



IMAGEN [N] VISIBLE

IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales

ANIAV 2019

Bruna Chávez, Rodrigo.

Artista visual y doctorando del Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona.

El museo y el régimen in situ de la instalación (arte)

The museum and the in situ regime of the installation (art)

TIPO DE TRABAJO: Comunicación

PALABRAS CLAVE

Instalación (arte), In situ, Museo, Daniel Buren, Juan Pablo Langlois.

KEY WORDS

Installation (art), In situ, Museum, Daniel Buren, Juan Pablo Langlois.

RESUMEN

El surgimiento de la instalación (arte) a mediados de los sesenta puso en crisis la institución museal a partir de una apropiación consciente del espacio. Esta apropiación se escapaba de las lógicas museográficas imperantes al incorporar a la obra las dimensiones arquitectónicas, históricas y simbólicas del lugar. Dos instalaciones emblemáticas del periodo evidencian esta crisis, nos referimos a *Cuerpos Blandos* (1969) del artista chileno Juan Pablo Langlois realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago y *Peinture-Sculpture* (1971) del artista francés Daniel Buren exhibida en el Salomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. Ambas obras, desde sus contextos particulares de producción, respondieron a un régimen *in situ* que tensionó el espacio y el discurso museal.

La presente comunicación explorará, a partir de estos dos casos de estudio, cómo el discurso y el espacio museal se actualizan a partir de la instalación (arte) de régimen *in situ*. De igual modo se buscará evidenciar cómo la instalación (arte) se legitima como práctica artística al interior del espacio museal. Mediante una metodología centrada en el análisis crítico de documentos e imágenes se describirán y analizarán las nociones y obras propuestas con el fin de dar respuesta a las preguntas enunciadas.

ABSTRACT

The emergence of the installation (art) in the mid-sixties put the museal institution in crisis from a conscious appropriation of space. This appropriation escaped from the prevailing museographic logics by incorporating the architectural, historical and symbolic dimensions of the place into the work. Two emblematic installations of the period show this crisis, referring to *Cuerpos Blandos* (1969) by the Chilean artist Juan Pablo Langlois made at the National Museum of Fine Arts of Santiago and *Peinture-Sculpture* (1971) by the French artist Daniel Buren exhibited at the Salomon R Guggenheim Museum of New York. Both works, from their particular production contexts, responded to an in situ regime that stressed the space and the museal discourse.

The present communication will explore from these two cases of study how the speech and museum space are updated from the installation (art) of regime in situ. In the same way, it will be sought to demonstrate how installation (art) is legitimized as an artistic practice within the museum space. Through a methodology focused on the critical analysis of documents and images, the notions and proposed works will be described and analyzed in order to respond to the questions posed.

INTRODUCCIÓN

Ver hoy una instalación (arte) en el museo no es algo excepcional sino más bien habitual, forma parte de nuestra actual experiencia estética como espectador. Esta nueva experiencia responde a las transformaciones experimentadas por la institución museal a lo largo del siglo XX y donde las vanguardias jugaron un papel fundamental. En este escenario la irrupción de la instalación a fines de los sesenta marcó un hito en la forma de actuar y pensar el espacio museal.

A partir de esta irrupción del género de la instalación (arte) surgen las siguientes preguntas: ¿qué tipo de vínculo establece la instalación con el espacio museal? y ¿cómo reacciona el espacio museal ante la irrupción de esta práctica? En consideración a estas interrogantes la presente ponencia busca comprender cómo el discurso y el espacio museal se actualizan a partir de la instalación (arte) de régimen *in situ*. De igual forma, se intenta constatar cómo la instalación se legitima como género artístico al interior del espacio museal.

Con el fin de abordar estos objetivos, se revisarán dos instalaciones del periodo: “Cuerpos Blandos” (1969) de Juan Pablo Langlois y “Peinture-Sculpture” (1971) de Daniel Buren. A partir de estos dos casos de estudio se propone una metodología de análisis centrada en el examen crítico de documentos e imágenes relacionados con las obras en cuestión.

En atención a lo expuesto, la presente ponencia se estructuró en tres partes, una primera orientada a revisar las nociones de museo e instalación, una segunda centrada en presentar las obras en estudios y finalmente una tercera enfocada en el análisis de la instalación de régimen *in situ* a la luz de las obras en estudio y sus vínculos con el espacio museal.

1. Museo e Instalación

El museo es una institución decimonónica que se funda en una vocación pública garante de un patrimonio que debe ser motivo de investigación, conservación y difusión. Este espacio es puesto en crisis por las vanguardias y por las nuevas prácticas artísticas surgidas en la segunda mitad del siglo XX. Actualizar esta institución no ha sido una labor fácil ya que pone en crisis principios históricos y fundamentales que el propio Theodor Adorno de manera elocuente afirma:

La expresión alemana "museal" tiene en alemán un aura hostil. Designa objetos respecto de los cuales el espectador no se comporta vitalmente y que están ellos mismos condenados a la muerte. Se conservan más por consideraciones históricas que por necesidad actual. Museo y Mausoleo no están solo unidos por la asociación fonética. Museos son como tradicionales sepulturas de obras de arte, y dan testimonios de la neutralización de la cultura. (Adorno, 1962, p. 187).

En esta cita Adorno sintetiza un momento crucial en el desarrollo de las artes visuales, en donde las nuevas propuestas democratizan la institución y empoderan al espectador. Caso emblemático de este nuevo escenario es la instalación (arte), práctica contemporánea surgida en la década del sesenta en el seno del minimalismo norteamericano (Stahl, 2009) y como resultado de una puesta en crisis de la obra como objeto transable y museable (Sánchez, 2009). En su condición de práctica de lugar, la instalación *ocupa-actúa* en el espacio (Larrañaga, 2001) con el fin de generar experiencias perceptivas y cognitivas que relevan el papel del espectador como agente transformador del espacio y de su significado. En igual sentido, la instalación es un género artístico que reconfigura las cualidades del espacio (Suderburg, 2000), poniendo en evidencia un desborde categorial (Maderuelo, 2008) que tensiona las disciplinas artísticas. En un contexto amplio y de síntesis la noción de instalación (arte) responde a un modo de pensar y actuar que implica el espacio (museo) y la participación activa del espectador.

Para el teórico alemán Boris Groys el museo cumple la función de presentar los objetos artísticos a los ojos de un espectador que transita sin ninguna implicancia física con lo que observa. En igual sentido Groys entiende la instalación (arte) como una forma simbólica de privatizar el espacio público de exhibición: «La instalación transforma el espacio público, vacío y neutral, en una obra de arte individual e invita al visitante a experimentar este espacio como un espacio holístico y totalizante y de la obra de arte» (Groys, 2014, p. 54). En este sentido, el autor aporta a la discusión al afirmar que la instalación rompe con la autonomía de la obra para transformarse en un ente social, abierto y participativo, que releva su condición democrática. Condición que permite entender la instalación como un gesto político que emerge desde la propia soberanía que ejerce el artista sobre el espacio. Soberanía que tanto Juan Pablo Langlois como Daniel Buren desplegaron en el museo.

2. Cuerpos Blandos: el recorrido de una escultura

El 31 de octubre de 1969 Juan Pablo Langlois (Santiago, 1936) presentó *Cuerpos Blandos* en el Museo Nacional de Bellas Artes. Mediante esta instalación (arte) el artista intervino el interior y exterior del museo a través de una manga de plástico de 150 metros de largo rellena de periódicos. El volumen creado recorría diversos espacios del museo concluyendo su periplo en el frontis del edificio amarrado a una de las palmeras del jardín (figura 1). Atendiendo a la propuesta realizada Langlois señala:

El resultado de mi acción no tiene valor como objeto de arte, sino como acción creadora, como expresión de un concepto. El material usado no tiene valor sino como para comunicar una idea. El “oficio” no me interesa, la idea puede ser ejecutada por otros. La obra material no es trascendente, puede desaparecer después de expuesta o cambiar varias veces durante la exposición. Un acto de “desubicación” de lo habitual crea lo “inhabitual” y por lo tanto la conciencia de ello. (Langlois, 1969, p. 1).

La cita del artista permite vislumbrar la lección de Marcel Duchamp, para quien el gesto intelectual está por sobre el gesto mecánico-manual. En igual sentido podemos constatar que la “desubicación de lo habitual” en Langlois responde a la descontextualización del objeto, acción que cuestiona las categorías estéticas tradicionales y los principios que rigen la institución museal. En concordancia con este punto Langlois declara: «Una bolsa llena de papeles en una vereda es un hábito urbano. Una bolsa llena de papeles en un Museo es un concepto.» (1969, p. 2). En esta declaración del artista vislumbramos los atisbos de un arte conceptual que cuestiona la autoría y la trascendencia de la obra, a partir de un gesto impersonal, frágil y efímero.



Figura 1

Juan Pablo Langlois
Cuerpos Blandos
1969.
Dimensiones variables;
Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente: Archivo Juan Pablo Langlois

Cuerpos Blandos pone en crisis el espacio museal proponiendo una nueva relación entre la obra, el espacio y el espectador. En este punto es importante relevar la nueva mirada otorgada al museo por Nemesio Antúnez. Bajo su óptica, el museo debía abrirse a la ciudadanía y a las nuevas manifestaciones del arte contemporáneo; en ese escenario la obra de Langlois responde plenamente a los nuevos lineamientos del museo. A través de la irreverente pieza, se intentó renovar la imagen decimonónica del museo a partir de un discurso crítico que pone en evidencia el poder simbólico de la institución.

Pese a lo rupturista de la obra de Juan Pablo Langlois, la recepción del público y la prensa fue indiferente; la obra no logró generar el impacto que Antúnez pronosticaba, situación que tal vez se explica por la efervescencia política que definió un escenario donde los grandes cambios acontecían en la calle y no en el museo. Al respecto Langlois reflexiona sobre la recepción de su trabajo señalando:

Mi impresión es que el eventual público chileno está *en otra* en esa época; la contingencia política, las tomas sucesivas de las calles por unos y otros, tragaban toda atención. El Museo, que era el único museo entonces, no era prioridad ni representaba el conflicto, por lo que tampoco despertaba el interés de quienes podían hacer una recepción o difusión del arte. (Risco, 2009, p. 252).

Los espacios de participación política eran variados y el arte en ese momento había dejado los muros del museo para implicarse en el espacio público, surge de esta manera un arte comprometido con la contingencia política, el cual lleva las consignas de cambio a la calle a través de la acción emprendida por las brigadas muralistas. En este contexto, *Cuerpos Blandos* no responde a la contingencia política del momento, sino más bien a una acción soberana que se apropia del museo para reestablecer nuevos vínculos que validan la autonomía de la obra como idea y proceso.

3. Peinture - Sculpture: una pintura monumental

La sexta versión de la *Guggenheim International Exhibition*¹, realizada en el Salomon R. Guggenheim Museum, el año 1971, será recordada por la controversia que generó la obra *Peinture-Sculpture* del artista francés Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938). Este *travail in situ* o trabajo en el lugar consideró dos partes; una montada en el interior del museo y otra en el exterior. La primera contemplaba una tela blanca con franjas azules de 20 x 10 metros, colgada como una gran bandera desde la cúpula poligonal del edificio. La pieza ocupaba el espacio central evidenciando en su verticalidad la orgánica laberíntica del espacio museal creado por Frank Lloyd Wright (figura 2).

¹ The *Guggenheim International Exhibition* se realizó por primera vez en el año 1956 y tuvo como principal objetivo la revisión de la situación del arte actual. La sexta versión fue organizada por el director del *Salomon R. Guggenheim Museum* Thomas M. Messer y por los curadores asociados Diane Waldman y Edward Fry. En la exhibición participaron los artistas: Carl Andre, Daniel Buren, Victor Burgin, Hanne Darboven, Walter De Maria, Antonio Diaz, Jan Dibbets, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, On Kawara, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra, Jiro Takamatsu, y Lawrence Weiner.



Figura 2

Daniel Buren
Peinture-Sculpture,
 1971.
 Dimensiones variables;
 Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Fuente:
 Archivo Daniel Buren

La segunda parte contemplaba una tela de iguales característica, cuyas dimensiones eran de 10 x 1,50 metros, pieza que sería emplazada en la fachada curva del museo y de forma horizontal, generando un contraste con las líneas del edificio.

La monumental tela instalada en el interior del *Guggenheim Museum* fue censurada por el director Thomas Messer y excluida de la exhibición². Dicha decisión estuvo influenciada por los artistas Donald Judd, Dan Flavin y Michael Heizer quienes esgrimieron como argumento, para el retiro de la pieza, que esta: «[...] excedía en su protagonismo y perjudicaba seriamente la presencia y exhibición de las obras situadas en los corredores circulares.» (Cruz, 2006, p. 103). La aprensión manifiesta de estos artistas sería evidenciable por el público, quienes al transitar entre los trabajos verían como la obra de Buren se transforma, en un eje articulador de la exposición. Interesante de mencionar en este punto es la experiencia vivida por Juan Pablo Langlois durante la exhibición de “Cuerpos Blandos”. La instalación fue desmontada sin previo aviso por director saliente del museo Luis Vargas Rosas, quien en el contexto de inauguración de una muestra de arte chileno, decidió sacar las mangas y dejarlas en una bodega junto a otras obras del museo. La experiencia de Langlois ante esta situación más allá de frustrarlo le permitió reflexionar sobre su propia práctica en el museo, la que fue entendida como una acción de despojo que vuelve a dar vida a otras obras ya olvidadas (figura 3).



Figura 3

Juan Pablo Langlois
Cuerpos Blandos
 1969.
 Registro desmontaje de la obra;
 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Fuente:
 Archivo Juan Pablo Langlois

En respuesta a la censura acontecida, Buren propone una crítica a la institución museal a través del protagonismo de una arquitectura que fagocita la presencia de la propia obra. El artista reflexiona sobre la condición autorreferencial de una arquitectura pensada como obra y no como contenedora de obras. En relación a este punto, el artista francés comenta: «Guggenheim Museum (...) es un ejemplo perfecto de una arquitectura que, aunque envolvente y acogedora, excluye, de hecho, lo que se muestra (normalmente) en beneficio de su propia exposición» (Cruz, 2006, p. 103). No es la pieza de Buren la que eclipsa los trabajos, sino el museo que en su presencia magnificente invisibiliza las obras. Desde otra arista, Daniel Buren constata con esta obra, su interés por desplazarse del muro hacia el espacio arquitectónico mediante el uso de su *outil visual* o recurso visual (telas industriales impresas con franjas). Recurso a través del cual el artista pone en evidencia el carácter escultórico y crítico de la pintura emplazada en el museo.

4.- El régimen in situ de la instalación

La noción *in situ* proviene del latín en el sitio, en el lugar, e identifica aquellas acciones realizadas para un lugar específico, las que entran en vínculo con el contexto que las acoge. Vale decir, son acciones regidas por un aquí y un ahora que determinan su condición temporal y espacial. Al respecto el teórico Pablo Oyarzún (1999) aclara la relación existente entre la noción de *in situ* y la práctica de la instalación señalando que: “El régimen de la instalación es *in situ*. No puede concebirse fuera de lugar, no puede repetirse de manera idéntica en lugares diversos, como si los sitios y las pautas dispositivas fuesen neutros unos para otros.” (1999, p. 153). La cita reafirma el vínculo que la instalación establece con los lugares desde su dimensión física, histórica y simbólica, relación que se fundamenta en las posibilidades que brinda el régimen *in situ*.

² Thomas Messer ofreció a Daniel Buren solo instalar la pieza exterior, ofrecimiento al cual el artista se negó. Esto incrementó la polémica suscitada.

En el campo de las artes visuales es común el uso de la noción inglesa *site specific* para referirse a igual fenómeno. En este sentido, Doris Krystof afirma que el *site specific* es: «un arte hecho para un lugar preciso, al que está inseparablemente unido, y que se relaciona no solo formalmente (arquitectónicamente, funcionalmente), sino también sustancialmente (histórica, sociológica y políticamente) con dicho lugar.» (2009, p. 201). En relación a lo comentado por Oyarzún y Krystof, resulta pertinente afirmar que mientras la noción de *in situ* es una expresión de amplio uso no solo en las artes visuales sino también en campos tan diversos como la Arquitectura y la Arqueología; el concepto *site specific* presenta un uso particularizado en el campo de las artes visuales.

Hecha la constatación se puede afirmar que Daniel Buren ha sido enfático en catalogar su obra como «trabajos in situ» y no como obras *site specific*, por tanto, dicha decisión se podría interpretar como un gesto de autoría que inscribe una práctica al interior del campo de las artes visuales. En el caso de Juan Pablo Langlois no existen evidencias que constaten si el artista pensó su trabajo como una práctica in situ. Sin embargo y en respuesta a la evidencia, es posible afirmar hoy que “Cuerpos Blandos” se inscribe dentro del régimen de instalaciones in situ, al ocupar y hacer visible la arquitectura del museo a través del recorrido. En concordancia con lo expuesto, Josu Larrañaga afirma lo siguiente:

Básicamente podemos decir que la instalación ocupa un espacio en el que se adecua una propuesta sin que las condiciones de uno y otro interfieran, mientras que en otra actúa sobre él lo que es lo mismo se le incorpora a la obra con su historia, referencias y características formales, o incluso aquella está proyectada para hablar de y con la arquitectura que la acoge (2006, p. 55).

El término *ocupar* propone una acción pasiva frente al espacio, el cual se asume como un contenedor neutral que hace posible el despliegue de la obra. En el extremo opuesto emerge el *actuar* como una acción de implicancia que atiende no solo a las particularidades arquitectónicas del lugar sino también a las dimensiones históricas y simbólicas de este. En este punto “Cuerpos Blandos” ocupa un lugar a partir de un dispositivo escultórico frágil y residual, que a través del desborde se apropia del espacio museal. Por su parte *Peinture-Sculpture* actúa en el lugar mediante la monumentalidad de un dispositivo pictórico que en su constitución de material apela a la contención de un espacio arquitectónico que se invisibiliza ante los ojos del espectador.

Finalmente, estas dos instalaciones de régimen *in situ* abordan el museal desde lógicas espaciales y conceptuales vinculadas al ocupar y al actuar el espacio. En este sentido, ambas obras establecen una soberanía con el lugar que legitima el género de la instalación (arte), a partir de una visibilidad de carácter institucional. En igual sentido esta legitimación permite al museo revisar y actualizar no solo sus prácticas museográficas sino también su discurso frente a una práctica que surge al margen de las convenciones que rigen el mercado y la institucionalidad cultural.

FUENTES REFERENCIALES.

- Adorno, T. (1962). *Prisma. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel.
- Cruz, P. (2006). *Daniel Buren*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Groys, B. (2014). *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Krystof, D. (2009). Site Specificity. En H. Butin, *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 201-204). Madrid: Abada.
- Langlois, J. (1969). *Cuerpos Blandos* (catálogo). Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. Donostia-San Sebastián: Nerea.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- Oyarzún, P. (1999). *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago: La Blanca Montaña.
- Risco, A. (2009). De limpieza y de olvido. En J. P. Langlois, *De Langlois a Vicuña* (págs. 249-295). Santiago: AFA.
- Sánchez, M. (2009). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid, España: Alianza.
- Stahl, J. (2009). Instalación. En H. Butin, *Diccionario de Conceptos de Arte Contemporáneo* (págs. 140-143). Madrid: Abada.
- Suderburg, E. (Ed.) (2000). *Specie, Site, Intervention: Situating installation art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.