

Curaduría y distancia

Bernardo Ortiz Campo

Catálogo

Un libro, publicado en Amberes en 1606, lleva por título *Theatrum Pictoricum*. Considérese la siguiente advertencia impresa en él:

“Las pinturas originales, de las que usted ve aquí dibujos, no tienen el mismo tamaño o forma. Sin embargo, hemos tenido que reducirlas y hacerlas más uniformes para que quepan en las páginas de este volumen, y así presentárselas de una forma conveniente. Si alguien quiere conocer las proporciones de los originales, las puede medir utilizando los pies o palmas que están indicados en las márgenes.”¹ (AGAMBEN 28)

“Las pinturas originales de las que usted ve aquí dibujos...” es de entrada una afirmación extraña a la sensibilidad contemporánea. ¿Por qué el editor del *Theatrum Pictoricum*, David Teniers, siente la necesidad de advertir lo que a ojos contemporáneos parece obvio? Tal vez, especulo, es la consciencia de estar publicando el primer catálogo

¹ El catálogo fue publicado en 1606 en Amberes y es el primer catálogo ilustrado de la colección de un Museo. Se trataba de la colección de pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Bélgica. Agamben (28) cita también la forma en que el editor se preocupa por describir los espacios en los que las obras eran instaladas. La ubicación de ventanas, las proporciones de las paredes. Le interesaba que el lector reconstruyera mentalmente el espacio al que no tenía acceso. Como el año de publicación es 1606, el editor debe recurrir al dibujo y a la descripción para *transmitir* las obras.

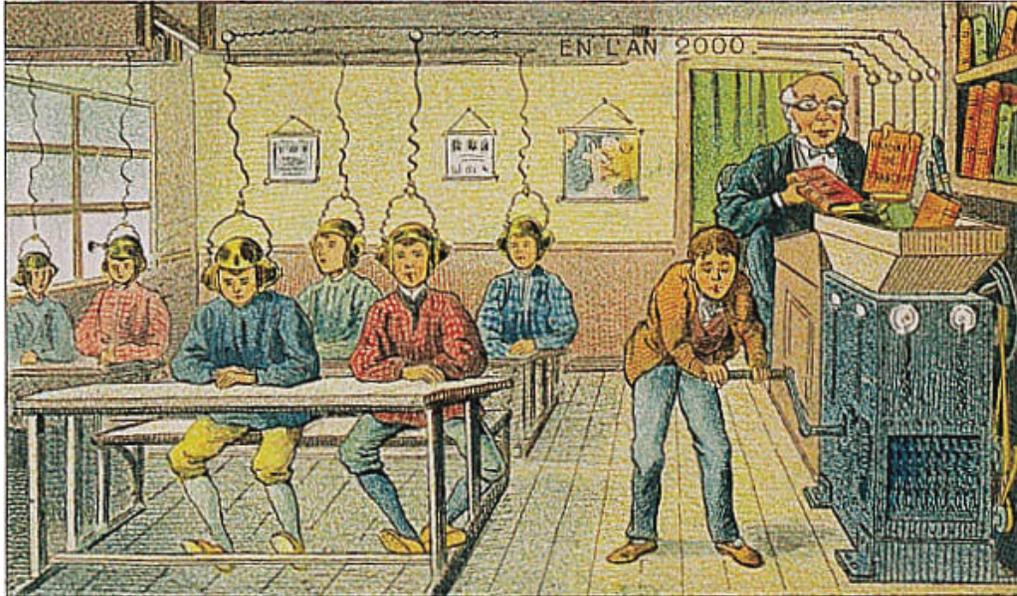
ilustrado de pinturas. No se trata de una enumeración simple, un inventario de propiedades o de objetos extraños, como las hubo muchas desde que los nobles empezaron a coleccionar artefactos “maravillosos”. Los grabados, que reproducen las pinturas de propiedad del archiduque, dan al libro un espesor distinto. Revelan que el libro es también una representación, que el libro mismo no escapa a esa condición dudosa que desde la antigüedad ha cobijado al arte y especialmente a la pintura: ser la representación de una representación. Resulta extraño que un texto del siglo xvii haga explícita de esa manera la relación entre un contenido y su soporte. Uno creería que esa preocupación nace en el siglo xx.

Propongo imaginar la situación práctica a la que se vio enfrentado el editor. Le encargaron un inventario de las pinturas del archiduque Leopoldo Guillermo de Bélgica. Nada raro. Estos inventarios eran cosa común. Listados simples que enumeran las cosas, sin imágenes, sin representaciones de esas cosas. Aún hasta hace muy poco se imprimían catálogos similares. Muchos de esos inventarios se leen hoy con ojos maravillados; el testimonio de la cultura material de una época a la que no se puede acceder —distante. Walter Benjamin (61), por ejemplo cuenta de un maestro de escuela, Wutz, personaje de una novela de Jean-Paul, que por ser pobre tenía que obtener sus libros escribiéndolos él mismo a partir de los títulos que encontraba en viejos catálogos de ferias de libro. Fernando Vallejo, en *Chapolas negras*, intenta reconstruir la vida de Jose Asunción Silva, poeta y comerciante, utilizando su libro de contabilidad —otra forma de inventario.

El libro encargado a Teniers debía cumplir seguramente con una función similar a la de un libro de contabilidad. La cuestión es que el editor del catálogo decidió, tal vez por indicación del archiduque, o como forma de congraciarse con él, ilustrar el catálogo con grabados que reproducen las pinturas relacionadas en el inventario. Y esto hace la diferencia: era la primera vez que alguien hacía algo así. No había un precedente en Europa. El editor decide entonces imprimir la advertencia. Le pareció que era necesaria; alguien podría confundirse y pensar que las pinturas eran todas del mismo tamaño. Para evitar semejante despropósito decide imprimir al lado de los grabados las proporciones de las pinturas “en pies y palmas.”² Con el paso del tiempo la advertencia se hizo innecesaria, risible y hasta “poética” —así, con comillas.

La solución práctica al problema —el problema de cómo mostrar las imágenes de las pinturas relacionadas en un inventario (catálogo)— inauguró todo un género de libros, que más recientemente se ha convertido casi en todo un género literario. O por

² Unidades de medida basadas en el largo del pie y el ancho de la palma de la mano del rey, dicho sea de paso.



-Fig. 1
VILLEMARD, 1910
Chromolithographie Paris,
BNF, Estampes.

lo menos en todo un género editorial. Lo interesante es que el editor de 1606 era ya consciente de la distancia que hay entre el libro, las obras y el público. Su advertencia la hace explícita. Que los catálogos de hoy no tengan esa advertencia no implica que esté demás.

De hecho implica que esa distancia se ha olvidado.

En 1910, una compañía de alimentos franceses publicó una serie de estampas para ser distribuidas dentro de sus empaques. Las estampas muestran la vida en el año 2000. Una de las estampas imagina una escuela. Los niños sentados en pupitres de principios del siglo xx; cada uno tiene puesto en la cabeza un aparato que parece unos audífonos. Uno de los niños, junto al profesor, introduce los libros en un embudo que alimenta una máquina que está conectada a los “audífonos”. Seguramente la máquina transmite el contenido de los libros directamente, haciendo innecesaria su lectura. Es evidente en la imagen la idea de que los libros —y la lectura— son una solución provisional y que en el futuro será posible una transmisión inmediata. Una transmisión sin distancia de la información.

Galería

En 1796 un pintor y diseñador de jardines, Hubert Robert, pinta su *Proyecto de remodelación de la Gran Galería del Louvre* (fig. 2). Había sido nombrado en 1784 *Garde des*



-Fig. 2
Hubert ROBERT
*El proyecto de remodelación
de la Gran Galería del
Louvre*
1796
Óleo sobre lienzo
46 x 55 cm
Museo del Louvre

-Fig. 3
Hubert ROBERT
*Gran Galería del Louvre
después de 1801*
c. 1801 - 1805
Óleo sobre lienzo
37 x 46 cm
Museo del Louvre

tableaux du Museum du Roi (Guardia de las Pinturas del Museo del Rey). Su nombramiento fue ratificado en 1794 por el gobierno revolucionario, esta vez como *Conservateur du Musée National des Arts* (CAILLEUX i). El paso de *Museum del Rey* a *Museo Nacional de Arte*, implicaba preguntarse por la forma en que debía mostrarse la colección del rey que era ahora del estado, y que por lo tanto se convertía en una colección pública en un espacio público. Es la clase de problema en el que una posición ideológica exige una reorganización material, real, concreta, del mundo a través del cual se expresa. La idea que gobierna una colección pública de arte obliga a replantear el espacio donde está instalada. Este replanteo es la expresión material de la idea.

Pero además de la ideología revolucionaria de lo público que por parecer hoy tan familiar parece obvia, pero que fue sin duda un cambio radical y definitivo en la consolidación de la idea de estado en el siglo XVIII además de esa ideología revolucionaria, la creación de un *Museo Nacional de Arte* culminaba un proceso de acercamiento de las Bellas Artes a la “alta cultura humanística” y su alejamiento definitivo de la esfera artesanal. Esta reubicación del lugar de las artes, que no es otra cosa que un cambio de estatus, debe ser vista como un proyecto político fundamental para la Academia Francesa de Pintura. Thomas E. Crow (39):

“El punto de referencia más obvio para la comprensión de la Joven Academia de Pintura sería su contraparte literaria y lingüística; los cuarenta inmortales de la *Academie française*. Pero esta comparación sería en muchos sentidos engañosa. La institución literaria recibía el mandato de refinar y preservar la lengua nacional de la antigua conexión, asentada en la disciplina de la retórica clásica, entre destreza verbal y ejercicio del poder. La competencia literaria y oratoria era parte tradicional del bagaje humano que se esperaba del hombre influyente; instrumentos vitales de persuasión e inseparables de la alfabetización misma. Las ambiciones de una nueva academia dedicada a las artes visuales no gozaban de una base tan firme en la jerarquía social.

Incluso tras su escisión del antiguo gremio parisino, la Academia no pasaba de ser fundamentalmente una asociación de especialistas artesanos cuyas habilidades técnicas eran inaccesibles a los extraños y por definición ajenas a los quehaceres «nobles».

La creación del *Musée* era entonces la forma de ennoblecer las bellas artes y hacerlas parte fundamental en la formación de un “hombre culto”. Pero esa formación no es técnica, no tiene nada que ver con las técnicas específicas de las bellas artes si no con su dimensión “espiritual”. Es allí donde la Academia puede gestar un poder dentro del proceso formativo nacional. No sobra decir que esta transformación es una de las piedras angulares del proyecto moderno.

El proyecto de remodelación de la Gran Galería del Louvre de Robert (ver fig. 2), parece simple y neutra. En realidad obedece a la intención política nombrada. Que a nuestra sensibilidad parezca simple y neutra es prueba de cuán determinante fue para el arte moderno. En el boceto de 1796 Robert proponía: (a) agregar una baranda que distanciara al público de las obras. La baranda no era necesaria cuando la colección no es pública; (b) abrir unas claraboyas a lo largo del techo para proveer de luz natural la galería; y (c) ordenar las pinturas de tal manera que se “identifiquen las distintas escuelas.” (CAILLEUX ii)

En esas tres reformas al museo están implícitos principios museográficos y curatoriales que siguen vigentes hoy: (a) condiciones óptimas de exhibición propiciando la idea kantiana de una contemplación desinteresada; (b) condiciones de protección de las obras no deja de ser significativo que el cargo de Robert pasó de ser *Garde de tableaux*, *Guardian de las pinturas*, bajo el rey, a *Conservateur*, bajo la república; la diferencia nominal tiene resonancias metafóricas; y (c) una narrativa histórica que introduce el arte en la historia; y por eso mismo le da a la historia del arte un poder ordenador que ha sido determinante desde entonces.

Como en el caso del catálogo de Teniers, ciertas decisiones materiales terminan afectando el desarrollo de toda una manera de pensar acerca del arte. Paradójicamente la historia del arte se ha ocupado poco de su microhistoria. De la genealogía de pequeñas decisiones prácticas que terminaron afectando de forma significativa el desarrollo del arte mismo. Es en estas pequeñas decisiones donde se da un vínculo efectivo y real entre el pensamiento sobre el arte y el arte mismo.

Pero esta no es toda la historia. Si así fuera, esta historia no tendría mucho más valor que el de señalar el paso de las colecciones reales a las colecciones públicas. Hay otra pintura de Robert que resulta inquietante, al menos desde el punto de vista que inau-



-Fig. 4
Hubert ROBERT
*La Gran Galería del Louvre
imaginada en ruinas*
1796
Óleo sobre lienzo
115 x 145 cm
Museo del Louvre

guraron las reformas propuestas por él mismo. Se trata de *La Gran Galería del Louvre imaginada en ruinas*.

“Imaginada en ruinas” dice el título. Que se la imagine en ruinas implica necesariamente que se la imagine en el futuro. Pero, y esto es bien importante, que el futuro del museo sea la ruina no implica una mirada apocalíptica. El *Proyecto de remodelación...* (fig. 2) su otra imagen de un futuro para el museo esta inscrita en la noción moderna de progreso. Es precisamente esa noción la que le imprime un tono apocalíptico a las ruinas, imaginadas, del Louvre. Resulta paradójico que sea el mismo Robert quien proyecte dos futuros tan distintos para el Louvre; y que encima los pinte, esos futuros, en el mismo año de 1796.

Robert era el pintor de ruinas más importante de su época. Tanto que cuando ingresa a la academia, en 1766, es admitido como *Pintor de la arquitectura y de las ruinas*. Se le conocía también como *Robert des Ruines* (*Robert el Ruinoso* BANDIERA 21).³ Pero el

³ Robert también fue un jardinero. En 1778 fue nombrado *Dessinateur des Jardins du Roi* (BANDIERA 22). Probablemente su jardín más conocido fue el de Ermenonville. En el jardín hay un lago, en el lago una

interés por las ruinas no era exclusivo de Robert. A finales del siglo XVIII y principios del XIX la ruina se convirtió en objeto de especulación poética y pictórica. El paisaje europeo estaba repleto de viejas construcciones abandonadas, que se veían como emblemas de un tiempo mítico, alejado del tiempo histórico que se desarrollaba vertiginosamente. El siglo XX se encargaría de regular esa relación a través del turismo de la misma manera como pasa hoy con la naturaleza “salvaje” y el “ecoturismo”. La pintura y la poesía sobre las ruinas eran una forma alterna de darles sentido y reconstruirlas.

Chateaubriand, en *El genio del cristianismo*, por ejemplo, habla de dos tipos de ruinas:

“unas son obras del tiempo, otras lo son de los hombres; las primeras nada tienen de desagradable, porque la naturaleza trabaja a la par de los años: si estos aglomeran escombros, aquella siembra flores; si ellos abren un sepulcro, ella coloca en él un nido de una paloma, pues ocupada sin cesar en reproducir, rodea la muerte con las más plácidas y risueñas ilusiones de vida.” (CHATEAUBRIAND 93)

El edificio, en este caso el museo es reabsorbido por la naturaleza “aquella que siembra flores”, la que “coloca en él un nido” como si fuera un cuerpo extraño que deba ser neutralizado por un organismo. Así vemos el museo en la pintura de Robert. El pasto crece por entre los ladrillos, las pinturas han desaparecido, sólo queda la estatua de Apolo Belvedere que alguien dibuja sentado entre los escombros del museo.

Pero el asunto es que *La Gran Galería del Louvre imaginada en ruinas* (fig. 4) no es como otras pinturas del género. No se trata de un retrato de ruinas que ya existen. No es ese acto de reconstruir, “poéticamente”, el edificio arruinado. Todo lo contrario, es un acto de imaginación. Imaginarse el museo en ruinas es una estampa del futuro como la de los niños en la escuela. Tal vez la clave para entender el tono está en mirar a la gente que está entre estas ruinas.

En torno a la estatua de Apolo que queda en pie hay tres escenas. En la que está en primer plano hay alguien dibujando la estatua. La ropa del dibujante es del s. XVIII. Al fondo se observan dos mujeres concinando en una gran olla. A los pies de la estatua de Apolo tres personas, vestidas como en la antigüedad, parecen sorprendidos al encontrar una cabeza de otra estatua. Lo interesante es que todas estas personas están “interactuando”, están “apropiándose” de las obras y del museo. No hay mediadores, no hay guías, no hay programas pedagógicos, no hay programas de mano, no hay guión curatorial. Las pinturas y las esculturas mantienen su distancia del espectador, pero esta distancia no es espacial, es temporal.

Por contraste, volver a mirar el *Proyecto para remodelación de la Gran Galería del Louvre* de 1796 revela un panorama opuesto. El museo intacto, las pinturas y las esculturas

isla con la tumba de Rousseau. El jardín está poblado de ruinas artificiales.



-Fig. 5, 6, 7 y 8
Hubert ROBERT
*La Gran Galería del Louvre
imaginada en ruinas*
1796
Óleo sobre lienzo
115 x 145 cm
Museo del Louvre
(Detalle)



conservadas. La luz entra por las claraboyas y la gente camina, juiciosa por el corredor, mirando las obras de arte detrás de la baranda. Nadie dibuja las obras, nadie cocina, nadie se sorprende. La distancia aquí es espacial y ascéptica

Colofón. El proyecto de remodelación del Louvre fue llevado a cabo en el siglo XIX (CAILLEUX IV) e incluyó las claraboyas que proponía Robert. Hoy en día no hay una baranda que separe al público de las pinturas y las esculturas; un sistema de alarma se encarga de mantenerlo a raya. En los museos hay guardias que cuidan las obras del



público y conservadores y curadores que las cuidan del paso del tiempo para evitar que se arruinen.



-Fig. 9
Gran Galería del Museo
del Louvre en 2007

-Fig. 10

Epílogo

Los dos momentos señalados a lo largo de este ensayo son fundamentales en la historia del arte occidental: la publicación del primer catálogo ilustrado y la transformación del *Museum del Rey* en *Museo Nacional de arte*. Y sin embargo están conspicuamente ausentes de cualquier libro de historia del arte. Una interpretación posible y ecuánime de esa omisión consiste en decir que los hechos señalados tratan de forma indirecta sobre las obras de arte. Tratan sobre vehículos a través de los cuáles circula el arte y no del arte mismo y por lo tanto son notas al pie de la historia.

Una interpretación más radical tal vez más paranoica es que paradójicamente al ignorar la historia de sus mecanismos de circulación el arte tiende a mitificarlos. Y al mitificarlos terminan por volverse incuestionables. La mayoría de las veces ciertas soluciones materiales a un problema traen incorporada una ideología. Conocer la pequeña historia de estas soluciones permite revelar el marco ideológico que les dió pie. A la historia del arte no le vendría nada mal una *Genealogía de la moral* que revise ya no la historia de las grandes obras, si no la historia de pequeñas decisiones materiales. Como por ejemplo la inclusión de imágenes en un catálogo, la construcción de una baranda para separar al público de las obras en un museo, etc. Un acercamiento así replantearía radicalmente la idea de que ciertas prácticas que rodean el arte (como la historia, la crítica, la pedagogía y sobre todo la curaduría) tienen un rol de mediador entre el arte, el artista y el público.

En ese replanteo la distancia juega un papel fundamental. Cuando se asume que esas prácticas (historia, crítica, pedagogía, curaduría) tienen un rol de mediador, la distancia se convierte en algo que simplemente debe ser superado. La estampa de 1910 es elocuente. Asume que la palabra escrita es un incómodo mientras tanto. Que en algún

momento existirá la tecnología que haga desaparecer la distancia, y que la información se podrá implantar de forma directa, sin lenguaje, sin palabras. El aumento vertiginoso y exponencial de la *velocidad* en las comunicaciones produce la ilusión de que ese momento ha llegado. Hoy nos enteramos más rápido de algo, pero eso no borra la distancia que nos separa de los hechos. El rol de mediador impide ver el espacio entre las cosas de una forma más amplia, de una forma en la que ese espacio no sea un obstáculo, si no un terreno de elaboración. Elaborar puede ser algunas veces aumentar la distancia, no obviarla. Es la diferencia entre un miope que se opera los ojos y otro que mantiene sus gafas. Habrá momentos en que prefiera ver el mundo borroso.

Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. "The Cabinet of Wonder." *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press, 1999. Trad. Georgia Albert.
- BANDIERA, John D. "Form and Meaning in Hubert Robert's *Ruin Caprices: Four Paintings of Fictive Ruins for the Château de Méréville*." *Art Institute of Chicago Museum Studies* Vol. 15, No. 1 (1989): 21-85
- BENJAMIN, Walter. "Unpacking my library." *Illuminations*. Nueva York: Schocken 1969. Trad. Harry Zohn.
- CAILLEUX, Jean. "From the 'Museum' to the Musée du Louvre: Schemes and Transformations in Connexion With Two Paintings by Hubert Robert." *The Burlington Magazine* Vol. 105, No. 720 (Mar., 1963): i-iv
- CHATEAUBRIAND, René de. *El genio del cristianismo*. Paris: Garnier Hnos 1900. Trad. S/D.
- CROW, Thomas. *Pintura y sociedad*. Madrid: Nerea, 1989. Trad. Luis Carlos Benito Cardenal

v. 1.0

Si encuentra algún error, por favor mande un mensaje, indicando la versión y el número de página a:

bernardo@fabricaciones.org

Utilice el espacio en el margen derecho para hacer anotaciones.

**Creative Commons
License Deed**



Reconocimiento/
No comercial/
Compartir
bajo la misma
licencia/
2.5/Colombia

Para mayor información consulte
<http://creativecommons.org>