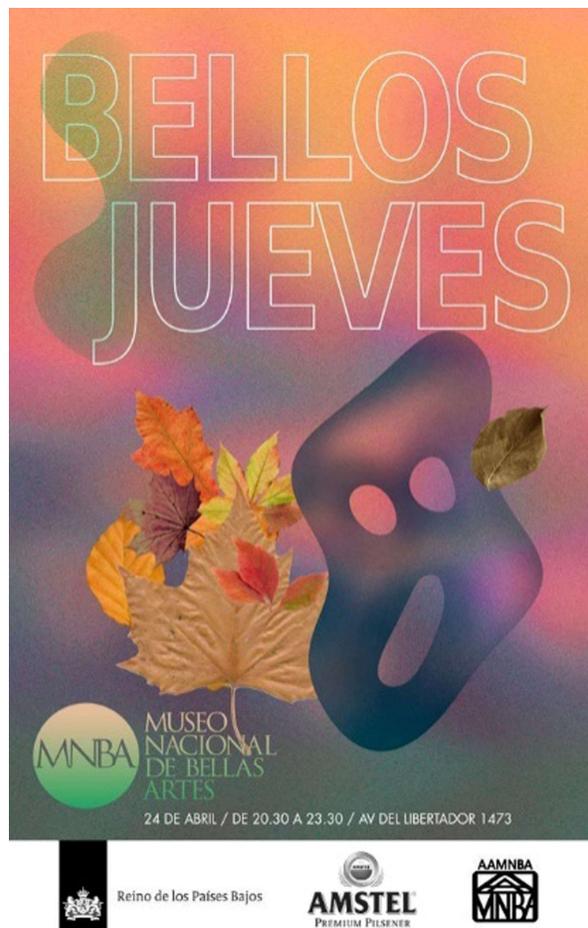


Fig. 1. Afiche *Bellos Jueves*, edición abril 2014. A cargo de Andrés Brück.

La selección y cantidad de artistas varió según el año. Durante el 2014, cada edición se estructuró, de forma implícita, bajo un eje temático. Ocho ediciones con ocho artistas visuales por jueves. En tres ocasiones distintas, Villanueva decidió convocar a curadores externos para pensar la exhibición de *Bellos Jueves*, durante las que cada uno trabajó temas específicos de acuerdo a sus áreas de trabajo.<sup>34</sup> Según Villanueva, su intención fue incluir

miradas alternativas a las que ya se habían planteado en las primeras ediciones.



Fig. 2. Afiche *Bellos Jueves*, edición Julio 2014. A cargo de Imprenta Rescate.

El primer año cerró con la edición de un libro, un catálogo que presentó un registro fotográfico de las obras exhibidas. La publicación incluyó textos de autoridades institucionales<sup>35</sup> y ensayos analíticos de personalidades vinculadas al ciclo.<sup>36</sup> Además, se editaron en formato digital dos discos que compilaron las versiones musicales que sonaron en las distintas salas del museo.<sup>37</sup>

En relación con las intervenciones, se trató de producciones recientes de los artistas participantes, salvo algunas pocas excepciones.<sup>38</sup> Si la obra era desarrollada específicamente para *Bellos Jueves*, el artista comenzaba con la producción de la misma una vez elegida la sala. Según Villanueva, durante su primer año, *Bellos Jueves* tuvo un carácter más experimental, sus primeras ediciones adquirieron la condición de “prueba piloto”.<sup>39</sup> El

carácter efímero de cada jueves reforzaba esta condición: “al ser un acontecimiento que duraba tan solo 3 horas, hubo algo de riesgo en las propuestas”.<sup>40</sup> *Bellos Jueves* privilegió la participación de jóvenes artistas pero también incluyó algunos cruces generacionales, sobre todo con aquellos que formaron parte de la escena de los años noventa en el país, como por ejemplo Roberto Jacoby (Buenos Aires, 1944), Juan José Cambre (Buenos Aires, 1948), Elba Bairon<sup>41</sup> (La Paz, 1947), Magdalena Jitrik (Buenos Aires, 1966). El ciclo incluyó diferentes artistas de otros países que, por lo general, participaron a través de videos (Fig. 3).



Fig. 3. Elba Bairon, *Sin título*, esculturas en pasta de papel, 2013, Sala 10. Foto: Gustavo Lowry, Catálogo *Bellos Jueves*. MNBA, 2015.

Durante el segundo año, en cambio, cada intervención fue específicamente pensada para una sala en particular. Se convocó solo a dos artistas visuales por fecha, quienes contaron con más tiempo y un mayor presupuesto para el desarrollo de su trabajo. A medida que los jueves transcurrían, el volumen de público aumentaba con independencia del programa específico ofrecido para cada encuentro. En ese sentido, *Bellos Jueves* logró consolidarse como un evento en sí mismo con variación de artistas visuales y musicales. Durante su segundo año, el ciclo tuvo una asistencia de 2500 personas por fecha.

En relación con los músicos invitados, se privilegió una generación próxima al público visitante. Se trató de músicos/as argentinos/as, “jóvenes e independientes (...) que transitan el folklore, la nueva canción, el hip hop, la cumbia y música experimental”.<sup>42</sup> Después de las actividades en sala –intervenciones, lecturas, música en vivo, visitas guiadas y rapeadas– un DJ convocado para la fecha inauguraba la terraza del museo y una marca de cerveza

auspiciaba la jornada con bebidas gratis. A la medianoche, el cierre de la edición se anunciaba con el cese musical y el personal de seguridad que indicaba los accesos de salida (**Figs. 4 y 5**).



Fig. 4. Acústico de la banda *Cosmo*. Sala 14. Foto: MNBA



Fig. 5. Villa Diamante pasando música en la terraza del MNBA. Foto: MNBA

En agosto del 2015, se inauguraron las salas<sup>43</sup> dedicadas al arte argentino e internacional del siglo XX, con la exhibición de nuevas piezas, donadas y adquiridas, recientemente incorporadas al patrimonio del MNBA durante la gestión de Cardillo.<sup>44</sup> Las últimas ediciones del ciclo se pensaron en función de la apertura de estos nuevos pisos, sin embargo, sólo la edición de agosto contó con intervenciones en el primer piso. En septiembre del 2015, el ciclo se interrumpió por “motivos de reorganización interna”.<sup>45</sup>

*Bellos Jueves* resultó una propuesta disruptiva a la luz de la programación del MNBA desarrollada hasta ese momento. Sin embargo, es necesario señalar que este tipo de actividades se inscriben en la perspectiva renovadora que, desde hace algunos años, las instituciones culturales ofrecen a través de iniciativas similares con el objetivo de atraer otros

públicos, con especial interés en un público joven.<sup>46</sup>

Si el ciclo, en tanto iniciativa del MNBA, tuvo como principal cometido acercar públicos y atraer más visitantes<sup>47</sup> fue a partir de la construcción de un diálogo entre su colección y el ingreso de prácticas artísticas contemporáneas que buscó situar, aunque sea por unas horas, al arte contemporáneo en las mismas condiciones que las ya museificadas representaciones del arte europeo, norteamericano y latinoamericano, y en la misma medida, generar un intercambio entre la institución y un público determinado.<sup>48</sup> El ciclo logró agrupar algunos de los “factores de acierto” que la investigadora Collette Dufresne-Tassé<sup>49</sup> identifica como una oferta exitosa para convocar jóvenes. Según su análisis, estos factores se basan en el poder de atracción de la oferta,<sup>50</sup> en una popularidad que va creciendo gracias a los mismos jóvenes (la voz que se pasa de persona a persona), en la particularidad de la experiencia (libertad asistida, distancia con lo cotidiano, universo integrado y coherente, comprensión de un universo determinado, etc.) y a través de la experiencia en sí misma que logra plasmar algo de los intereses o las necesidades de los jóvenes, vinculadas principalmente a salir de su cotidianidad. El ciclo incursionó en un formato cercano a una peña. Es decir, un lugar de encuentro consensuado por un grupo social (un fragmento de la comunidad artística porteña), motorizado por el propio empuje de las necesidades de festejo o reunión (**Fig. 6**).



Fig. 6. Fila para el ingreso a una edición de *Bellos Jueves*. Foto: MNBA

### Las obras

El ciclo propuso una serie de ensayos en relación a la museografía de la colección

permanente y su vínculo con prácticas artísticas más actuales. En forma de dislocación, contraste, señalamiento y homenaje, las salas del MNBA ofrecieron espacios de argumentación, conversación y polémica. Desde el comienzo, *Bellos Jueves* encontró su *leitmotiven* la premisa “toda producción contemporánea altera y modifica obras del pasado”.<sup>51</sup> En este apartado haremos una reflexión sobre algunas de las obras exhibidas.

Las dos salas (16 y 17) que albergan la colección Guerrico,<sup>52</sup> dedicada al arte europeo de los siglos XVII al XIX, presentan un modelo de exhibición diferente del conjunto de las salas del MNBA. Este modelo hace referencia a la manera en que las galerías de arte y museos más importantes de Europa exhibían sus tesoros patrimoniales en el siglo XIX, numerosas pinturas colmaban los muros de esos salones casi sin dejar espacio.<sup>53</sup> Varios artistas de *Bellos Jueves* mostraron fascinación por esta sala, no solo por los objetos que la componen sino también por la disposición de los mismos. Allí, las piezas pudieron plantear sentidos distintos. En la edición del 22 de mayo, Nani Lamarque (Buenos Aires, 1985) participó con una pieza sonora (*I'm backing up this project*, 2013) que consistía en la traducción al inglés de un canto popular de la agrupación *La Cámpora*.<sup>54</sup> La incorporación de esta obra recordó algunas de las disputas políticas históricas.<sup>55</sup> Las estrofas en inglés “Because Néstor never left, I carry him my heart, with our chief, the soldiers of Perón” atravesaron la sala de la familia Guerrico evocando un sentido de contraste y polémica en uno de los espacios que marcó el estandarte civilizatorio en la fundación de las instituciones artísticas públicas.<sup>56</sup>

Una doble operación de la artista Adriana Minoliti (Buenos Aires, 1980) resultó una exploración interesante acerca de dónde se lleva la mirada al ingresar a una sala. La artista decidió utilizar el piso para exhibir su trabajo. La pieza presentada en la edición del 26 de junio del 2014, titulada *Ninfxs* parte de la imagen de *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre – pintura exhibida en la sala de la colección Guerrico—. En la nueva imagen, la artista agregó una serie de figuras geométricas en diálogo con las representaciones femeninas. La operación no solo consistió en tomar e intervenir una imagen sino ubicar esa pieza en otra sala, la 5, dedicada al Manierismo y al Barroco, donde los desnudos

femeninos de Jules J. Lefebvre bajo la intervención de Minoliti generaron un fuerte contraste con el enfoque realista de la figura humana y la iconografía de temas religiosos asociados a la Contrarreforma (**Figs. 7 y 8**).



Fig. 7. Adriana Minoliti, *Ninfxs*, instalación en la Colección Barroca Española del Museo Nacional de Bellas Artes. 2014. Foto: Catálogo Bellos Jueves. MNBA, 2015.



Fig. 8. Figuras geométricas en la pintura *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre. Adriana Minoliti, *Ninfxs* (detalle), 2014. Foto: MNBA.

No solo en las piezas de la colección Guerrico aparecieron lecturas vinculadas al presente político. En la primera edición, la del 24 de abril, ciertos relatos peronistas aparecieron en otras piezas. El trabajo de Martín Legon (Buenos Aires, 1978) consistió en una fotografía del busto de Rucci (*Rucci made me hardcore*, 2011) ubicada a la derecha de *El Beso* de Rodin. Entre las esculturas de bronce que conforman *La puerta del infierno* de Rodin, en Sala 20, se proyectó el poema visual *El Peronismo (Spam)* de Carlos Gradín (Buenos Aires, 1980) construido a partir de la búsqueda en Google del sintagma “El peronismo es como...”. Si bien el poema se estructura en versos y estrofas, las afirmaciones se van develando de manera fragmentaria hasta

completar la frase que originó la búsqueda. Según Gradín, el poema podría ser “...una mezcla de cadáver exquisito y escritura automática pero también de simbiosis con la tecnología.” En definitiva, se trata de “un remixado de los resultados devueltos por Google”<sup>57</sup> que genera una perspectiva sobre la complejidad de la definición del peronismo donde se mezclan las palabras de Juan Domingo Perón, de Carlos Corach, de Giovanni Sartori y de Leopoldo Marechal. En la última edición del 2014, el 27 de noviembre, Facundo Pires (Buenos Aires, 1984) diseñó el flyer digital y el afiche en papel a partir de su trabajo *Política de recortes* (2014), una serie de fotografías compuestas con recortes de miradas de presidentes argentinos. Para esta edición se eligieron las miradas de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner. En otros casos, las lecturas que vinculaban las piezas con obras de la colección, así como también con el presente político emergieron casi por accidente. Tomás Maglione (Buenos Aires, 1985) exhibió un video titulado *Blinder*<sup>58</sup> (2013) en el que se ve, a través de un primer plano, un personaje vestido con una campera de moda (Alpha MA-1) practicando un truco con monedas que van desde 2 pesos hasta 5 centavos. Proyectado entre los magníficos marcos dorados que sostienen dos pinturas de El Greco (sala 5), el video revive una experiencia en tiempo real, es decir, el artificio con las monedas tiene la duración exacta de la acción. El juego se complejiza a medida que la denominación de la moneda baja en alusión a la devaluación monetaria tan presente en la política argentina de los últimos años (**Figs. 9 y 10**).

Otra inscripción en este sentido es el video *Accionismo rioplatense*<sup>59</sup> de Leopoldo Estol (Buenos Aires, 1981) y Valeria Piriz (Montevideo, 1980) que registra una performance realizada por los artistas en la calle Florida repleta de gente. Se lo ve a Estol dando vueltas en el cruce de Lavalle y Florida preguntando cuánto vale nuestra moneda e interpelando a los transeúntes: “estoy muy preocupado, yo tenía un billete de un dólar, un dólar de la suerte, lo guardaba para tomarme un helado en Uruguay, alguien lo sacó de mi billetera, ¿no sé quién fue?”. Los gritos de Estol se mezclan con un tango porteño y el canto de *cambio, cambio* de los *arbolitos* ubicados en la peatonal porteña. El video se proyectó encima de *Abel*, de Lucio Correa Morales en sala 24,

donde la posición de Estol –tirado en el suelo mientras vocifera “¿dónde está mi billete de dólar?”– pareciera imitar la postura de *Abel*.



**Fig. 9.** Facundo Pires, *Política de recortes*, recortes de fotografías. 2014. Foto: MNBA.

Según Villanueva, la propuesta que se les hacía a los artistas era una invitación a pensar posibles vínculos entre su trabajo y el patrimonio exhibido. En algunos otros casos, la invitación tenía algo de “capricho”,<sup>60</sup> buscando tan solo mostrar producciones recientes seleccionadas por el curador. La gran mayoría de las piezas e intervenciones en *Bellos Jueves* resultaron trabajos recientes, mientras que, durante el segundo año, esta modalidad cambió. Se invitó a solo dos artistas por edición a desarrollar un proyecto que abarcara intervenciones en distintas salas. Frente a la colección, primaron dos modalidades de acción: algunos artistas optaron por hacer que sus piezas o esculturas se camuflaran entre las obras históricas,<sup>61</sup> otros escogieron la operación de contraste.<sup>62</sup> Las intervenciones, en su gran mayoría, tenían ese carácter de acción/proyecto. Más que generar una relectura compleja de la colección, la intervención estaba más dada por un gesto/señalamiento efímero.

Otra de las experiencias interesantes del ciclo fueron las visitas guiadas. En 2014, a través del trabajo conjunto con el área de Educación del museo, un grupo de artistas visuales fueron los encargados de pensar diferentes formatos para acompañar el recorrido. Luego de escoger sala, la intervención se proponía con el objeto de re-definir o re-configurar aquello que comúnmente se entiende por visita guiada, ese formato tan usual en el museo. Por lo general, el Guía de Museo diseña un recorrido espacial por la exhibición valiéndose de un repertorio discursivo-didáctico a fin de mediar entre el público y los bienes simbólicos de los museos. En cuatro ocasiones, distintos artistas (algunos de ellos fueron Leandro Tartaglia,<sup>63</sup> Lux Lindner,<sup>64</sup> Ariel Cusnir y Juan Laxagueborde)<sup>65</sup>

tuvieron la tarea de *guiar* la visita a partir de una producción específica. En carácter de acompañantes o de anfitriones, los artistas se valieron de la elaboración de una postal, un folleto desplegable y hasta un sobre con distintos papeles para acompañar el recorrido.



Fig. 10. Tomas Maglione, *Blindex*, HD Video, 2013, Sala 5. Foto: Gustavo Lowry, Catálogo Bellos Jueves. MNBA, 2015

En el año 2015, los recorridos quedaron a cargo de las *visitas rapeadas*, propuesta que obtuvo gran protagonismo a lo largo del segundo año. En este caso, la activación de las obras se dio a partir de un relato rapeado. Es decir, el rapero convertido en una especie de guía de museo, escogía una obra o una sala para la ocasión buscando “esa bisagra o esa grieta que permitiese meter bocado”.<sup>66</sup> En general, los relatos adoptaron el tono de denuncia propio del género. También hubo raps más descriptivos que partieron de la biografía de los artistas o de la situación del contexto de realización de la obra. La confección del argumento no quedaba exclusivamente en manos del rapero en cuestión sino que se generaba a partir de los intercambios y encuentros con el área de educación del museo.<sup>67</sup> Los raps fueron coordinados por el curador musical, Villa Diamante y se compilaron en dos volúmenes disponibles en la web (Fig. 11).<sup>68</sup>

Según Boris Groys, el arte contemporáneo puede entenderse en tanto práctica de exhibición. Para el autor, en la actualidad, casi no hay una diferencia “ontológica” entre producir arte y mostrarlo.<sup>69</sup> Muchas de las intervenciones descriptas aquí adquieren un formato estético específico en el cual el acto de producción artística se complementa con el acto de presentación de la misma. Las instalaciones como así también las performances irrumpen en la historia del arte, no solo se desentienden de la

tradición pictórica, también lo hacen en torno al cuadro como dispositivo canónico. En *Política de la instalación*, Groys explica que la instalación artística transforma el espacio de exhibición en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar ese espacio como el espacio holístico y totalizante de la obra de arte. En ese sentido, esta manifestación opera como un modo de privatización simbólica del espacio público de una exhibición. En ese espacio el artista puede fijar lo que usualmente circula en la vida ordinaria: objetos, películas, textos, etc. Para el autor, lo que esta forma artística ofrece a la multitud, fluida y móvil, es un aura de un aquí y ahora. En el marco de la cultura contemporánea, una pieza, una imagen, un fragmento de video circula en varios contextos, cada cambio de contexto habilita un espacio concreto donde puede emerger una re-auratización, es decir, un nuevo original en un nuevo contexto.<sup>70</sup> O quizás, como dice Groys, es la misma copia que se transforma en diferentes originales según donde se lo emplace.<sup>71</sup>



Fig. 11. Rap para *La vuelta del malón* (obra de Ángel Della Valle), 1892, sala 24. A cargo de Alex Heduvan. Foto: MNBA.

Las intervenciones de *Bellos Jueves*, de naturaleza interrogativa y fugaz, con el deseo de revisitarse el pasado desde una postura lúdica (travesía e irónica también), esbozaron líneas y ensayos en torno a los límites del lenguaje artístico, la permeabilidad de sus bordes, los dispositivos de exhibición y hasta el comportamiento del público en sala. En *Bellos Jueves* rigió el imperativo de la experiencia, una experiencia estética que si bien fragmentada y efímera, desafió la temporalidad a la que están habituadas las artes visuales en el marco del relato museográfico moderno.

## La exposición y su práctica curatorial

Siguiendo a Guasch,<sup>72</sup> las exposiciones –en tanto fenómeno cultural– son lo que los manifiestos significaron para las vanguardias históricas y lo que las proclamas de historiadores y de críticos representaron para las neovanguardias. Las exhibiciones constituyen el contexto singular a través del cual el arte se hace visible como arte. A su vez, la práctica curatorial ha ocupado un lugar de relevancia en el diseño y elaboración de las mismas.

Villanueva reconoce como antecedente del ciclo los “Domingos da Criação” del Museo de Arte Moderno (MAM) en la ciudad de Río de Janeiro hacia el año 1971. La propuesta organizada por el artista y curador brasileño Frederico Morais invitaba a artistas locales a organizar encuentros donde se le proponía al público visitante de los jardines del MAM una aproximación a la experiencia artística a través de un material específico que podía ser: papel, tierra, tejido, sonidos y el mismo cuerpo. Similar a los *Bellos Jueves, Domingos de Creación* sucedía el último domingo de cada mes. Estas experiencias suponen una interacción distinta con el público, con una adhesión a modalidades artísticas asentadas más en la acción que en lo representacional. Achille Bonito Oliva afirma que la presencia activa del público estimula el dispositivo expositivo, contribuyendo a la realización completa de la obra de arte para acabar convirtiéndola incluso en obra de arte. El “aquí” y “ahora” priman sobre el proceso de la secuencialidad histórica.<sup>73</sup> El carácter experimental de este tipo de curadurías buscan el trabajo colaborativo con los artistas, una producción entre pares, abierta y permeable al intercambio. En esta línea, la curaduría pareciera coincidir en sus prácticas con las propuestas estético-artísticas que refieren al arte contemporáneo (que incluyen la participación, la teatralidad, la relacionalidad<sup>74</sup> y la política). La legitimación de este tipo de curaduría experimental tiende a acentuarla figura del curador-artista como nuevo generador del sentido artístico.

En tanto intermediario cultural, la figura del curador y su profesionalización en el campo de las artes visuales ha cobrado una importancia privilegiada en la compleja organización e inteligibilidad de la circulación de las

producciones artísticas. Según Ivo Mesquita el trabajo del curador de arte contemporáneo se asemeja a la práctica de un viajero, el cual a medida que recorre paisajes diversos, describe rutas, señala pasajes y establece demarcaciones, finalmente delimita un territorio específico que comprende la naturaleza de la producción artística del presente, como lo hicieron de manera similar aquellos artistas viajeros que acompañaban a los descubridores de las nuevas tierras y legaron a la posteridad imágenes, narraciones y mapas de las zonas recién descubiertas.<sup>75</sup> El autor entiende al curador como un profesional que recorre espacios, revela e investiga cualidades, rasgos para establecer aquellos sistemas de configuraciones que van apareciendo en el proceso de producción artística. Una actividad que reúne y organiza conjuntos de significantes y establece direcciones y marcadores para elaborar “los mapas del arte contemporáneo”. La analogía con la cartografía remite a que se relata una experiencia de la mirada que descubre y registra simultáneamente, que proporciona al final del viaje una lectura que es “espacio de comprensión y superación del territorio”.<sup>76</sup> En este sentido, la analogía asienta un procedimiento de la observación del curador sobre la producción del presente, donde se atiende a las tensiones y contradicciones que el arte se plantea a sí mismo “en el esfuerzo por constituirse como visualidad contemporánea”.<sup>77</sup> El autor alude a un método de trabajo que no sigue ningún protocolo normalizado sino que nace de la observación de las transformaciones que percibe en el territorio que transita.

Ahora bien, la institución pública que se preguntaba cómo lograr un primer (y tal vez postergado) acercamiento a la producción contemporánea, encuentra en la propuesta de *Bellos Jueves* una oportunidad para cumplir con ese objetivo. A su vez, la figura de Villanueva concentra una serie de roles y saberes (historiador de arte, artista y gestor cultural) que le permitieron reunir un sector significativo de la escena artística (por lo pronto de su generación y una próxima) que se esforzaba por crecer a la sombra de cierta indiferencia por parte de las instituciones públicas.<sup>78</sup>

La curaduría, en este caso, se vuelve un fenómeno que acompaña el estado actual del arte, plantea corrimientos, deslizamientos, cierta desobediencia o desacomodo de las vías y

convenciones esperadas. Es importante destacar que la selección de las tácticas y encarnaciones que realiza la curaduría es estratégica. El relato y la práctica curatorial siempre se asientan en una coyuntura posible. La exhibición –en tanto espacio de definición– no deja de ser un formato híbrido que se define en relación a la toma de posición y el entorno donde esté inscripta. En ese caso, la suspensión del ciclo por parte de la misma institución abre nuevos interrogantes. Bajo el argumento de “reorganización interna”, se suspendieron las actividades en septiembre del 2015. La comunidad artística lamentó la decisión. Incluso, varios de los artistas participantes manifestaron rechazo y disconformidad en relación a la no continuidad de la propuesta.<sup>79</sup> El cierre coincidió con la designación del nuevo director del Museo, Andrés Duprat,<sup>80</sup> lo que generó cierta confusión en los motivos de interrupción del ciclo.<sup>81</sup> Entendido como manifestación cultural originada desde una institución hegemónica y pública, *Bellos Jueves* parece haber quedado atrapado en las disputas políticas producidas por los vaivenes del sistema político organizacional que lo sostiene.

No resulta fácil dilucidar los motivos de la interrupción del ciclo (faltan voces que aporten claridad a este punto). No obstante, se pueden mencionar algunos elementos que quedaron reverberando en el campo artístico institucional. Luego de *Bellos Jueves*, algunas prácticas se mostraron significativas en el desarrollo de las actividades regulares del museo. Se retomaron las *visitas rapeadas* como así también los conciertos en vivo y el baile en la terraza<sup>82</sup> como parte de las propuestas ofrecidas en La Noche de los Museos.<sup>83</sup> Durante mayo y junio del 2016, Villanueva realizó un proyecto curatorial durante la gestión de Andrés Duprat, poco antes de ocupar el cargo de curador pedagógico en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La exposición titulada *Interferencias*<sup>84</sup> propuso un cruce de obras del acervo del MNBA, un conjunto de piezas, realizadas por artistas de distintas generaciones, de los años noventa y la primera década de 2000 que interfieren en el relato lineal y cronológico de la colección permanente, desde la Edad Media hasta el siglo XIX. La propuesta invitó a hacer otros recorridos y a poner de manifiesto contradicciones, de manera que “el propio museo se transforme en un relator de referencias y observaciones sobre su propia

colección, alejándose de una mirada cristalizada sobre la historia y el arte”.<sup>85</sup> La muestra planteó interrogantes en torno a ciertas lecturas estructuradas sobre la década escogida, operaciones y estrategias de exposición similares a las ocurridas en *Bellos Jueves*.

### Consideraciones finales

A lo largo de estas páginas, se buscó indagar en aquellos relatos e inscripciones de la contemporaneidad que supuso el ciclo *Bellos Jueves* en tanto conjunto de problemas. Plantearlos significó no solo ubicar el caso escogido en coordenadas de espacio y tiempo específicas sino también abordar sus posibles derivas desde un conjunto de cuestiones que inciden, afectan y modifican el cotidiano de las instituciones museísticas.

*Bellos Jueves* fue parte de una serie de iniciativas, con apoyo institucional y aval ministerial, encaradas por el MNBA como parte de la renovación del mismo. Entre los años 2013 y 2015, una serie de acciones dieron cuenta de este proceso: en mayo de 2014 se anunció una nueva política de adquisiciones que permitió el ingreso de 130 obras de arte argentino de los años ochenta a la colección del MNBA.<sup>86</sup> En agosto de 2015, se inauguraron dieciocho salas en el primer y segundo piso, un total de 2.845 metros cuadrados en conjunto. A esa obra se sumó, en la primera planta, un nuevo diseño de iluminación y un sistema integral de seguridad y de acondicionamiento térmico que sigue los estándares internacionales de museología.<sup>87</sup> Se inauguró la tienda del museo –con ayuda de la Asociación Amigos del MNBA– junto al pabellón de exposiciones temporarias y se lanzó la nueva página web del museo, con una navegabilidad y un diseño *aggiornado* al desarrollo de las tecnologías digitales actuales<sup>88</sup> donde es posible acceder a una galería online con obras de la colección. La apertura del concurso que realizó el Ministerio de Cultura de la Nación<sup>89</sup> para cubrir el cargo de Director Ejecutivo del Museo Nacional de Bellas Artes es otra de las acciones que se incorpora a esta lista. Es necesario decir, además, que estas renovaciones estuvieron inscriptas en un contexto político más favorable que el actual en relación a la cultura, los últimos años del kirchnerismo que, más allá de críticas y reparos, se ha asociado a una política cultural proclive a impulsar el acceso de nuevos espectadores –

acercar las grandes obras a otro tipo de público fue uno de los objetivos concretos de *Bellos Jueves*—, hacer del museo un espacio de apertura, “de puertas abiertas”,<sup>90</sup> promoviendo una política de acceso libre y gratuito a distintos eventos y muestras.<sup>91</sup>

Ahora bien, *¿Bellos Jueves* acontece como gesto anecdótico o funcionó para que el museo se pusiera a tono, aunque sea de manera temporal, con la actualidad de la industria cultural? Lo que se puede advertir es que reveló una trama festiva, una posibilidad de acercamiento desestructurado a la tradición que invitaba a una visita más distendida. El ciclo se presentó como una acción multidisciplinaria capaz de convocar a un público no habituado a recorrer las salas del MNBA y también resultó un espacio de encuentro para la comunidad artística local. Su importancia reside en la invitación a pensar o problematizar momentos de la historia del arte desde la colección del museo, interrumpiendo la linealidad temporal con la que se presentan habitualmente las obras de arte.

El ingreso de estas prácticas multidisciplinarias propone efectos de sentido diferentes respecto de la tradición imperante que contiene al museo, dejando al descubierto preguntas en relación a cuán permeable resulta a estas modalidades de exhibición, y de participación cuasi masiva, al ser objeto de reformulación en torno a su visita y recorrido. *Bellos Jueves* capitalizó la alegría y efervescencia de una inauguración, el paseo en grupo, la charla en los pasillos, la música en las salas, el baile y el alcohol en la terraza. Su formato y dinámica contribuyeron, sin duda exitosamente, en la capacidad de convocatoria y como apertura de un nuevo espacio de socialización. Finalmente, tal como lo expresa Alejo Ponce de León en el catálogo, el ciclo “revela algunos de los mecanismos esenciales de la comunidad artística porteña y de las cosas que la hacen feliz”.<sup>92</sup> En ese sentido, se logró concentrar algunos de los mecanismos habituales de la comunidad artística porteña volviendo visibles (públicas) las prácticas y pautas de conducta que la escena de arte contemporáneo cultivó a lo largo de varios años por fuera de estas instituciones. *Bellos Jueves* no se propuso a sí mismo como plataforma de discusión sobre el estado de las instituciones ni tampoco consiguió consolidarse como un espacio de intercambio cultural y social, aunque

sí tuvo la capacidad de generar controversia y pudo ofrecer imágenes complejas de la contemporaneidad.

Sabemos que los museos y espacios de exhibición nunca son espacios neutros. Por el contrario, siguiendo a Carol Duncan, constituyen escenarios donde la comunidad, a través de experiencias directas, representa o ritualiza sus creencias y valoraciones. Además de albergar elementos patrimoniales de carácter material e inmaterial, son sitios capaces de conferir identidad a quienes los habitan.<sup>93</sup> La doble pertenencia de su curador (como empleado de la institución, como artista y conocedor de las producciones de la escena artística local) incidió fuertemente en el desarrollo de la propuesta. Lo cierto es que la exhibición, sin poder escapar de su historia, es un formato que resiste y, al mismo tiempo, habilita la experimentación. En esa experimentación, el curador (ese cartógrafo contemporáneo)<sup>94</sup> es quién puede situarse en las proximidades de las transformaciones que releva en el territorio, ahí donde puede percibir el carácter dinámico del proceso de producción de conocimiento y así hacerlo inteligible. Villanueva (también así, Villa Diamante en relación a la escena musical) supieron agrupar, aunque de manera temporal, las producciones artísticas más representativas de los últimos años como ecos de lo que la esfera cultural producía por fuera de los circuitos institucionales. El ciclo no solo fue una oportunidad para ver cosas distintas en un museo, *Bellos Jueves* es un precedente importante en el intermitente, irregular y complejo diálogo entre las instituciones tradicionales del arte en el país y las manifestaciones artísticas concebidas por fuera de ellas.

## Notas

<sup>1</sup> Entre esas voces, se considera, en primer lugar, la de Marcela Cardillo, Directora Ejecutiva del Museo de ese entonces (Directora en funciones desde abril de 2013 a diciembre de 2015, fecha en que se concursó el cargo de Director en 2015); como también la de Santiago Villanueva, curador del ciclo, en tanto desarrolló su actividad en diálogo con la dirección. Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015. Véase Martín Reydó y Santiago Villanueva (eds.), *Catálogo Bellos Jueves*, Buenos Aires, MNBA/AAMNBA, 2015, p. 9.

<sup>2</sup> Datos obtenidos por un estudio de público que el mismo museo se encargó de relevar por medio de encuestas a los visitantes. Tuvo como objetivo general delinear el perfil del

visitante adulto que asiste al MNBA. La toma de datos se hizo entre febrero y abril del 2014. Los resultados fueron publicados en octubre del 2014, es decir con el ciclo ya iniciado. A partir del testimonio del curador, las encuestas terminaron de confirmar lo que en su momento no era más que una sospecha, la franja minoritaria en el público adulto era aquel que representaba a los jóvenes adultos: “El 38% de los visitantes corresponde a la franja etaria entre los 18 y 30 años, es decir que los jóvenes representan la primera minoría” cita el estudio. Véase: MNBA (2014). “¿Quiénes nos visitan?”. Estudio de Público del MNBA / n° 1, febrero/abril 2014. Elaborado por: María Natalia Chagra y Ana Inés Giese. Museo Nacional de Buenos Aires, pp. 1-53.

<sup>3</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>4</sup> Integrante de la comunidad artística local y también empleado del museo en aquel momento. Antes de *Bellos Jueves*, Villanueva se desempeñaba en el Área de Museografía dentro del MNBA.

<sup>5</sup> El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) se fundó en 1895 luego de años de gestiones en el marco de un proceso de institucionalización de las artes emprendido por intelectuales de la Generación del Ochenta cuyos objetivos y deseos para la Nación incluía modernizar, educar, formar el gusto por el arte a partir de la creación de escuelas de arte y museos. Para formar la colección, Eduardo Schiaffino pidió obras entre sus amigos y colegas coleccionistas. María Isabel Baldasarre hace un análisis crítico de la formación de estas colecciones en *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>6</sup> Reesa Greenberg, Bruce Ferguson y Sandy Nairne (eds.), *Thinking about Exhibitions*, Londres-New York, Routledge, 1996.

<sup>7</sup> Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 42.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>9</sup> Greenberg, Ferguson y Nairne (eds.), *op. cit.*

<sup>10</sup> El ensayista Robert Fleck se pregunta por las distinciones del arte de principios del siglo XXI del arte del siglo XX en su libro *El sistema del arte en el siglo XXI: museos, artistas, coleccionistas, galeristas*. Buenos Aires, Mardulce, 2014.

<sup>11</sup> Ana Maria Guasch, “Las exposiciones en tanto conciencia de una época”, en Ana Maria Guasch (coord.), *Los manifiestos del arte posmoderno, textos de exposiciones, 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000, pp. 3-17.

<sup>12</sup> El museo, a lo largo de su historia, ha cumplido distintas funciones, de ser un sitio que busca aportar placer a uno que aporta conocimiento, ha sido moderador del gusto, el lugar del resguardo de los objetos de la civilización y el espacio donde se definía el poder del monarca o del Estado. Véase: María Cristina Ares, “Lo museable”, en Elena Oliveras (ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé, 2008, pp. 47-71.

<sup>13</sup> Palabras de Marcela Cardillo, ex Directora Ejecutiva del Museo. Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>14</sup> Palabras de Teresa Parodi, ex Ministra de Cultura de la Nación. Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p. 7.

<sup>15</sup> Con relatos e inscripciones nos referimos a aquellas narrativas y dimensiones vinculadas a la condición de contemporaneidad que dan cuenta de algunos síntomas de cambio en la forma de entender el arte. Véase Andrea Giunta *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.

<sup>16</sup> Catherine Millet, *El arte contemporáneo*, Buenos Aires, La marca, 2018.

<sup>17</sup> Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp. 16-25.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>22</sup> Claire Bishop, *Museología radical: o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Libretto, 2018, pp. 25-40.

<sup>23</sup> Bishop cita a los siguientes autores: Peter Osborne, “La ficción de lo contemporáneo. La actividad especulativa de The Atlas Group”, en *El arte más allá de la estética: Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2010; Boris Groys, “Camaradas del tiempo”, en *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2014. Véase Claire Bishop, *op. cit.*, pp. 26-30.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>27</sup> Smith, *op. cit.*, p. 24.

<sup>28</sup> A cargo de Marcela Cardillo, Directora Ejecutiva del Museo desde abril de 2013 a diciembre de 2015 (fecha en que se concursó el cargo de Director en 2015).

<sup>29</sup> Al momento de ser convocado, Villanueva (1990) desempeñaba funciones en la institución. Villanueva posee una Licenciatura en Gestión e Historia del Arte por la Universidad del Salvador (USAL) y una Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín. Por fuera de su historia académica ha desarrollado carrera como artista y gestor cultural. Fue uno de los fundadores e integrante de La Ene, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, proyecto autogestionado por un grupo de jóvenes curadores y artistas que plantean la idea de institución por fuera de un acervo preexistente y un espacio fijo. De su página web “La ENE fue fundada en agosto de 2010 como una plataforma para la crítica, la investigación y la transformación de los modos institucionales en los cuales el arte se produce, legítima y se distribuye en la actualidad”. Gala Berger y Marina Reyes Franco, “Museo”, en <http://www.laene.org/museo> (acceso: 20/10/2015).

<sup>30</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>31</sup> MNBA, “Inauguración del primer y segundo piso. Bellas Artes”, 31 de agosto de 2015, <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/15/08/31/inauguracion-del-primer-y-segundo-piso> (acceso: 5/1/2019)

<sup>32</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Sagle, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>33</sup> Se montaba en la mañana del jueves y se desmontaba en la del viernes, una sola vez al mes.

<sup>34</sup> Gabriela Cepeda, Agustín Diez Fischer y Javier Villa fueron los curadores invitados. Cepeda es artista y curadora mexicana. Diez Fischer, Doctor en Historia y Teoría de las Artes, actual Director de Fundación Espigas. Villa es Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires y curador en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

<sup>35</sup> El catálogo inicia con un texto de la Ministra de Cultura de La Nación de ese momento, Teresa Parodi. Le sigue un texto de la ex Directora Ejecutiva del MNBA Marcela Cardillo, uno de Santiago Villanueva, uno a cargo de Villa Diamante y sobre final del catálogo se incluye un texto de Marcos Krämer, integrante del equipo educativo del MNBA.

<sup>36</sup> Se incluyen textos de Agustín Diez Fischer y de Alejandro Ponce de León (ambos curadores invitados en distintas ediciones de *Bellos Jueves*). Hay un texto del músico y compositor Ulises Conti, quien participó musicalmente en una de las ediciones y el catálogo cierra con un texto escrito por el periodista y crítico musical Yumber Vera Rojas.

<sup>37</sup> Descarga libre en: <http://mnba.bandcamp.com/>

<sup>38</sup> En general las producciones específicas (*site specific*) estuvieron vinculadas a las visitas guiadas elaboradas por artistas y a obras/acciones/proyectos desarrollados específicamente para alguna edición en particular, donde se exhibe algo en torno a los temas y motivos propios que viene trabajando el/la artista en cuestión. Se pueden citar varios casos. Gabriel Chaile (Tucumán, 1985) presentó una serie de estructuras con huevos y ladrillos que funcionaba como continuidad de su muestra en el Fondo Nacional de las Artes, *Salir del surco al labrar la tierra (delirios de grandeza II)* (Edición, 22 de mayo del 2014). Adriana Minoliti (Buenos Aires, 1980) presentó una obra titulada *Ninfxs*. A partir de *Diana sorprendida* de Jules Joseph Lefebvre, Minoliti dispuso una serie de figuras geométricas que transformaron la pintura en un biombo (Edición 26 de junio del 2014). Florencia Levy (Buenos Aires, 1979) trabajó sobre la memoria del viejo montaje de las salas de arte del siglo XX a partir de entrevistas realizadas al personal del museo y el caso de Karina Peisajovich (Buenos Aires, 1966) quién intervino la iluminación habitual de las salas del museo (ambas artistas participaron de la Edición del 25 de septiembre de 2014). Todos los afiches y flyers digitales que circularon edición tras edición fueron producciones específicas para cada BJ.

<sup>39</sup> En palabras de Villanueva: “El ciclo también tiene ese carácter más experimental de ir probando, habilitar ese espacio a los artistas que prueben determinadas ideas que tenían en la cabeza hace tiempo o a curadores a realizar algo muy específico”. Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Sagle, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>40</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Sagle, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>41</sup> Las piezas de Bairon, a su vez, fue producto de un intercambio acordado entre el MNBA, la artista y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), cuyas piezas formaron parte de una muestra de la artista bajo el programa Contemporáneo, dedicado al arte actual, local y regional.

<sup>42</sup> Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*, 14.

<sup>43</sup> Se trató de 18 salas en total (16 en el primer piso y 2 en el segundo piso).

<sup>44</sup> La remodelación, iniciada durante la gestión del director Guillermo Alonso en el 2011 y finalizadas durante la gestión de Directora Interina Marcela Cardillo, incluyó, además de su carácter edilicio (reformas arquitectónicas, equipos de iluminación, sistema integral de seguridad y de condicionamiento térmico acorde con los estándares internacionales de museología), un cambio del guión curatorial, dirigido por el historiador y curador en jefe en ese entonces Roberto Amigo. Entre otras acciones emprendidas por la gestión que llevó adelante el ciclo, podemos enumerar algunas vinculadas a fortalecer la imagen y la comunicación con los visitantes a partir de la confección de folletos de mano con información general del Museo (y un plano de las salas para optimizar la experiencia de visita del público asistente), el relanzamiento de la página web institucional y la implementación de redes sociales y videos institucionales.

<sup>45</sup> A través de las cuentas oficiales en las redes sociales, el Museo Nacional de Bellas Artes anunció, que se “discontinúa en forma permanente” el ciclo *Bellos Jueves*, “por motivos de reorganización interna”. Clarín, “No habrá más *Bellos Jueves* en el Museo de Bellas Artes”, 16 de septiembre de 2015, <http://www.clarin.com/cultura/bellos-juevesmuseo-nacional-de-bellas-artesmnba-o-1432057240.html> (acceso: 19/6/2019).

<sup>46</sup> A nivel internacional, el Festival de las Noches Blancas en San Petersburgo, los Late at Tate 66 en Londres, el Brooklyn Museum –tienen programas exclusivamente musicales en horarios nocturnos–, también la National Gallery en Londres o las Noches para la juventud en el Louvre en París –por mencionar algunos– se evidencian como eficaces experiencias de gestión creativa y transformación institucional. Sus actividades abarcan experiencias alternativas de apropiación del espacio, exhibiciones participativas y programas de extensión innovadores. En la ciudad de Buenos Aires, La Noche de los Museos es la experiencia más cercana a estas propuestas. Desde 2004, una vez al año los museos de la ciudad permanecen abiertos en horario nocturno para enseñar su patrimonio, conjugando diversas propuestas culturales y estéticas. En el 2015, se estima que más de 750.000 personas, entre turistas y vecinos, participaron del evento.

<sup>47</sup> Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>48</sup> El tipo de público relevado en *Bellos Jueves* está más asociado a uno que suele asistir a otros espacios de arte en lugar de aquel que visita los museos de bellas artes. Este tipo público, en alguna medida, fue propiciado por la convocatoria hecha desde el ciclo. Según el relato de Villanueva, los artistas participantes eran de una generación bastante próxima al público asistente, edad que

rondaba los 30 años. En ese sentido, se generaba un “espejo en el público”, el visitante se encontraba con una obra de artistas de su generación. Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>49</sup> Colette Dufresne-Tassé, “Jóvenes y museos: cómo provocar una relación exitosa”. En *II Congreso de Educación, Museos y Patrimonio*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM)/CECA-Chile, 2007.

<sup>50</sup> Con la posibilidad de informarse de manera placentera y la posibilidad de socialización.

<sup>51</sup> MNBA, “Novedades”,

<https://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/14/09/02/bellos-jueves-4> (acceso: 24/1/2019).

<sup>52</sup> Una muestra permanente dedicada a exhibir las obras donadas por la familia Guerrico. En 1938 el museo recibió la donación de la familia Guerrico, importante colección que hacia mediados del siglo XIX ya contaba con más de un centenar de obras relevantes, pertenecientes a la escuela española, italiana, flamenca y principalmente francesa, junto a piezas anónimas, copias de grandes maestros, numismática y tallas japonesas de los siglos XVIII y XIX. Wikipedia, “Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina)”,

en [https://es.wikipedia.org/wiki/Museo\\_Nacional\\_de\\_Bellas\\_Artes\\_\(Argentina\)#cite\\_note-colArgSXX-7](https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Nacional_de_Bellas_Artes_(Argentina)#cite_note-colArgSXX-7) (acceso: 19/6/2019). Manuel José V. de Guerrico (1800-1876) fue un militar y estanciero argentino que en sus viajes por Europa comenzó a reunir obras. Manuel “tenía un propósito educativo y patriótico, esperaba que esas adquisiciones sirvieran de modelo para las futuras generaciones de artistas de nuestro país”. Véase: MNBA, “Sobre Colección Guerrico”, <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/edificio> (acceso: 24/1/2019).

<sup>53</sup> Esta modalidad sirvió de espejo para los coleccionistas privados en pos de ostentar el prestigio social de sus posesiones. Véase MNBA, “Sobre Colección Guerrico”, <https://www.bellasartes.gob.ar/museo/edificio> (acceso: 24/1/2019).

<sup>54</sup> “*Because Néstor never left, I carry him my heart, with our chief, the soldiers of Perón*”. Porque Néstor

no se fue, lo llevo en el corazón, con la jefa los soldados de Perón. Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*

<sup>55</sup> Manuel José Guerrico inicia hacia la década de 1830 la compra de obras de arte en Europa. Siendo uno de los primeros coleccionistas de arte que tuvo la Argentina, trae su colección a Buenos Aires en 1848 provocando que Juan Manuel de Rosas dijera “ahí viene Guerrico con sus cosas de Gringo” precisamente porque la práctica de consumo de obras de arte no era habitual en ese momento en la Argentina. Véase María Isabel Baldassarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2006.

<sup>56</sup> Marcelo Pacheco, “Coleccionismo de arte y narraciones históricas”, <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=247> (acceso: 5/3/2018).

<sup>57</sup> Carlos Gradín citado en Lara Marmor, “Literatura spam”, 18 de agosto de 2011,

<https://losinrocks.com/literatura-spam-dd542ac3e440> (acceso: 19/6/2019).

<sup>58</sup> El video puede verse en <https://vimeo.com/107606062>

<sup>59</sup> El video puede verse en: [http://big-sur.com.ar/arte-audiovisual/audiovisualarte.php?Id=126&t=Accionismo%20rioplatense&a=Leopoldo%20Estol%20y%20Valeria%20Piriz&Id\\_a=477](http://big-sur.com.ar/arte-audiovisual/audiovisualarte.php?Id=126&t=Accionismo%20rioplatense&a=Leopoldo%20Estol%20y%20Valeria%20Piriz&Id_a=477)

<sup>60</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 10 de diciembre de 2018.

<sup>61</sup> Las obras escultóricas de Vicente Grondona (1977) y de Santiago Di Paoli (1978) podrían asociarse a esa elección.

<sup>62</sup> Las esculturas de Débora Delmar (1986), de Itamar Hartavi (1984) y las estructuras de Gabriel Chaile (1985) desplegaron una operación de este tipo en distintas salas.

<sup>63</sup> Leandro Tartaglia (Buenos Aires, 1977) preparó una visita guiada por las salas de arte argentino del siglo XIX a partir de un recorrido sugerido en una postal (edición 24 de abril del 2014).

<sup>64</sup> Lux Lindner (Buenos Aires, 1966) propuso un recorrido para la exhibición temporal “La hora americana. 1910-1950” a través de las sesiones espiritistas organizadas por los hermanos Guido, de Rosario, y de los proyectos arquitectónicos de Héctor Greslebin, junto a Ángel Pascual y Luis Perloti, para el “Mausoleo Americano” y el “Monumento de la Quebrada de Humahuaca”. Reydó y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p.175.

<sup>65</sup> Cusnir (Buenos Aires, 1981) y Laxagueborde (Buenos Aires, 1984) también propusieron un recorrido por el museo, pero esta vez desde los cuatro puntos cardinales, a partir de un texto ilustrado donde se identificaban diferentes hechos, monumentos y personajes que tiñeron de particularidades las zonas próximas al edificio del MNBA (edición 22 de mayo del 2014).

<sup>66</sup> Santiago Villanueva, entrevista realizada por Sofía Saglé, Buenos Aires, 2 de agosto de 2015.

<sup>67</sup> En representación al área de Educación del Museo, Marcos Krämer acompañó, informó y aconsejó a los artistas.

<sup>68</sup> Disponible en:

<https://mnba.bandcamp.com/album/visitas-rapeadas-vol-1-impresionistas-vs-academicistas>

<sup>69</sup> Boris Groys, “Política de la Instalación” en *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Caja Negra, 2014, p. 50.

<sup>70</sup> *Ibidem*, pp. 54-65.

<sup>71</sup> Groys, *op. cit.*, p. 65.

<sup>72</sup> Guasch, *op. cit.*, pp 3-17.

<sup>73</sup> Achille Bonito Oliva, “Le public comme œuvre d`art”, en *Contemporanea*, Florencia, Centro Di, 1973, pp. 25-32 [Catálogo].

<sup>74</sup> Refiere a la categoría “arte relacional” desarrollado por el crítico y curador Nicolás Bourriaud en su libro *Estética relacional* (1998). En dicho trabajo, el autor afirma que en el arte contemporáneo la relación con el campo social es su criterio principal, de él surge y a él se dirige, ya sea para

mostrar un modo de experiencia social o para intervenirlo. El arte relacional es un medio de vinculación social: relaciona a la obra con otras, con el espectador, con el productor y con el mundo. En ese sentido, la obra contemporánea es, más allá de su materialidad, una amalgama dinámica de relaciones sociales. Véase: Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2013.

<sup>75</sup> Ivo Mesquita, “El curador como cartógrafo”, en *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - National Gallery of Canada - The Bronx Museum of the Arts, 1993, p. 22, <http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-mesquita-1993.pdf>

(acceso: 3/5/2019) [Catálogo].

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>77</sup> *Idem*.

<sup>78</sup> Son pocos los espacios de formación y financiamiento público. A nivel nacional puede nombrarse el Fondo Nacional de las Artes y, a nivel municipal, el Fondo Metropolitano de las Artes. Por fuera de las universidades públicas que ofrecen carreras artísticas (la recientemente nombrada UNA), en la ciudad de Buenos Aires se ofrecen múltiples opciones en espacios informales como clínicas y talleres.

<sup>79</sup> La artista Magdalena Jitrik lanzó un petitorio vía [change.org](http://change.org) para que se revierta la decisión de suspender el ciclo.

<sup>80</sup> La Nación, “Andrés Duprat es el nuevo director del Museo Nacional de Bellas Artes”, 3 de diciembre de 2015, <http://www.lanacion.com.ar/1851106-andres-duprat-es-el-nuevo-director-del-museo-nacional-de-bellas-artes>(acceso: 24/1/2019).

<sup>81</sup> Andrés Duprat tomó posesión del cargo el 14 de diciembre, luego de que su designación quedara oficializada por el Decreto 2703/15. Por lo tanto, el nuevo responsable no se encontraba ejerciendo funciones cuando anunciaron la suspensión del mismo.

<sup>82</sup> Dentro de la gestión de Carrillo como en la Duprat. Bajo el nombre de “Bellas Artes Electrónico”, el 20 de noviembre del 2015 varios DJs y músicos en vivo replicaron el baile y la música en la terraza como lo hacía cada edición de Bellos Jueves.

<sup>83</sup> Durante La Noche de los Museos del 2015 (31/10/2015). De la red social Facebook del museo. Recuperado de <https://www.facebook.com/events/470013696503799/>

<sup>84</sup> MNBA, “Interferencias”, <https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/interferencias> (acceso: 10/12/2018).

<sup>85</sup> *Idem*.

<sup>86</sup> Entre las últimas obras incorporadas a la colección del MNBA podemos mencionar un objeto de Liliana Maresca, fotografías de Marcos López de los años ochenta y el inicio de un fondo de gráfica política que comprende obras de Ricardo Carpani, Juan Carlos Romero, Fernando Bedoya y TPS. También, las primeras producciones de los siguientes artistas: Elba Bairón, Daniel García, Miguel Harte, Graciela Hasper, Fabio Kacero, Jorge Macchi, Gumer Maier,

Graciela Sacco, Román Vitali, Cristina Schiavi, Marcia Schwartz. MNBA, “Nueva política de adquisiciones”, 14 de mayo de 2015, <http://www.bellasartes.gob.ar/museo/novedades/14/05/15/nueva-politica-de-adquisiciones-del-mnba>(acceso:10/12/2018).

<sup>87</sup> Cultura.gob.ar, “La Presidenta reabrió 18 salas en el Museo Nacional de Bellas Artes”, 22 de agosto de 2015, <https://www.cultura.gob.ar/noticias/el-museo-nacional-de-bellas-artes-reabrio-18-nuevas-salas/>(acceso:23/2/2019).

<sup>88</sup> Télam, “La nueva web del Bellas Artes: moderna, accesible y democrática”, 7 de noviembre de 2013, <http://www.telam.com.ar/notas/201311/39864-la-nueva-web-del-bellas-artes-moderna-accesible-y-democratica.php>(acceso: 10/12/2018).

<sup>89</sup> En septiembre de 2018, el gobierno de Mauricio Macri llevó al Ministerio de Cultura al rango de Secretaría, dependiente ahora del Ministerio de Educación (renombrado Educación, Cultura y Ciencia y Tecnología).

<sup>90</sup> Marcela Cardillo, “Bellos Jueves como política pública”, en Reydy y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p. 9.

<sup>91</sup> La actual Secretaría de Cultura decidió aplicar una tarifa (con un valor de 100 pesos) a la muestra de acuarelas del pintor británico Joseph Mallord William Turner que tuvo lugar desde el 27 de septiembre al 17 de febrero de 2019.

<sup>92</sup> Alejo Ponce de León, “Experiencias extracorporales y homeopatía de la actualización”, en Reydy y Villanueva (eds.), *op. cit.*, p. 166.

<sup>93</sup> Carol Duncan, “Introducción”, en *Rituales de civilización* (trad.), Londres/New York, Routledge, 2007.

<sup>94</sup> Mesquita, *op. cit.*

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Sagle, Sofía; “Museo Tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 | Primer semestre 2019: pp. 119-134.

Recibido: 4 de febrero de 2019

Aceptado: 5 de abril de 2019