

3



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN

TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

LA EXPOSICIÓN “DE CÉZANNE A MIRÓ” EN SANTIAGO DE
CHILE

Estudio de caso para la recepción del Arte Moderno en el contexto de la
Guerra Fría como dimensión cultural.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes con mención en
Teoría e Historia del Arte

ARIEL ANDRÉS CHAMORRO ÓRDENES

PROFESOR GUÍA: Guadalupe Álvarez de Araya Cid

SANTIAGO DE CHILE

2017

INDICE

	Página
Resumen.....	2
Introducción	3
Capítulo I:	
Para una historia de la recepción en “De Cézanne a Miró”. La exposición artística como práctica discursiva.....	23
	25
Sobre el sistema o mundo del arte.....	40
La exposición como productora de discurso.	
Capítulo II:	
El arte moderno en la guerra fría cultural. El traslado del capital cultural desde Paris a Nueva York.....	50
	50
La Guerra Fría y su dimensión cultural.....	55
El Museo de Arte Moderno de Nueva York.....	
Capítulo III.	
La recepción de la exposición. Una sociedad receptiva al arte moderno. Función de la crítica. Lectura contemporánea.....	70
	70
La exposición.....	76
Los Gestores internacionales.....	80
La recepción y los gestores nacionales.....	93
Reflexiones sobre la exposición.....	
Conclusiones.....	110
Bibliografía.....	116

Resumen

La presente investigación tiene como motivo principal revisar y analizar la exposición titulada “De Cézanne a Miró”, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago a mediados del año 1968. Fue una exposición itinerante enviada desde el Museo de Arte Moderno de Nueva York, como parte del programa internacional del museo.

Fue la primera exposición realmente mediática de artes visuales en Chile, y fue gestionada bajo ciertas condiciones que relacionaremos con un contexto marcado por la Guerra Fría.

Se presenta un marco teórico que pretende revisar el papel de la exposición artística en la Historia del Arte y en un concepto más amplio denominado Campo Artístico. Se revisa parte de la discusión entorno al Arte Moderno a nivel hemisférico y local, para determinar cómo la exposición, en cuanto productora de discurso, se involucra de manera subyacente con el contexto histórico.

Introducción

En Junio del año 1968 en Santiago de Chile, se inauguró una exposición de arte moderno traída desde Nueva York. Tuvo un impacto mediático que no había sido observado hasta la fecha; por lo menos, en lo que a una exposición de arte pictórico se refiere. El número de visitantes fue tal, que el tiempo de la exposición debió aumentar a todo un mes, en vez de veinte días como estaba contemplado, y el museo que la recibió –El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile– debió habilitar horarios especiales para recibir al público interesados, el cual abarcó ampliamente a la sociedad de la época.

La exposición, titulada “De Cézanne a Miró”, traía a Sudamérica una serie obras pictóricas de las postrimerías de siglo XIX y principios de siglo XX, principalmente pintura francesa o relacionada estrechamente con la escuela de París y la vanguardia pictórica europea. Era organizada por el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, con el objetivo de visitar tres capitales sudamericanas: Buenos Aires, Caracas y finalmente, Santiago de Chile. Las obras eran europeas, pero

pertenecían todas, a las colecciones más importantes de los museos de Estados Unidos y de coleccionistas privados de ese país. Principalmente del Museo de Arte Moderno de Nueva York más algunos préstamos de otras instituciones de la costa oeste del país, entre los que participaban: *The Art Institut of Chicago*; el City Art Museum of St. Louis; The Solomon R. Guggenheim, New York; The Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Fine Arts, Boston, y por supuesto del Museum of Modern Arts, New York.

Es importante recalcar que las obras ya pertenecían en ese momento a colecciones norteamericanas. No había préstamos desde museos europeos o de colecciones privadas europeas, pese a que casi todas las pinturas tenían ese origen. No es de menor importancia detallar, que la exposición traía a los que se consideran tradicionalmente como grandes maestros de la pintura moderna y, en particular, obras que se consideraban maestras de estos artistas. Este detalle que puede ser acusado de relativo, adquiere relevancia a medida que nos adentremos en la investigación. No obstante, en este punto quiero recalcar que el formato presentado era el cuadro y la técnica predominante la pintura al óleo, y no constaba de estudios, bocetos o archivos.

Hay muchos datos, quizás menores, que hacen de esta exposición digna de recordar. Es así, como la exposición, si bien es mencionada en algunos libros de historia del arte chileno, la más de las veces es a través del mundo académico que los estudiantes de arte saben de ella. También, en algunas publicaciones especializadas de ella, se tiene una visión más bien anecdótica; del mismo modo, y debido al carácter mediático de la exposición, existen unas pocas visiones más críticas acerca de la exposición y de lo que ella significó para estudiantes, artistas y público no especializado.

En nuestro caso, el conocimiento inicial de esta exposición fue por vías académica, las clases en el entorno Universitario; también a través de una pequeña revisión a la historia del Museo de Arte Contemporáneo de Santiago y su mención en uno que otro libro. Sin embargo, uno de los hechos que motivó nuestro interés por adentrarnos en la exposición, sucedió por el año 2011. En un artículo de un periódico local aparecía una noticia relacionada con el rescate de una serie de filmes desde unas bodegas de la Universidad de Santiago de Chile, ex Universidad Técnica del Estado. Estos filmes contenían una serie de registros audiovisuales acerca del Chile de los años 50 ,60 y 70. Se destacaba en la noticia que la

cinta que contenía el único registro audiovisual de la afamada exposición “De Cézanne a Miro”. Con vistas a que todo este material tenía que ser restaurado debido a las pésimas condiciones en las que se encontraban las cintas, después de un par de años nos fue posible acceder al video en el sitio web del archivo¹.

El video nos traslada a los años sesenta, en el que se reconoce la antigua infraestructura del Museo de Arte Contemporáneo en la Quinta Normal, actual Museo de Arte y Tecnología. Bajo la voz de un narrador², el video nos cuenta un acotado recorrido por la exposición, mostrándonos algunas de sus principales obras o por lo menos las más famosas. Una de las cosas que más llama la atención fue que el video estaba mal datado. En vez de situar la exposición en el año 68, indicaba el año 63, y como el video, en sí mismo no indicaba fechas dentro de su contenido la situación nos hizo considerar revisar datos de la exposición, debido a que no era la primera vez que en exposiciones de arte realizadas en el país encontrábamos errores en la datación. Creo que la razón principal esto se debe a que en el caso de muchas exposiciones, de tener catálogo, estos no

¹ <http://archivopatrimonial.usach.cl/>

² Javier Miranda

traían los datos de publicación impresos. A veces solo se indicaba el año de la exposición y no los meses. Esto se debía, quizás, a cambios de última hora en la fechas y por la dificultad de remarcar esos cambios en el catálogo, que debido a las características de publicación e impresión en los, años sesenta, hacían muy difíciles estos cambios si no se hacían con la suficiente anticipación. Estos impedimentos o dificultades para las instituciones sobre la impresión y publicación del material nos permiten, como investigadores, entender lo importante que es el trabajo en conjunto con un archivo, ya que éste, pese a cargar sobre sus hombros el trabajo de catalogar y archivar distintos documento de interés para el campo, necesita de una constante retroalimentación. Como resultado, después de corroborar las fechas de la exposición a través de la prensa, y a la literatura publicada que contenía algunas inexactitudes, se informó al archivo digital del error.

El revisar la datación de la exposición llevó a revisar periódicos y algunos textos especializados de arte. De estas lecturas nacieron algunas observaciones que no encontraban respuesta, es decir, unas posibles problemáticas. La primera, es la falta casi total de contexto histórico y atisbo de políticas culturales en el que se desarrolla la exposición,

especialmente en textos que abordan el tema años después del acontecimiento, los cuales, por condiciones de posterioridad podrían haber tenido una visión más amplia de ese acontecer. No se da cuenta, más que escueta o diplomáticamente, de la razones de este envío a Sudamérica, no se relaciona este envío con otros envíos de esta misma índole, no se investiga el programa al que pertenece, su forma de financiamiento, las razones de por qué en particular esta colección; no se vincula a otras estrategias anteriores de intercambios culturales, ni con políticas culturales, menos se hace alusión a posibles relaciones con el contingente escenario, como el de polaridad ideológica que vive el mundo post segunda guerra mundial, en la llamada Guerra Fría.

La segunda problemática se relaciona con la lectura realizada acerca del Arte Moderno, las vanguardias pictóricas o la escuela de París a fines de los años sesenta. Problemática que, desde el mundo del arte, quizás no tendría mucha cabida en esos años, debido a que en primera instancia ya habría sido recepcionado por los artistas y parte del mundo del arte chileno, décadas atrás. Esto dentro de la lógica de transferencias culturales como lógica de desarrollos artísticos durante el siglo XIX y XX, la cual, sin cuestionarla mayormente, fue la lógica predominante en la enseñanza

artística desde la copia del modelo académico europeo en muchos países de Latinoamérica, pasando por los sistemas de becas de estudio en el extranjero para estudiantes de arte, los cuales iban principalmente a París. La mirada hacia Europa y esta relación centro-periferia tenía un lugar importante en la cuestión artística chilena. Entonces, frente al asunto, de qué tanto peso o relevancia puede tener esta exposición de arte moderno en la producción artística chilena situada a finales de los años sesenta, el criterio común, nos presiona a pensar que, en esa década, ya no tendría gran relevancia, siempre y cuando la perspectiva a considerar se entendiera dentro desde esta lógica centro-periferia y en la recepción de los artistas. Nos parecería absurdo, quizás, preguntarnos por la lectura del arte moderno que presenta esta exposición para los artistas. Por otra parte, pareciera que no fue así para todo el mundo del arte, es decir, lo que generalizaremos por ahora, como el que involucra a artistas, estudiantes, académicos, la crítica, museos y galerías.

Se encuentra una posible problemática si es que se consideran algunos factores como la falta de reacción crítica frente a la exposición, frente a la exacerbada reacción de difusión de los medios desde dos puntos, por marketing y por una labor educativa. Antes de adelantarnos en ese

tema lo primero es situarnos en relación con el Arte Chileno. Se tiene conocimiento que en Chile, gran parte de los escritos acerca de los movimientos pictóricos que nos presenta esta exposición ya habían sido leídos y, asimilados, muchos de sus descubrimientos plásticos ya para la década del veinte, el principal ejemplo que evidencia esta asimilación y reacción frente al arte moderno y las vanguardias pictóricas son: el Grupo Montparnasse³, cuya producción trae a discusión, principalmente en la prensa, los movimientos pictóricos Europeos y la producción crítica de Jean Emar⁴ en el diario *La Nación*, el cual divulgaba el arte moderno y además tuvo un importante papel en la difusión del grupo Montparnasse, estableciéndose como una crítica de arte alternativa al oficialismo. Estos son algunos factores que propiciaron el cuestionamiento a la educación artística de la época; también se creó un nuevo decreto de ley en 1925, llamado “Premio de Europa”⁵ en el que el sistema de pensiones se regiría por un concurso; éste también establecía un límite de edad y una

³ El Grupo Montparnasse es el nombre con el que asigna Jean Emar a cuatro artistas tras una exposición en 1923 en la casa Rivas y Calvo. Los expositores eran: Manuel Ortiz de Zárate, Julio Ortiz de Zárate, Henriette Petit, y Vargas Rozas. Luego el Grupo adopta este nombre.

⁴ Jean Emar funda en abril de 1923 la Pagina de Arte del diario La Nación, esta publicación dura hasta Octubre de ese mismo año, después pasa a llamarse Notas de Arte y dura hasta Julio de 1925. Uno de sus principales legados fue la divulgación de las vanguardias pictóricas Europeas

⁵ Decreto de ley n°605. Publicado en el Diario Oficial n°14,302 de 21 de Octubre de 1925.

retribución lo cual también generó algunas polémicas a través de la prensa. Estas situaciones, finalmente hacían visible una problemática en torno al arte chileno y su enseñanza. Por último se favoreció a las vanguardias, en 1928 se crea una Dirección General de Enseñanza Artística dependiente del Ministerio de Instrucción pública que reemplaza al Consejo de Bellas Artes. No obstante, En 1929, el gobierno cerró la Escuela de Bellas Artes y con el presupuesto envió a veintiséis artistas jóvenes, y al regresó tendrían trabajo como profesores en la Escuela, de esta forma la vanguardia se volvió oficial.

Repensar este problema, permite llevar a cabo una reflexión acerca del éxito de la exposición en los sectores no especializados, es decir, en el público general, en el gran público, en las masas. También nos explica, por lo menos de manera superficialmente, la causa de lo que a nuestro juicio consideramos una falta de reacción por parte de la crítica, acerca de algunos puntos a los que hemos hecho referencia ya, en especial en cuanto se refiere a políticas culturales. Si el contenido de la exposición es el Arte Moderno, la escuela de París, es razonable que ya a esas alturas las obras traídas se hayan constituido como un capital simbólico cultural del arte occidental en los años sesenta. Sin embargo, existe un claro velo sobre un

hecho evidente, el cual es el origen de esta exposición, su procedencia y organización, como explicábamos es una exposición que si bien nos muestra arte moderno de París, es desde Estados Unidos de donde nos visita, de sus colecciones, de sus adquisiciones, de su capital cultural adquirido en Europa durante el transcurso del siglo XX.

Nace desde esta característica una tercera problemática, el de la dicotomía existente en las artes chilenas desde la inauguración de la academia de pintura: el de la lógica de la transferencia de la información desde el centro a la periferia, de Europa a América, con los distintos modelos tomados por la educación artística chilena, francesa, alemana, española y luego francesa otra vez. ¿Cambia acaso esta lógica la exposición desde Norteamérica? Como explicábamos anteriormente, la respuesta sea posiblemente negativa si es que evaluamos la reacción de artistas frente al contenido de la exposición. Pero, si revisamos los diversos factores en los que se produce esta exposición, es decir, su procedencia, financiamiento, selección, textos, la falta de ciertas miradas críticas, difusión, se puede entender que enfrentar un tipo diferente de problemáticas, que no se centre en el contenido de la exposición, sino en sus formas de producción desde agentes institucionales y, por lo tanto

inscritos en políticas culturales, e incluso en la exposición como un agente productor de un discurso en particular, es que podamos desarrollar conexiones con el contexto histórico. O es que ¿acaso no representa esta exposición un cambio, ya sea en la lógica centro periferia, o en la forma de producir exposiciones, en el papel que ha jugado este dispositivo del mundo del arte o por lo menos de la lectura que nosotros en la actualidad podemos hacer de ella?

Creemos que los puntos neurálgicos de estas tres problemáticas se relacionan profundamente y convergen en el cambio del centro cultural del arte de París a Nueva York durante la mitad del siglo XX y en el contexto, social, político e ideológico en el que se desarrolló este cambio, para lo cual se debe considerar la exposición artística desde teorías más recientes acerca de su capacidad, de no solo comunicar y transferir información, sino también de producir un discurso, el cual se ve fuertemente vinculado a las instituciones que la organizan y a su contexto histórico.

Dentro del campo de la la Historia del Arte, ha tomado peso, en los últimos años, el papel que han cumplido las exposiciones y el trabajo curatorial, lo que ha llevado a realizar una serie de publicaciones

relacionada con la historia de las exposiciones o, en su defecto, investigaciones sobre exposiciones de carácter histórico. De momento podemos entender esta condición, dentro de las exposiciones, como aquellas que por determinadas características resultan inscritas ya sea por su relevancia en distintos sentidos, dentro del corpus narrativo de la actual historia del arte. Nos referimos a trabajos tales como el *“El arte del siglo XX en sus exposiciones”* de Anna María Guasch, *The salón to Bienal* de Bruce Altshuler. O, trabajos que abordan la historia de las instituciones, como los museos de arte moderno, que es el caso de Hans Belting en *“La historia del arte después de la modernidad”*, Didier Louvre *“Memorias del museo: historia, tecnología, arte”*. Hay bastante material que ha abordado el arte desde sus agentes o instituciones tradicionales.

La presente investigación se presenta entonces como un estudio de caso para desarrollar conceptos relacionados con los envíos de exposiciones itinerantes como productoras de discurso, en particular un discurso vinculante a las hegemonía histórica del arte moderno y las vanguardias pictóricas en occidente, relacionando de esta manera a los contextos históricos de polaridad ideológica en el periodo denominado Guerra Fría.

Dentro de los fundamentos para llevar a cabo esta investigación, tenemos en primer lugar el déficit en la lectura de la exposición, ya sea en la falta de discusión crítica de la época, así como en la literatura especializada, y la falta de vinculación contextual de la exposición con el acontecer histórico, con las políticas culturales y contextos sociales enmarcados en el periodo de Guerra Fría. Factores que podrían generar nuevas lecturas acerca de la posibilidad de producción de discurso en exposición artística. También podemos encontrar atisbos en la políticas culturales desarrolladas por Estados Unidos de la segunda postguerra y en el cambio del centro cultural desde París a Nueva York, lo que presentaría quizás el cambio en la recepción de la exposición de arte moderno en Chile y el carácter mediático que la caracterizó.

Es de conocimiento general que el arte moderno tuvo una progresiva aceptación en su recepción en el público especializado y en el no especializado durante el siglo XX. Desde un punto de vista relacionado con la crítica de arte, como un faro que ilumina a través de los medios de comunicación a ambos tipos de público, es que podemos situar un cambio en la recepción de éste en Chile. En vista de que estamos abordando exposiciones de arte moderno tenemos un punto referencial con el que

podemos establecer una pequeña comparación temporal: la exposición “De Manet hasta nuestros días” realizada el año 1950 y enviada desde París. Esta fue exhibida en el museo de Bellas Artes y presentaba una muestra de pintura de la Escuela de París y de algunos artistas franceses contemporáneos. Si bien existen otras exposiciones de arte moderno, incluyendo otras exposiciones enviadas desde Norteamérica y Europa. *“De Manet hasta nuestros días”*⁶ cumple con tres condiciones que nos servirían para desarrollar el análisis de esta investigación. La primera es la temática: pintura y exactamente pintura francesa del siglo XIX y XX, de la Escuela de París. Segundo: es una exposición itinerante, desde Europa a Latinoamérica; en otras palabras, desde el centro a la periferia. Y tercero: su procedencia, de París, capital cultural del arte moderno a inicios del siglo XX en donde se desarrollaron las vanguardias pictóricas.

Si bien, el centro de esta investigación no es el cambio en la recepción del arte moderno por la crítica especializada, revisar la crítica de la época, en cuanto a ambas exposiciones serviría para reflexionar sobre algunos factores que pudieron tener incidencia en la recepción del público

⁶ La exposición se tituló “Exposición de Pintura Francesa Contemporánea: De Manet hasta Nuestros días”, Mayo de 1950, Museo Nacional de Bellas Artes.

no especializado. Lector de periódicos, principales difusores de la crítica y de este tipo de eventos culturales. La comparación con esta exposición, podría arrojar algunas luces acerca del motivo por el que tuvo tanto éxito, y también, una visión general de los productores del evento, así como posibles discursos tras las exposiciones.

Objetivos

Nuestro objetivo general será:

- Analizar la exposición “De Cézanne a Miró” como un estudio de caso, en relación con su producción de discurso acerca del arte moderno y las vanguardias pictóricas procedentes de Europa en el contexto ideológico del Guerra Fría.

Objetivos específicos:

- Desarrollar nociones de teoría de la recepción en la historia del arte a partir de un corpus teórico basado en la sociología y en la teoría del arte.
- Desarrollar la noción de **exposición artística** como un dispositivo artístico productor de discurso.
- Revisar el papel del arte moderno en el discurso ideológico de Estados Unidos durante la Guerra Fría.
- Analizar la recepción de la exposición *De Cézanne a Miró* desde la crítica de arte y cultural en Chile, considerando el impacto de la exposición sobre la valoración del arte moderno
- Contextualizar la realización de la exposición en Santiago en el horizonte del ambiente artístico y cultural de la sociedad chilena de los años sesenta.

Antecedentes

Considerando los aspectos mencionados en esta introducción trabajaremos bajo la siguiente hipótesis de investigación:

Durante el siglo XX el centro artístico de la cultura occidental y del arte moderno se traslada desde París hacia Nueva York en el periodo conocido como Guerra Fría. Esto, debido a múltiples factores, entre los que destacan: las consecuencias desastrosas de la Segunda Guerra Mundial, las cuales afectaron la economía y las infraestructuras de Europa; la consolidación de potencia económica que alcanzó Estados Unidos en la posguerra; el traslado de una *intelligentsia* europea hacia Estados Unidos; la adquisición por parte de la alta sociedad norteamericana de una gran porción del capital cultural del arte moderno y la creación de una infraestructura cultural óptima para su difusión pública.

Hipótesis

Bajo esta premisa, podemos considerar como hipótesis de trabajo lo siguiente: **La exposición “De Cézanne a Miró” se inscribe dentro de una serie de estrategias que se vinculan a la difusión del Arte Moderno de tradición abstracta en Latinoamérica, como el arte**

hegemónico de la cultura occidental adquirido y heredado como capital cultural desde París y custodiado por Estados Unidos para hacer difusión de éste en su esfera de influencia ideológica durante la Guerra Fría.

Metodología

Para llevar a cabo esta investigación es preciso entonces aclarar que nuestro enfoque metodológico como historiadores del arte, está concentrado en las instituciones artísticas y algunos de sus instrumentos comunes, como las exposiciones, museos, la crítica. Por lo que esto llevaría a realizar un desplazamiento dentro de la historia del arte que tiene como eje central la “historia de la creación”, es decir, en este caso del arte moderno, el cual es convocado en esta muestra, a un “historia de la recepción”. Es decir, por contradictorio que parece, la obra de arte, aquí, parece tener un papel secundario, adquiriendo protagonismo el “sistema del arte”.

La metodología utilizada para llevar a cabo esta investigación será a partir de una base teórica que nos oriente en cuanto a la producción de

un concepto de “exposición artística” como productora de discurso. Para ello nos apoyaremos en la teoría social de Pierre Bourdieu y del concepto de dispositivo de Michel Foucault debido a que esta es nuestra base teórica de conceptos neurálgicos como el campo del arte, o dispositivo, pensando en los conceptos generales que hasta el momento hemos revisado y que pretendemos profundizar, como el mundo del arte, agentes del mundo del arte, instituciones, el público, el papel social del artista, entre otros. Cruzaremos estos conceptos con teorías más recientes como la teoría institucional de George Dickie, la teoría relacionadas con museo y exposiciones como la de Brian O’Doherty, y Ana María Blanco. Con esto pretendemos alcanzar un concepto claro de exposición de arte como dispositivo artísticos, y como productor de discurso.

Estableceremos un contexto histórico, social, político en relación con la guerra fría, el desarrollo social-político y el mundo del arte que conlleva a esta exposición, principalmente en el plano norteamericano, que es de donde es enviada esta exposición. Por lo que debemos revisar en parte la historia y modelo museal del MoMA y la posición que toma el arte moderno en Estados Unidos, principalmente en guerra fría.

Creo que es importante revisar brevemente el papel de Chile en guerra fría y cómo se posiciona en la polaridad ideológica de guerra fría.

Finalmente se revisarán los pormenores de la exposición a través de algunas fuentes secundarias como catálogos, y fuentes primarias como archivos institucionales. Revisaremos en la crítica la recepción de la exposición en Santiago de Chile, y solo este caso en particular, porque es solo de esta exposición que contamos con fuentes primarias.

Capítulo I: Para una historia de la recepción en “De Cézanne a Miró”.

La exposición artística como práctica discursiva.

En este capítulo abordaremos la posibilidad de producción de Historia del Arte desde una historia de la recepción o discurso de la recepción, sobre la base de teorías de lo contextual en el arte, así como posibilidad de la exposición artística como una práctica discursiva.

Como *discurso de la recepción* en la Historia del Arte entendemos, a grandes rasgos, aquella que para hacer historia del arte, desplaza su eje central desde el rol protagónico de la Obra de Arte y de los Artistas, a otros elementos participativos del sistema artístico, en este caso, la crítica, las exposiciones, las instituciones, los curadores, el público, entre otros; los cuales podemos denominar por el momento, como el mundo del arte. Con “mundo del arte” no nos referimos a lo que algunas personas denominan coloquial o peyorativamente como el “mundillo del arte”, es decir, esa esfera de influencias y contactos entre algunas personas que participan en actividades artísticas, aunque sí está en cierta forma ligado a ellas. Sino al conjunto de participantes en el sistema artístico; nos desplazamos desde la

Obra y los artistas, a los museos, a la exposición, al mercado y otros actores o agentes sociales que participan de este sistema, como historiadores, comisarios, críticos. Nos referimos, entonces, a lo que podemos entender más ampliamente como el “sistema del arte”.

Para definirlo apropiadamente nos valdremos de algunos corpus teóricos y conceptos fundamentales como “**campo del arte**”, desarrollado por Pierre Bourdieu. Y, la **Teoría institucional del Arte** de George Dickie. En ambos casos, con destacadas diferencias, el mundo del arte estaría conectado también a cuestiones o factores externos, tales como factores sociales, económicos, culturales, políticos. Este capítulo nos permitirá establecer una nomenclatura conceptual básica para el análisis de la exposición “De Cézanne a Miró” en el complejo escenario contextual en el que se llevó a cabo.

Como mencionamos anteriormente, el segundo objetivo específico de este capítulo es definir el papel de la exposición artística como práctica discursiva. Con ello se expondrán algunos puntos determinantes para entender las características de una exposición artística y el papel que juega dentro del mundo del arte. Dentro de la posibilidad de producción de

discurso, nos vemos en la necesidad de responder ante la exposición artística ya no como una mera herramienta de las instituciones, sino puesto en tensión ponerlo en tensión ante el concepto de **dispositivo artístico**; en un sentido foucaultiano.

Sobre el sistema o mundo del arte.

Definir o desarrollar conceptualmente el sistema del arte parece una tarea colosal, lo que no deja de tener sentido, si pensamos en que también podríamos hablar de sistemas de arte, según cada localidad, tiempo, contextos o comunidades. Nos gustaría aclarar entonces, que al llevar a cabo este análisis nuestro objetivo es, principalmente, adquirir cierta base conceptual y terminología habitual dentro de los sistemas del arte y, las que nos ayudarán a establecer una nomenclatura conceptual básica para referirnos a nuestro estudio de caso: la exposición “De Cézanne a Miro”.

Un corpus teórico que podría ayudarnos con estos fines es la sociología de Pierre Bourdieu. Esto se debe a las características

polifacéticas que presenta su teoría y a la capacidad de algunos de sus conceptos fundamentales, de trasladarse de unos campos de conocimientos a otros, o más bien, porque poseen cierta transversalidad. Y, por otra parte, la teoría resulta multidimensional, y, a la vez, se caracteriza por cierta inmanencia entre distintos polos. También, es bastante contingente a los periodos en los que se desarrolla nuestro caso.

En general, la teoría sociológica de Pierre Bourdieu cuenta con una serie de conceptos que nos ayudarían a entender con más profundidad el sistema artístico y sus variados actores. Entre estos conceptos, los que adquieren un rol protagónico son el de *habitus*, *campo*, *capital cultural* y *agente*.

En primer lugar nos gustaría determinar que la articulación: “campo del arte” en lugar de mundo del arte o sistema del arte, nos podría traer un mejor rendimiento.

La sociología de Bourdieu, constituye una variedad del pensamiento constructivista que el mismo denominó como “constructivismo

estructuralista”⁷ definiendo de tal modo ambas corrientes como: *“Por estructuralismo o estructuralista quiero decir que existen, en el mundo social mismo, y no solamente en el sistema simbólico, lenguaje, mito, etc., estructuras objetivas, independientes de la conciencia y de la voluntad de los agentes, las cuales son capaces de orientar o de impedir sus prácticas y sus representaciones.”*⁸

y por constructivismo, agrega:

*“...hay una génesis social de una parte de los esquemas (sic) de percepción, de pensamiento y de acción que son constitutivos de aquello que yo llamo habitus, y de otra parte de las estructuras sociales, y en particular de aquello que yo llamo los campos y los grupos, especialmente de aquellos que normalmente se les denomina clases sociales”*⁹

En este sentido, la corriente que nos propone se presenta como una administración general de las prácticas sociales, que se centran y articulan en nociones y conceptos básicos del capital, sus estrategias, y en una antropología global que busca entender las acciones sociales. Superando

⁷ Bourdieu, Pierre: Cosas Dichas, Barcelona, Gedisa, 1988. Texto titulado “Espacio social y poder simbólico”. Pág. 127.

⁸ Bourdieu, Pierre: Cosas Dichas, Barcelona, Gedisa, 1988. Pág. 127

⁹ Ibíd. Pago. 127.

las dicotomías clásicas del mundo de las ciencias sociales, por ejemplo, pensando en nociones como individuo-sociedad, determinismo-libertad, condicionamiento-creatividad, entre otras.

Como vemos, en su sociología, el concepto de *habitus* se propone como una respuesta a problemáticas transversales dentro de la sociología. *“El habitus, como sistema de disposiciones a la práctica, es un fundamento objetivo de conductas regulares, luego de la regularidad de las conductas, y si se pueden prever las prácticas (aquí la sanción asociada a cierta transgresión), es porque el habitus es lo que hace que los agentes que de él están dotados, se comportarán de una cierta manera en una cierta circunstancia.”*¹⁰. Esta descripción deja entrever el carácter protagónico del principio de disposición, o más bien, de un sistema de disposiciones. Algo que podemos calificar como inherentes a la práctica.

Un principio que genera en las prácticas una intencionalidad que al parecer carecería de intención y que se funda en una disposición, así

¹⁰Bourdieu, Pierre: *Habitus, code, codification* , ARSS n°64, septiembre 1986, página 40. Traducción al español de Cristina Chavez Morales.

mismo se proyecta como una racionalidad ausente de cálculo, una regularidad que no es consciente de una regla.

Desde otro punto de vista, el concepto tiene una filiación histórica que podemos trasladar al concepto aristotélico de *hexis*, el cual se entendería como una disposición moral capaz de generar actos. Santo Tomás también retoma este concepto en las virtudes. Dentro de la misma sociología encontramos a Durkheim, quien usa el mismo término (*habitus*) para referirse al carácter general y duradero que ejercen instituciones como el colegio jesuita y la universidad, pero en general toda educación comprendida como un proceso de socialización. Por ello, también podríamos vincular el concepto de Max Weber en referencia al *ethos*: el *ethos protestante*, el *ethos burgués*, que se diferencia de la ética. Incluso, esta dimensión de disposición, nos permite pensar en una posible relación con el adoctrinamiento de los cuerpos que propone Foucault en textos como *Vigilar y Castigar*¹¹, y que de alguna forma atraviesa todos sus estudios concentrados en el carácter de una sociedad de control. No obstante, encontramos un autor que desde la historia del arte también hace

¹¹ Foucault, Michel: *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 2013.

uso de un concepto relacionado al *habitus*, este es Erwin Panofsky, el cual recupera la tradición escolástica del “hábito mental” para referirse a un principio generador de creación en la cultura, en la obra *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*¹²

Por ello, el concepto de *habitus* tiene múltiples dimensiones: el *eidos* (estructuras cognitivas), *ethos* (disposiciones morales), *hexis* (registro de posturas y gestos) y *aesthesis* (disposición estética). Esto quiere decir que representa de modo indistinto el plano cognoscitivo, como el axiológico y el práctico.

Pese a que el concepto es elaborado a partir de un estudio de caso, en investigaciones sociales de prácticas rituales en sociedades tradicionales, para Bourdieu también es aplicable a las sociedades modernas, las cuales se caracterizarían por una diferenciación de campos y de clase sociales. Esto ha generado diversas modificaciones en el término: “*el habitus no es el destino, como se lo interpreta a veces. Siendo producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones que se confronta permanentemente con experiencias nuevas y, por lo mismo, es*

¹² Panofsky, Erwin: *Arquitectura Gótica y escolástica*. Infinito, Buenos Aires, 1959.

afectada también permanentemente por ellas, es duradera, pero no inmutable”¹³. Esta característica, otra vez plantea al concepto de *habitus* como una suerte de producto y origen, como un concepto cíclico dentro de la sociedad.

Es así como para aplicar de mejor manera este concepto a las sociedades modernas, Bourdieu integra la noción de estrategia e involucra la noción de Agente para evitar ese supuesto de una estructura sin agente. Este último concepto es importante, porque el concepto de **agente** es, en definitiva, el concepto para referirse a los participantes en un determinado campo y en el espacio social.

También este modelo permitió articular una economía del *habitus*, por la que la disposición adquirida podía ser pensada como un capital que podía ser utilizado en un campo determinado, que a la vez podía funcionar como un mercado de bienes simbólicos o materiales. Bourdieu reconoce varios tipos de capital, pero son tres los principales. El económico, que se constituye por el dinero, factores de producción y trabajo, bienes. El social, como el conjunto de relaciones que poseemos. Y, el *capital cultural*.

¹³ Bourdieu, Pierre: *Réponses*, Paris: Seuil. Pág. 109.

Se reconocen tres estados del capital cultural, que principalmente podemos identificar como: **estado incorporado**, **estado objetivado** y **estado institucionalizado**.

Con **estado incorporado** se refiere a formas de disposiciones duraderas del organismo. Nos aclara: *“El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la “persona”, un hábito. Quien lo posee ha pagado con su “persona”, con lo que tiene de más personal: su tiempo.”*¹⁴, con ello arrastra ciertas características, como que no puede ser transmitido instantáneamente por el don o la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Se puede adquirir esencialmente de manera inconsciente y encubierta, y no puede acumularse más allá de las capacidades de apropiación de una agente en particular; se debilita y muere con su portador.

Con **estado objetivado** encontramos los bienes culturales, cuadros, libros, instrumentos, etc. Este se relaciona estrechamente con el estado

¹⁴ Bourdieu, Pierre, “Los Tres Estados del Capital Cultural”, en Sociológica , UAM- Azcapotzalco, México, núm. 5, pp. 2.

incorporado, ya que son bienes transmisibles y heredables, siempre y cuando el receptor pueda hacerlos suyos, adquirirlos simbólicamente. Pues también pueden ser transmitidos como un bien económico. “...*lo que es transmisible es la propiedad jurídica y no (o necesariamente) lo que constituye la condición de la apropiación específica, es decir, la posesión de instrumentos que permiten consumir un cuadro o bien utilizar una máquina, y que por ser una forma de capital incorporado, se somete a las mismas leyes de transmisión.*”¹⁵. Esto supone entonces que el agente receptor debe considerar una apropiación simbólica y no solo económica. Esta relación nos permite entender mejor, por qué el uso del concepto “estado” del capital y no una separación de distintos tipos de capitales.

El **estado institucionalizado** es una forma de objetivación muy específica, que se refiere a los títulos escolares.

Finalmente, el último elemento que revisaremos en la sociología de Bourdieu es el concepto de **campo**. Para explicar este concepto, Bourdieu usa la noción de **espacio social** para referirse a un sistema de posiciones sociales, el cual es, en definitiva, un sistema de diferencias

¹⁵ *Ibíd.* Pp. 3

sociales jerarquizadas en función de un sistema de legitimidades socialmente establecidas y reconocidas en un momento determinado. Un *campo* es un esfera de la vida social, que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, intereses y recursos propios; diferentes a los otros campos. Para explicar sus interacciones recurre a la **metáfora del juego**; lo compara con un espacio de juego relativamente autónomo, el cual tiene objetivos propios, con jugadores (Agentes e instituciones) que compiten entre sí, con estrategias y capacidad (Capitales), pero al mismo tiempo interesados en jugar, porque creen en el juego. *“Los jugadores pueden jugar para aumentar o conservar su capital, sus fichas, es decir, en conformidad con las reglas tácitas del juego y con las necesidades de reproducción del juego y de los intereses del juego; pero también puede trabajar para transformar parcial o totalmente las reglas inmanentes del juego”*¹⁶. Entonces, podemos hablar de diversos campos en la sociedad, y que cada uno tiene propias reglas y capitales específicos, además de ser un espacio

¹⁶ Bourdieu, Pierre: *Réponses*, Paris: Seuil. Pág. 75.

de posiciones entre distintos agentes, que se alimenta de un *habitus* y que todos tiene por objetivo principal que el campo exista.

Estas características las acogemos para entender cómo se conformaría básicamente el **campo del arte**, alimentándose de un *habitus*, con jugadores que creen en este juego (el Arte), los cuales podemos identificar como artistas, curadores, historiadores, estudiantes, marchantes, galeristas, críticos. Así como instituciones, las cuales, también se pueden concebir como agentes, pero con un matiz legitimador, o que regulan ciertas reglas específicas del campo, tales como museos, universidades, academias, ministerios, galerías, entre otros. Entre estas relaciones encontramos las obras de arte, las exposiciones, los textos, entre las cuales podríamos considerar las fichas dentro de este juego, es decir, los capitales culturales. Bourdieu explica: “*Así el sujeto de la obra de arte no es ni un artista singular, causa aparente, ni un grupo social [...] sino todo el conjunto del campo de producción artística [...]. El sujeto de la obra es pues un habitus en relación con un puesto, es decir con un campo*”¹⁷. Considerando esto también podríamos concluir que el campo

¹⁷ Bourdieu, Pierre: «¿Y quién creó a los creadores?», Conferencia pronunciada en la École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, abril de 1980. Pág. 3.

del arte es indisociable del campo de la educación , y es la validación de cierta universalidad por parte de las instancias institucionales del arte. Sin embargo, recordemos que una de las características del campo es que los agentes pueden cambiar las reglas del campo en el que son partícipes. Finalmente, el concepto de **violencia simbólica** ligada al campo del arte. Y es que para Bourdieu la legitimación no solo puede venir del mismo campo sino de lo que él llama campo de poder como una forma de dominación, y esto es entendido como violencia simbólica. Lo que se traduce en que el valor entregado a la obra es otorgado por un grupo selecto que tiene la capacidad de aprehender su estética debido al capital cultural adquirido a través de un *habitus*, que es, para Bourdieu, históricamente considerada como la clase dominante.

Ya revisados algunos de los conceptos fundamentales en la sociología de Bourdieu revisaremos la “Teoría institucional del Arte” que desarrolla el filósofo George Dickie en su texto *El Círculo del Arte*¹⁸. Esta última se propone como una teoría institucional en donde un objeto puede caer en la categoría de obra de arte gracias a la posición que ocupa dentro

¹⁸ Dickie, George. *El círculo del arte: una teoría del arte*. Barcelona, Paidós, 2005

de las prácticas culturales. “...*las obras de arte son aquellos artefactos que tienen un conjunto de propiedades que han adquirido un cierto estatus dentro e un marco institucional particular llamado el <Mundo del arte>*.”¹⁹ La noción de un *mundo del arte* ya había sido desarrollada por Arthur Danto para explicar la existencia de dos objetos visualmente indistinguibles entre sí, pero aun así, que solo uno pueda ser una obra de arte y la otra no, lo que lo lleva a pensar en que si uno de estos objetos es posible como obra de arte es porque existe algún contexto o marco que le otorga ese estatus diferente. Dickie establece ciertas diferencias con el pensamiento de Danto, pero conservan ambas teorías esta premisa de que hay algo externo a la obra de arte que le confiere su estatuto. Dickie, sin embargo, tiene un interés por explicitar y dar las condiciones necesarias y suficientes del arte. Establece, en resumen, las siguientes clasificaciones: a) “*Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte*”²⁰ b) “*Un Artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte*”²¹ c) “*Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta*

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 19

²⁰ *Ibíd.* Pág. 115

²¹ *Ibíd.* Pág. 114

cierto punto preparadas para comprender un objeto que le es presentado”²² d) *“El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte”*²³ e) *“Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte.”*²⁴. Analizando estas características podemos definir que es el contexto el que adquiere un protagonismo en la asignación del estatuto artístico de la obra, y que el sentido del “mundo del arte” no es acotado sino que involucra a múltiples actores y estructuras sociales. Ante la relación de los distintos agentes, propone el concepto de **compromiso** como una convención primaria; la comprensión compartida de que todos estamos implicados, comprometidos en una actividad o práctica establecida.

Esto es en síntesis la teoría institucional del arte. Como podemos ver tiene algunas conexiones con la noción de Bourdieu sobre el campo artístico. No obstante, hay diferencia notorias, empezando por el énfasis que establece Bourdieu en el papel del espacio social, base desde donde se establecen los campos en la “relativa autonomía” que destaca en cada

²² *Ibíd.* Pág. 116

²³ *Ibíd.* Pág. 116

²⁴ *Ibíd.* Pág. 117

campo, la cual es relativa porque se ve afectada por algunos factores; específicamente, propone el mercado como una causa que incluso es capaz de aumentar la relativa autonomía de un campo; por ejemplo, el mercado del arte posibilita una autonomía y podría afectar los devenires de ese mercado dicha autonomía. En la teoría institucional pareciera que no tiene un rol tan protagónico en relación con la dualidad cíclica que se genera en ambas teorías en cuanto al carácter estructurante estructuralista, es decir, en el sentido de que se produce a sí misma circular y no jerárquicamente desde un organismo productor. Otra diferencia, es en relación con el público; Dickie no establece un concepto que ocupe el lugar del *capital cultural* en su estado integrado y tampoco cómo estos afectan los consumos culturales, los cuales, para Bourdieu, resultan fundamentales en la construcción del mundo social.²⁵

Una distinción bastante clara es que ambas teorías provienen de campos de estudios diferentes, pero como advertimos, la teoría de Bourdieu resulta muy polifacética y de cierta transversalidad en el estudio de las humanidades y, por lo demás, él mismo ha analizado la relación

²⁵ sobre este tema revisar: *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (1979)

entre el arte y al sociedad, pero aborda desde estudios en relación con el público consumidor, como lo hace en *El Amor al Arte* (1965), en el cual trabajó con el público que visitaba los museos. Mientras que la teoría de Dickie se propone desde un comienzo como una teoría del arte, lo que marca una distinción en el trato del objeto artístico mismo, el que, si bien es contextual, requiere un análisis más significativo con respecto a las características del objeto artístico en sí mismo desde un punto de vista ontológico.

La “exposición” como productora de discurso.

La Exposición, es un formato de convocatoria, generalmente de carácter público, que reúne y exhibe colecciones de objetos de diversas temáticas. Estas pueden ser obras de arte, hallazgos arqueológicos, experimentos, alimentos, materias primas, tecnologías, archivos, instrumentos musicales, cuerpos humanos. Estas categorías pueden ser infinitas, pues se caracterizan por ser objetos que generan el interés de un sector o segmento humanos. Podemos entonces caracterizar este concepto como un formato,

un soporte de presentación utilizado de distintas maneras, pero con el objetivo de presentar bajo ciertas condiciones una cantidad de objetos.

La aproximación a un concepto de exposición artística, es la que nos convoca en este subcapítulo, por lo que consideraremos el potencial que tiene esta herramienta de presentación en el campo artístico. Esta se presenta hoy como uno de los soportes más importantes dentro de las artes visuales, se configura como el espacio idóneo para que la obra de arte se transforme en un objeto accesible a algún tipo de público, especializado en la recepción de la obra o no. Las energías que se entranan en la elaboración corresponden a un sinfín de gestiones por parte de las instituciones, los curadores, los artistas, los patrocinadores, la crítica, los publicistas, entre otros. Estas características, si bien con el tiempo se han ido desarrollando y especializando, revelan un entramado muy complejo en el que existen distintas partes, cumpliendo éstas un papel determinado.

Exposiciones han habido muchas y de muchos tipos, pero solo algunas han contribuido al desarrollo de las artes visuales, pues éste es solo uno de los temas en el que la exposición juega un papel. En sí, la exposición busca poner en acceso al objeto, aunque este objeto no necesariamente cae en la categoría de artes visuales; como sabemos

también hay exposiciones arqueológicas y antropológicas. Más bien, creo que en estos campos la exposición juega un papel diferente al que juega en las artes visuales, pues en éstas lo que se pretende mostrar, son los objetos y los conocimientos que se pueden obtener de estos. A. García Blanco en su libro *La exposición. Un medio de comunicación*, aborda algunos de estos temas. Revisando el desarrollo de la exposición mirada como un herramienta, nos explica cómo funcionan y el objetivo de la exposición en relación con el objeto “... *el objeto es respuesta a unas necesidades sociales y resultado o producto de una serie de acciones intencionadas que han recaído en él y han determinado su identidad, quedando reflejadas en él a modo de huellas.*”²⁶ Si bien esta aclaración funciona muy bien para exposiciones de índole arqueológicas, antropológicas e incluso para gran parte de las artes visuales, creo que se problematiza cuando pensamos en el arte moderno y contemporáneo, porque este tipo de planteamiento responde a un objeto que ha quedado encriptado en su función en los ámbitos mencionados. Por otra parte, me parece que queda tácitamente expuesto un concepto fundamental para entender la relación existente entre los objetos y la exposición: **el tiempo**. En esta aclaración

²⁶ García Blanco, A.: *La exposición. Un medio de comunicación*. Ediciones Akal, 1999, Madrid. Pág.20

que nos hace la autora nos pone en evidencia la problemática de enfrentarse a los objetos contemporáneos, porque al parecer los objetos con el tiempo adquieren un valor que se fundamenta en los significados que encriptan.

Ahora bien, dentro de la historia del arte del siglo XX –podríamos extenderlo desde fines del siglo XIX- las exposiciones han cumplido un papel importante, como se dice “han hecho historia”; esta condición única, creo poder afirmar, es del arte moderno y contemporáneo. Por lo que considero de gran valor los estudios historiográficos y teóricos que en los últimos años han llevado a cabo algunos historiadores del arte al revisar nuevamente algunas exposiciones, observando el devenir de los objetos artísticos y sus discursos, pero desde el lugar en el que se dieron a conocer. Aportes como los que hemos mencionado de Ana María Guasch en *El arte del siglo XX en sus exposiciones: 1945-1995, Manifiestos del arte posmoderno* o la *Crítica dialogada* revisan el arte desde estos espacios que son parte de su desarrollo; otro aporte reciente es el de Bruce Altshuler en la edición de *Saloon to biennial y en Biennials and Beyond*. Así mismo, Hans Belting, desde la historia del arte ha demostrado como ésta se encuentra profundamente relacionada con la transformación de la

institución museo y con las exposiciones, en especial en *La historia del arte después de la modernidad*. O incluso algunas visiones de Didi-Huberman acerca del trabajo de las exposiciones y en sus estudios sobre Aby Warburg. También Pedro Lorente desarrolla esta veta en *Los Museos de arte contemporáneo* y en *Historia de la crítica*.

Los estudios antes mencionados son solo una pequeña muestra que me empuja a desarrollar en este trabajo la posibilidad de revisar la exposición de arte desde el concepto de *dispositivo artístico*. El cual me parece más apropiado para entenderla a cabalidad. La complejidad que podemos encontrar puede ser problematizada aclarando o entendiendo hoy en día la exposición como dispositivo, es decir un como un productor de discurso. Entender la exposición como un medio de comunicación como lo hace García Blanco me parece un poco acotado, sobre todo si nos referimos al tipo de arte mencionado; lo cual no quiere decir que dicha fórmula no tenga un rendimiento crítico, aunque, no engloba la exposición en la totalidad de sus complejidades actuales. Por otra parte, estos estudios tienen algo en común, ya que sus autores, a simple vista, realizan en cierta forma un relato o una historia sobre —en términos foucaultianos— *dispositivos* artísticos del siglo XX: museos, instituciones, exposiciones,

crítica, historia del arte. Y que a través de estos estudios se han dado nuevos rendimientos al arte contemporáneo.

Entender la exposición como dispositivo tiene sentido si revisamos brevemente algunas de las características que ha adquirido la terminología foucaultiana. Como menciona G. Agamben en *¿Qué es un dispositivo?*²⁷, Foucault no se vio en la necesidad de definir este término técnico que usó en tantos de sus libros. Aunque, bastante conocida es la entrevista²⁸ de la que el mismo Agamben saca partido, en la que a Foucault se le pregunta en 1977 por el sentido del término “dispositivo”, a lo que responde en tres niveles de problematización.

Primero explica, *“Lo que trato de situar bajo ese nombre es, en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen: los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no dicho.*

²⁷ Agamben, G.: *¿Qué es un dispositivo?* Conferencia en la UNLP, 12/10/05

²⁸ Foucault, M: “El juego de Michel Foucault” en *Saber y verdad*, Ediciones de la Piqueta, Madrid, España, 1985. págs. 127-162. Disponible en <http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm>

El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos.”²⁹.

Esta explicación resuelve el común error de pensar el dispositivo solo como la institución. Incluye muchas cosas, lo que destaca es la cualidad de **red**. En el caso de la exposición, ésta se desenvuelve de igual forma; genera, o más bien es parte de la red que se establece en el campo artístico, entre los objetos artísticos y el público, pero también entre artistas e instituciones de diversa índole; también se crean relaciones entre las empresas privadas y las instituciones públicas o viceversa; por otra parte entre la crítica, los artistas y los soportes mediáticos.

Estas características son constituyentes de las exposiciones en un sentido profundo, la red de la que habla Foucault pareciera no tener límites, comienzo, ni fin; sin embargo, se debe tener claridad en un segundo punto que menciona en la misma entrevista, el que establece la naturaleza de esta red: *“En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que*

²⁹ *Ibíd.*

permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. Resumiendo, entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego, de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, éstas también, ser muy diferentes.”³⁰ Resulta interesante pensar la exposición y su desarrollo, pues ésta, en un principio, se encuentra profundamente arraigada en la institución museal como herramienta exclusivamente destinada a permitir un acceso el público a los objetos; recordemos que en un principio las colecciones estaban destinadas solo a algunos pocos privilegiados y la apertura a todo tipo de público se gesta a través de ideas republicanas. De esta forma, hoy en día la exposición parece estar vinculada no solo a una institución, sino que se presenta más autónoma y es capaz de desarrollarse en cooperación con instituciones museales públicas o privadas, pero también vincularse a todo tipo de espacios expositivos, como bibliotecas, escuelas, centro culturales y universidades y también ligada a lugares como el metro, malls y edificios corporativos.

³⁰ *Ibíd.*

Por último las exposiciones tienen una historia y un desarrollo. “*En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie -digamos- de formación que, en un momento histórico dado, tuvo como función mayor la de responder a una urgencia. El dispositivo tiene pues una posición estratégica dominante.*”³¹ Es decir, el acontecimiento forma parte constitutiva del dispositivo, lo que lo conecta con estas posiciones estratégicas. Como explicaba, en el caso de las exposiciones, las ideas republicanas juegan un papel importante, en nuestro estudio de caso nos daremos cuenta de cómo forma parte de la hazaña que los norteamericanos lograron con su programa de itinerancias hacia otros países, desde las primeras décadas del siglo XX. Lo cual responde a experiencias anteriores que habían logrado resultados en las relaciones diplomáticas entre países. Creo que los grandes antecedentes que mostraron el verdadero potencial de las exposiciones los encontramos en las exposiciones universales, que si bien tenían un objetivo distinto en cuanto a la presentación de un objeto, en éste se confirmaban explícitamente todas las redes y conexiones que se podían lograr entre distintos países.

³¹ *Ibíd.*

Cerrando este capítulo, debemos indicar que hemos propuesto este marco teórico para establecer una base en cuanto a la propuesta de que una historia del arte que se desplaza a un discurso de la recepción, y trabaja con un estudio de caso, a saber, una exposición, tendrá acceso a través de ésta a todo un contexto que posibilitará identificar un discurso subyacente. En este caso, como lo hemos establecido en la hipótesis de investigación, ese discurso se relaciona con una polaridad ideológica capitalista y hemisférica presente en durante la Guerra, que busca la difusión de una ideología de corte capitalista a través del arte moderno de tradición abstracta.

Capítulo II : El arte moderno en la guerra fría cultural. El traslado del capital cultural desde Paris a Nueva York.

La Guerra Fría y su dimensión cultural

Las investigaciones en torno a la Guerra Fría han abordado múltiples matices y visiones a partir de la desclasificación de archivos que antes eran de condición inaccesible. Como consecuencia han surgido nuevas perspectivas que desarrollan este conflicto con características de un periodo histórico. Bajo diferentes posiciones, este periodo puede ampliarse en algunos casos desde 1917 con la revolución rusa³²; en otros, con la Revolución Mexicana³³ o, como tradicionalmente se ha organizado su desarrollo desde los años cuarenta, específicamente en 1948 con el Bloqueo de Berlín. Hasta la disolución de la U.R.S.S., a principios de los 90. En el caso de Latinoamérica y su papel durante la guerra fría global, estas nuevas investigaciones se han enfocado en estudiar conflictos

³² David C. Engerman, "Ideology and the origins of the Cold War, 1917-1962", en Melvyn P. Leffler y Odd Arne Westad, *The Cambridge History of the Cold War, Volume I. Origins*, 20-43.

³³ Greg Grandin, "Living in Revolutionary Time: Coming to terms with the violence of Latin America's Long Cold War", en Greg Grandin and Gilbert M. Joseph, eds. *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America's Long Cold War*. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 1-42.

coyunturales en la historia latinoamericana relacionados con estos procesos globales, en especial la carrera ideológica, la polarización, las reformas estatales sobre la propiedad, los golpes de estados, entre muchos más. De manera similar las investigaciones relacionadas entre Chile y la Guerra Fría global han servido para entender los procesos históricos chilenos dentro de los procesos globales.

Frente a esta situación el objeto de este capítulo se relaciona precisamente con una dimensión que tradicionalmente ha costado mucho instalar en la discusión historiográfica; me refiero a la dimensión cultural, cuya actividad investigativa radica casi exclusivamente en la sociología, la teoría del arte, los estudios de la imagen y la estética y no, la Historia del Arte, la que, ha tomado un papel secundario, sirviendo como objeto de investigación para abordar temáticas que trabajan conceptos como Arte y Política desde la teoría y la estética, los cuales en su mayoría se tiñen de los procesos culturales desarrollados en torno al eje paradigmático de la dictadura chilena. Por lo que regularmente se aborda la década de los 60 como un antecedente que gira en torno al golpe de estado del 73 y que explicaría la transformación cultural durante la dictadura.

Por ello me parece importante revisar los acontecimientos culturales desde perspectivas diferentes. En este caso revisar desde una perspectiva que sitúa a la Guerra Fría como escenario y época histórica. No obstante, me parece adecuado tomar una posición respecto a estos periodos. Si bien, muchos autores que han revisado estas relaciones entre Chile y la Guerra Fría han detectado contundentes argumentos que sitúan estos conflictos en periodos anteriores a la década de los cuarenta, como por ejemplo la guerra contra el comunismo que se ve muy bien relatada en la tesis de Valentina Orellana³⁴ titulada *Profesores Rojos*, nos parece prudente conservar en este caso el periodo tradicional que sitúa este conflicto desde los años 47, sobre todo porque en Chile este periodo coincide con hitos puntuales como la creación de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia³⁵, lo que a mi juicio responde a presiones extranjeras sobre el Estado chileno. Por otra parte me gustaría destacar otro acontecimiento que indica Marcelo Casals con respecto a la “Campaña del Terror”: “...*la elección de 1964 significó el momento estelar de la «la internalización de la política» chilena, es*

³⁴ Valentina Orellana, "'Profesores rojos' y 'amenaza soviética'. El alineamiento de la educación y la depuración de las escuelas durante la 'guerra contra el comunismo' en Chile. 1947-1949", Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, 13-35; I. La “guerra contra el comunismo” , 36-80; Conclusiones, 172-176

³⁵ ley 8987, de Defensa Permanente de la Democracia fue una ley chilena publicada en el Diario Oficial el 3 de septiembre de 1948

decir de la comprensión del conflicto político doméstico en términos globales, fuertemente determinado por la lucha ideológica de la Guerra Fría, y de la inserción de la política chilena en el radio de intereses de distintos actores internacionales.”³⁶ Por ello Casals sitúa esta “campaña del terror”, no como la imposición de una potencia extranjera, sino como la incorporación de la política chilena a un contexto global.

No obstante, cómo abordar la dimensión cultural en guerra fría en cuanto a la convocatoria de nuestra investigación es un estudio de caso de fines de los años sesenta. La problemática con la que nos encontramos es que no pareciera haber nada concreto en esta vinculación, sin embargo se encuentra presente constantemente en los vínculos periféricos que encontramos en la gestión de la exposición. Por ello, creemos que el lugar, en donde podemos establecer mayores conexiones con los discursos desarrollado entorno a la guerra fría cultural, es el paso del Arte Moderno, considerándolo como un capital cultural traído desde Europa, principalmente desde París, hacia los coleccionistas norteamericanos. En esta investigación la Institución que da origen a nuestro estudio de caso es

³⁶ Marcelo Casals, “‘Chile en la encrucijada’. Anticomunismo y propaganda en la ‘campaña del terror’ de las elecciones presidenciales de 1964”, en Harmer y Riquelme Segovia, op.cit., 89-111. Version Kindle pos 2219.

el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el cual, tiene un papel relevante, debido a que hemos estudiado el origen de su colección a través de los conceptos Bourdianos, los cuales ya hemos revisado en los capítulos anteriores. Por ejemplo, en este caso los coleccionistas tenían la capacidad de adquirir arte moderno en Europa, es decir construir un capital, pero esto no se manifiesta solamente en el hecho de la adquisición del bien, sino que también nos muestra el capital adquirido de estos agentes, los coleccionistas. De la misma manera una vez que deciden formar el museo, consiguen los servicios de un agente con un capital adquirido y un capital institucional, en este caso el director más emblemático del museo, Alfred Barr.

La historia del museo de Arte Moderno de Nueva York, precisamente se encuentra muy ligada a lo contextual, en varios sentidos: por una parte su colección inicial, sus adquisiciones, sus exposiciones se ven constantemente sometidas al cuestionamiento de distintos agentes e instituciones, de la opinión pública, de artistas, de políticos, etc. Esto debido a su entonces férrea defensa del Arte Moderno y en la adquisición de una colección de carácter internacionalista.

El Museo de Arte Moderno de Nueva York

El MoMA al igual que la mayoría de los museos Norteamericanos, nace sin un financiamiento por parte del Estado; fue fundado con fondos de ciudadanos con poder adquisitivo, y sus fines puramente filantrópicos son crear un espacio para la cultura. A diferencia de los museos europeos e incluso latinoamericanos, cuyas fundaciones mayoritariamente tienen un origen estatal. En el caso de Chile, la mayoría de los museos están ligados al Estado, o indirectamente a éste a través de instituciones como las Universidades; sin embargo, las colecciones, por lo general, provienen de donaciones de privados. En este sentido hay un motor distinto en la construcción de la institución museal. Por una parte la sociedad norteamericana, a través de este tipo acciones, nos muestra como agentes, con un rol protagónico dentro del campo del arte, a ciudadanos que se presentan bajo la figura de coleccionistas, y es que el coleccionismo norteamericano es un fenómeno muy particular y que no se replicó en la misma medida en el resto de América. Este ciudadano encarna muy bien al ciudadano acaudalado del siglo XIX que viajaba a Europa, en especial a París, para nutrirse de una alta cultura que no encontraba en América. Este fenómeno también se vivió en otros países de América, el viaje a París

se convirtió en una tradición para las juventudes provenientes de la élite. Esto tenía distintos fines: cumplir misiones diplomáticas, estudios en universidades del extranjero, o a veces por simple gozo. Como sea, se tradujo en un importante intercambio cultural.

Como explicábamos, el origen del MoMA, radica en colecciones privadas, en 1929, Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller (esposa de John Rockefeller, Jr) y Mary Quinn Sullivan (esposa de Cornelius J. Sullivan)³⁷ se reunieron y decidieron organizar una nueva galería o museo de arte moderno en Nueva York. Reclutaron para su causa a A. Conger Goodyear, Frank Crowninshield, Paul J. Sachs y a la Sra. de W. Murray Crane, y nombraron a Alfred Barr como primer director del Museo de Arte Moderno, siguiendo la recomendación de Sachs quien había asistido a un curso de arte moderno en la Universidad de Harvard que estaba a cargo de Alfred Barr.

³⁷ El establecer su lazo matrimonial de esta manera nace del hecho de que en mucha de la literatura relacionada con la fundación del moma nos presenta a sus fundadoras como “Sra. de” lo que responde a nuestro juicio como la presentación formal que se entregó en su inauguración y no necesariamente a un visión patriarcal del de los autores que han tocado este tema. Sin embargo, sí creemos que representa fielmente un momento social en el que el peso del nombre de la mujer en la sociedad no tenía relevancia si no estaba una figura masculina detrás de esta.

Hay por lo menos dos razones de peso para considerar que la fundación del MoMA se considere un acontecimiento en el mundo del arte. En primer lugar, es el primero en plantear la necesidad de exponer el arte moderno en lugares distintos a los espacio tradicionales heredados, y que se propone como un ruptura con ellos. La segunda es que se plantea un carácter interdisciplinario. En 1929 Barr, escribe un texto que explicaba el proyecto al público; éste sería publicado en formato de folleto, en donde se narra brevemente sus propósitos inmediatos y los de largo plazo. A corto plazo se proponía celebrara por lo menos veinte exposiciones en un periodo de dos años, las cuales debían contemplar una representación lo más completa posible de los grandes maestros modernos europeos y norteamericanos, “...desde Cézanne hasta nuestros días”³⁸. Lo que establece una inherente conexión entre la Escuela de París como paradigma hegemónico del arte y la producción actual de pintura. Barr realiza un diagnóstico y detecta una serie de fallas dentro de la ciudad de Nueva York en torno al Arte Moderno, pero principalmente de índole museística. No así con el coleccionismo o la falta de recursos. Una de las conclusiones a las que llega es que este museo resolvería en parte la

³⁸ Barr, Alfred: “La definición de arte moderno”, Alianza editorial, Madrid, 1989. Pág 75.

problemática acerca de la educación de arte contemporáneo en la ciudad. Entre los planes estaba generar una colección de los antecedentes más inmediatos, norteamericanos y europeos, del movimiento moderno.

También propone una relación dual entre el *Metropolitan Museum* y el MoMA de forma similar a la establecida entre el Luxemburgo y el Louvre. En el primero se exponía y se conservaban obras de artistas vivos, mientras que en el Louvre se exponían y se conservaban obras de artistas con una cantidad mínima de años fallecidos. No obstante, la dicotomía más acertada con respecto a las ideas de fundación del MoMA, o más bien a las ideas de Barr, se presentan en los conceptos de *Kunsthalle*, es decir un lugar de exhibición de las últimas obras de nuestro tiempo y la idea de *Kunstmuseum* o una colección permanente, con esta dicotomía, lo que pretendía el director, era la construcción de un museo que no pareciera una tumba, por ello la adquisición de obra siempre incluía arte nuevo y experimental, asunto que le trajo más de un problema con el resto de los directivos del museo, que eran más propensos establecer el museo como un *Kunstmuseum*. Sobre este tema escribía: “*El museo de Arte Moderno no entorpecerá en modo alguno el funcionamiento del Metropolitan, sino que busca el establecimiento de una relación entre ambos similar a la que*

*mantienen el Luxenburgo y el Louvre. Poseerá un gran número de funciones. En primer lugar, intentará crear una magnífica colección de los antecesores más inmediatos –norteamericanos y europeos- del movimiento moderno, artistas cuyos cuadros resultan aún demasiado controvertidos para ser aceptados universalmente.”*³⁹. Por otro lado, “*en otras galerías del Museo podrán exhibirse colecciones permanentes cuidadosamente elaboradas de los más importantes maestros vivos, franceses y norteamericanos en especial, aunque finalmente habrán grupos representativos de Inglaterra, Alemania Italia, Méjico y otros países*”⁴⁰. Tenemos, por una parte, la propuesta de Barr de cambiar el tradicional modelo de museo y posibilitar la exposición de arte nuevo. Este formato permitiría en el futuro ir adquiriendo obras de artistas jóvenes y en cierta manera otorgarle un estatuto privilegiado a estos artistas. En esta dinámica se hacen presentes en gran medida las teorías de Bourdieu y de Dickie, en cuanto al papel del contexto en los estatutos de la obra, pensando en un nivel más clasificatorio o evaluativo de las calidades del arte. Con esto quiero decir que había una selección de qué obras eran

³⁹ *Ibíd.* Pág. 77.

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 77.

apropiadas para entrar al museo, no bastaba que fueran francesas, ni norteamericanas; el patrón selectivo se basaba en las características de lo que definimos como moderno. No obstante, Barr fue siempre reacio a definir el arte moderno desde una posición autónoma, probablemente por su convencimiento de que los prejuicios reprimían toda receptividad ante nuevas experiencias; en “Lo moderno y <<lo moderno>>” escribe: *“El arte moderno es con frecuencia motivo de debate, ataque y defensa: estandarte a los ojos de los progresistas y bandera roja desde el punto de vista de los conservadores. En ese sentido, la palabra “moderno” puede no convertirse en un problema de periodos sino de prejuicios”*⁴¹. Quizás, por ello, la mayoría de su producción se aloja en los catálogos realizados para las exposiciones del museo y un sinnúmero de cartas. Sin embargo, los primeros no estuvieron lejos de la controversia.

Uno de sus textos más famosos es el que apareció como introducción en el catálogo de la exposición *Cubismo y Arte abstracto(1936)*. Este texto estaba acompañado con un **mapa del arte moderno** (ilustración 1) que es bastante famoso. El texto trata principalmente el concepto de abstracción

⁴¹ *Ibíd.* Pág. 90

en el arte. la principal crítica que se le hace se debe a su interpretación tachada de formalista. Su principal crítico fue Meyer Schapiro quien escribe “*Naturaleza del Arte abstracto*” y lo publica en la revista *Marxist quarterly* en 1937 como una suerte de refutación a la introducción de Barr. La controversia principal entre ambos textos es que la interpretación formalista de Barr sostenía que lo artistas estaban motivados por el impulso de abandonar la apariencia natural y limitarse a la materialidad de la obra, a la pintura y sus valores particulares, es decir, se proponía como autónoma. Mientras que para Schapiro el artista abstracto trabajaba bajo una ilusión de libertad sin entender la complejidad de su situación. Para Serge Guilbaut, este texto de Schapiro también supone un giro ideológico y conceptual en su obra. “*Mientras en 1936 Schapiro había argumentado en Social Bases of Art que el artista tenía un lugar en el proceso revolucionario, gracias a su alianza con el proletariado, en 1937 en Nature of abstract art, afirmaba que el artistas estaba aislado de toda esperanza revolucionaria*”⁴² debido a esa ilusión en la que vivía, quedando en una frágil posición y sin ser capaz de entender todas las implicaciones

⁴² Guilbaut, Serge: De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno. Macba, Valencia, 2007. Pág 53.

de su obra. Esto ponía entonces en evidencia que el arte abstracto tenía sus raíces igualmente en el tejido social.

El mapa del arte moderno no deja de ser interesante, la audacia de Barr consiste en proponer un mirada cartográfica sobre el arte moderno. Creo que tiene sus fines como una herramienta, no solo propositiva, en cuanto a sus teorías del arte moderno y la relación con la exposición en curso, sino también en relación con unos de los motores principales de la fundación del museo, la cual es su dimensión pedagógica. Este mapa conceptual visualiza los distintos movimiento y conceptos transversales del arte moderno y además nos entrega una dirección hacia el arte abstracto en dos variantes, geométrico y no geométrico. Este mapa estaba presente en la exposición para que el público pudiera situar a los artistas expuestos en él; en un lugar dentro de una posibilidad de historia del arte, quizás, lo que podríamos denominar un esbozo, pero no por ello eliminar la evidente condición histórica del mapa.

La estrategia del MoMA fue históricamente el uso de exposiciones temporales para la difusión de artistas relacionados con el movimiento moderno, y siempre acompañadas de un corpus teórico a través de sus

catálogos, con la intención de poner en valor el movimiento moderno y establecer un determinado discurso sobre éste. Incorporarlo y generar una tradición a través de la exposición de determinados artistas y movimientos, generando estrategias narrativas que inscribieran y legitimaran estos movimientos en post de un arte actual y posiblemente de un capital cultural específico como la colección misma del museo.

Resulta claro que no podemos revisar todos los aspectos del campo artístico que encontramos en Nueva York desde la fundación del MoMA, para ello hay grandes estudios, como el mencionado *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, investigación que propone, a grandes rasgos, que la vanguardia norteamericana tuvo un éxito sin precedente a nivel nacional e internacional no solo en consideraciones estéticas y estilísticas, sino también, y aún más, en la resonancia ideológica del movimiento. Por ello lleva a cabo un estudio social del expresionismo abstracto. Dentro de los factores más determinantes establece uno ideológico que lo resume en una progresiva desmarxización y despolitización de ciertos grupos intelectuales de izquierda antiestalinista en Nueva York a partir del año 39, cambiando el sentimiento nacionalista en la guerra y durante la guerra fría. Los otros factores serían el Plan Marshall, aquel programa de ayuda

económica a Europa Occidental para sobrellevar los desastres de la guerra y, por último, la consolidación de una clase media en Estados Unidos.

Si bien dicho análisis social está pensado para explicar la vanguardia norteamericana y su éxito o consumación a nivel internacional se aleja de nuestro motivo, es decir de la exposición de “De Cézanne a Miró” la cual no contiene obras de la vanguardia Norteamericana. Sí nos entrega muchas luces acerca del campo artístico de Nueva York desde la década de lo 30 en adelante, e identifica los principales agentes vinculantes entre el discurso norteamericano ideológico durante la guerra fría y la esfera cultural, la cual se articulaba entre un sector intelectual con capacidad de producción teórica y crítica, capaz de ocupar puestos importantes en instituciones culturales; también nos muestra sus distintos niveles de consumo artístico; es decir, una clase media y una elite consumidora de cultura, las inversiones del sector privado en el arte y estatales en la producción el arte y difusión de arte.

Concluyendo, podemos establecer que una de las características más relevantes en relación con la producción discursiva que genera Alfred Barr, es que ésta se genera a través de la institución museal precisamente

por medio de la curatoría de exposiciones y producción de texto en catálogos, que para ese entonces, resultaban un verdadero adelanto en este tipo de publicaciones, eran ediciones muy detalladas y bien acabadas. De esta forma, como hemos visto en el caso de de la discusión crítica con Meyer Schapiro, la exposición artística se comienza a considerar un lugar para el discurso y es tomado así por los críticos que escriben desde otros medios, como revistas especializadas y prensa. La discusión crítica sobre el Arte Moderno en Nueva York no es poca, existieron varias revistas especializadas y lugar en la prensa para la discusión acerca este tema. Entre las que destacan la revista *Partisan Review*, *The Arts*, *The Crimson*, *Vanity Fair* y más.

El tema central de estas discusiones es el carácter internacional de la colección del MoMA y el concepto de moderno. Barr es criticado en forma recurrente por no prestar la suficiente atención a la producción de arte norteamericano, debate que se traslada a las instituciones, como el MET o el Instituto de Arte Moderno de Boston, que en 1948, pasa a llamarse Instituto de Arte Contemporáneo. Este cambio de nombre venía a significar un alejamiento con respecto al MoMA ya que la institución en 1935, había sido fundado como una ramificación del MoMA. El director

del Instituto, James S. Plaut, escribe en un artículo que explica el cambio, titulado “El arte moderno y el público norteamericano”, en el que describe la noción como trasnochada y anticuada, pero sobre todo apunta a que éste “...ha abandonado paulatinamente su punto de encuentro con el público”⁴³. Barr tomaba esto como parte de una campaña generalizada para desacreditar el arte moderno y el museo. No obstante, entre la agitada discusión y controversia en torno al arte moderno, tres instituciones decidieron generar un manifiesto, presentado el 1950, que regiría los principios generales que gobernarían a tres museos de arte contemporáneo: el MoMA, el Instituto de Arte Contemporáneo de Boston y el Museo Whitney de Arte Americano. Predicaba así:

“Afirmamos nuestra creencia en la constante validez de lo que se conoce generalmente como arte moderno...que ha producido la obras más originales y significativas de nuestro tiempo...”

Creemos que el deber primordial de un museo de arte contemporáneo es mostrarse receptivo a nuevas tendencias y talentos...

Creemos que la denominada “incomprensibilidad de ciertas obras de arte moderno no es sino el resultado inevitable de su explotación de nuevas fronteras...”

Creemos en el valor humanístico del arte moderno aun cuando este pueda no coincidir con el humanismo académico y su insistencia

⁴³ Plaut, James: “El arte moderno y el público Norteamericano”, citado por Irving Sandler en la introducción a *La definición del Arte Moderno*, pp. 35.

sobre la figura humana como elemento central del arte. Un arte que explore nuevos niveles de conciencia y nuevos métodos técnicos está contribuyendo al humanismo en su sentido más profundo, ya que está ayudando a la Humanidad a adaptarse al mundo moderno...

Dado que creemos profundamente en la calidad y viabilidad del arte norteamericano, nos oponemos a sus definiciones en términos estrechos y nacionalistas. Sostenemos que todo arte norteamericano de carácter internacional es tan válido como otro tipo de arte que resulte obviamente norteamericano en su tema. Deploramos el resurgimiento de la tendencia a identificar el arte norteamericano exclusivamente con el realismo popular, el tema regional o el sentimiento nacionalista.

Asimismo rechazamos la presunción de que todo arte que constituya una innovación estética deba considerarse de algún modo como social o políticamente subversivo y, por tanto, antinorteamericano.”⁴⁴

Este manifiesto, significó un cambio en la actitud hacia el arte moderno, fue aceptado por muchos museos y por el público especializado. Una de las características más importantes es que relaciona el arte moderno con una disposición hacia la libertad individual, recogiendo el estandarte norteamericano. También hace algunas referencias a los ataques que recibía constantemente desde un sector conservador que describía al arte

⁴⁴ Citado por Irving Sandler en la introducción a *La definición del Arte Moderno*, pp. 37-38. Texto original en inglés: Modern Art—1950: James S. Plaut, Frederick S. Wight, Rene D'Harnoncourt, Alfred H. Barr, Jr., Andrew C. Ritchie, Hermon More and Lloyd Goodrich. **College Art Journal Vol. 9, No. 3** (Spring, 1950), pp. 338-340. Published by: [College Art Association](http://www.collegeartjournal.org/)
DOI: 10.2307/773752 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/773752>

norteamericano como comunista; el mismo manifiesto en un párrafo recordaba cómo los nazis y los Soviet habían rechazado y suprimido el arte moderno. Terminamos este capítulo con el manifiesto porque en cierta forma su creación sintetiza parte de los conflictos que vivió el museo y su postura frente al arte, así como también el cierre de un ciclo frente a las constantes críticas hacia su línea curatorial.

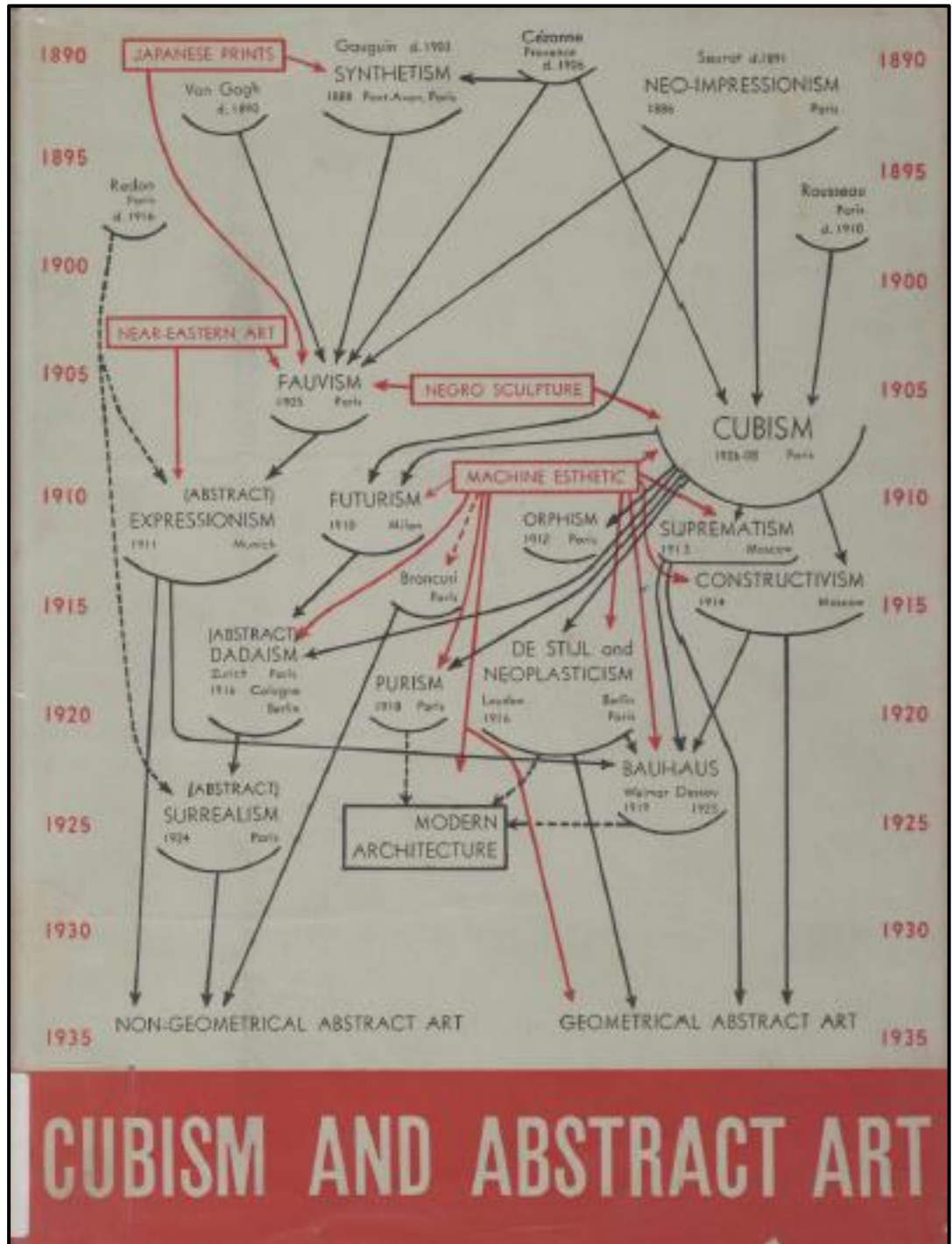


Ilustración 1, Mapa del arte Moderno. Alfred Barr.1936.

Capítulo III. La recepción de la exposición. Una sociedad receptiva al arte moderno. Función de la crítica. Lectura contemporánea.

En nuestro estudio de caso, situado en Chile durante la década de los sesenta nuestro objetivo, una vez problematizada la condición de la exposición artística como dispositivo productor de discurso y las teorías contextuales del arte revisadas en el primer capítulo, junto con revisar el papel del arte moderno en Estados Unidos durante parte de la Guerra Fría en el segundo capítulo, es contextualizar la realización de esta exposición y analizar su recepción en Chile, principalmente a través de los medios de comunicación, datos estadísticos, y en la producción escritural especializada.

La exposición

La exposición “De Cézanne a Miró” fue organizada por el Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de New York (MoMA) durante el año 1968, envío destinado a Latinoamérica. Tres fueron las ciudades que

recibieron esta exposición: Buenos Aires, Santiago de Chile y Caracas. Consistía principalmente en una selección de obras de las primeras décadas del siglo XX relacionadas con la llamada escuela de París y a las vanguardias pictóricas, pertenecientes a la colección de *MoMA*, a coleccionistas privados y a museos de la costa Este de Estados Unidos. Esta muestra se llevó a cabo en Santiago en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la Universidad de Chile, en el edificio llamado “El Partenón”, ubicado en el Parque Quinta Normal, sede que abandonó en 1974, para trasladarse a su sede actual en el Parque Forestal. Según el catálogo oficial, la exposición se realizó entre el 26 de junio y el 17 de julio. Sin embargo, revisando los archivos oficiales podemos constatar que la exposición estuvo abierta al público desde el 21 de junio hasta el 20 de julio.⁴⁵

Los costos de la exposición fueron cubiertos tanto por el Consejo Internacional del *MoMA*, como por el diario *El Mercurio*, el cual, no solo estuvo a cargo de los costos de difusión, sino que participó activamente en

⁴⁵ Informe de número de visitas a la exposición “De Cézanne a Miró”, 1968. Caja 16, Carpeta COR.1968.23, Serie Correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC.

el resto de los costos. El documento oficial⁴⁶ nos indica en detalles cuáles eran los costos cubiertos por el *MoMA* y cuales por los patrocinadores chilenos. El *MoMA* se encargaría principalmente de costear el envío desde su origen hasta las ciudades latinoamericanas, la mitad del costo de los seguros, de los embalajes, las enmarcaciones de las obras, el costo completo del catálogo (al que cada país tendría acceso a 2500 copias gratuitas) y viáticos del personal del *MoMA*. Los patrocinadores chilenos tendrían que costear la mitad de los gastos de seguros y embalajes de los que se haría cargo, por un costo total de US \$17.000, también tendrían que hacerse cargo de todos los costos relacionados con la preparación del museo para recibir estas obras, con las medidas correspondientes que solicitó el *MoMA*: las medidas de seguridad, la repintura, la luminaria, y también, los costos de derechos de reproducción de las obras usadas en los afiches publicitarios y el diseño de estos. Un punto interesante es que en este acuerdo el *MoMA* también exige una carpeta financiada por los patrocinadores chilenos con todo el material realizado para la exposición, incluyendo los afiches (específicamente 100 unidades), colección de

⁴⁶ Traducción del borrador del MoMA para exposición “De Cézanne a Miró”, 2 de Febrero de 1968. Caja 16, Carpeta COR.1968.23, Serie Correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC.

artículos de prensa (incluyendo traducción al inglés), fotografías de ceremonia de apertura, transparencia en colores y fotografías en blanco y negro del proceso de montaje. Este último punto me parece de gran relevancia, porque con esto el MoMA se asegura de conservar en su archivo institucional los detalles de la exposición, demostrándose así una política de conservación cultural, a diferencia de lo que hemos podido observar en el archivo del MAC, en el cual los documentos acerca de la exposición son escasos. Objetivamente no podemos acusar de negligencia a esta institución, mi objetivo es dar cuenta de un hecho que quizás ha resultado determinante en los conocimientos que se tienen hasta ahora sobre este suceso y, por otra parte, no conocemos con claridad si la falta de documentos es por un descuido de la institución o más bien por las diversas situaciones que vivió y que posiblemente afectaron esta tarea. Por ejemplo, el golpe militar de 1973 y la intervención militar que sufrió la Universidad, especialmente la Facultad de Artes durante el régimen, además del cambio de sede de la Quinta Normal a la sede del Parque Forestal.

Fueron 55 obras las expuestas en total, las cuales se encuentran especificadas en los dos catálogos publicados. Uno editado por el MoMA

y otro editado por el MAC, los dos con diferencias significativas de contenido. Creo que la existencia de un segundo catálogo tuvo como razón principal el escaso número de catálogos enviados por el *MoMA* a cada uno de los museos participantes, lo cual estaba asociado a su costo, ya que este catálogo era de mayor tamaño (63 páginas) y tenía impresa todas las obras participantes en la exposición, mientras que el catálogo del MAC, de menor tamaño (15 páginas) posiblemente tenía menor costo y daba la posibilidad de una mayor distribución en la población. Estas obras también se confirman en los documentos enviados por el MoMA. Incluso si queremos tener seguridad de esto, podemos encontrar un artículo en *El Mercurio* en el que se detallan las obras⁴⁷. El día de la llegada de éstas, periodistas asistieron al Museo en el momento en el que se abrieron las cajas, las cuales fueron revisadas en presencia de Federico Assler (director del MAC), representantes de *El Mercurio*, representantes de La Aduana, el Comisario de Investigaciones, autoridades de Carabineros de Chile y de la Universidad de Chile. Estos, revisaron una por una las obras que se encontraban en las cajas, las cuales quedaron registradas en la narración del artículo mencionado; eran las mismas obras registradas tanto en los

⁴⁷ *El Mercurio*, 18 de Junio de 1968, pp. 1 y 18

catálogos, como el borrador del proyecto enviado al MAC en Febrero del mismo año. Asunto importante de ratificar ya que en algunos de los textos mencionados no coincide el número de obra, lo que podía sugerir que al momento de la ejecución del proyecto no se contó con todas estas. En conclusión, podemos confirmar las 55 obras exhibidas y sus correspondientes autores, los cuales incluía a todos los artistas mencionados en el catálogo. En las **ilustraciones 2, 3 y 4** podemos ver el listado de artistas y sus obras, publicados en el catálogo oficial del MoMA.

Otro de los aspectos que podríamos denominar como importante, se relaciona con su recepción en cuanto a números. Esta se concreta en la cantidad de visitantes que tuvo. El número de estos asciende a la cantidad de 218.723⁴⁸, un número bastante alto si consideramos que en esa fecha la población de Santiago era cercana a los 2.300.000⁴⁹.

⁴⁸ Informe de número de visitas a la exposición “De Cézanne a Miró”, 1968. Caja 16, Carpeta COR.1968.23, Serie Correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC.

⁴⁹ Según censo 1970, documento extraído del Instituto Nacional de Estadísticas. www.ine.cl

Los Gestores internacionales

Explicábamos que la exposición fue organizada principalmente por el Consejo Internacional del MoMA (*International Council*), figura muy interesante, ya que es un organismo que comenzó a gestarse en 1953⁵⁰ para consolidarse el año 1956, y surgió debido a una necesidad principalmente económica. Resulta que el programa internacional del museo es anterior a la formación de este consejo; existían otras experiencias de itinerancias más antiguas, un ejemplo memorable es la famosa exposición que se realizó en 1938 en París “*Three Centuries of American Art*” (*Musée du Jeu de Paume*, París) y luego en la década del 40 varias exposiciones contratadas por oficinas gubernamentales. Éstas, por lo general, consistían en exposiciones con la colección del museo y también suplementadas con otras colecciones privadas. Empero, después de la guerra, el gobierno dejó de invertir dinero en este plan y fue cuando el mismo museo fundó el *International Program* en 1952, con el financiamiento de la *Rockefeller Brother Founds*. Tal financiamiento solo duraría unos años, por lo que se decidió crear el *Consejo Internacional*

⁵⁰ La nota histórica del consejo internacional la podemos encontrar completa en el siguiente sitio web del archivo del Moma: http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/ICIP_SeriesIAf.html

para reunir financiamiento y gestionar las futuras itinerancias internacionales del Museo.⁵¹

Bajo estas circunstancias se generó la exposición que estamos presentando, es decir el *Consejo* ya llevaba más de diez años funcionando y el *MoMA* ya tenía incluso más experiencia generando envíos internacionales. De hecho, según los archivos de éste, el *Consejo* ya había organizado otras seis exposiciones que en su recorrido habían incluido una estadía por Chile⁵². Hay muchos aspectos interesantes que sugieren las relaciones entre el gobierno norteamericano, el MoMA y su proyecto de envíos internacionales. Incluyendo el hecho de que muchos funcionarios de *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), que trabajaron con Rockefeller luego tuvieron puestos importantes dentro del Museo y sus programas internacionales, por ejemplo el mismo René d'Harnoncourt o Porter A. McCray, Director del MoMA y Director del departamento de exposiciones itinerantes. Otro personaje importante

⁵¹ J. Pedro Lorente: Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico. Ediciones Trea, España, 2008.

⁵² Estas exposiciones fueron según el archivo del MoMa: *The American Woodcut Today (1954-1960)*, *Built in U.S.A.: Postwar Architecture (1957-1958)*, *Abstract Drawings and Watercolors: U.S.A. (1962-1963)*, *Jacques Lipchitz: Bronze Sketches, 1912-1962 (1964-1966)*, *Josef Albers: Homage to the Square (1964-1965)* y *Contemporary Painters and Sculptors as Printmakers (1966-1968)*. Sin embargo, no está confirmado que éstas se hayan realizado, dilucidar esta información conllevaría generar una investigación diferente.

resulta ser el director de esta muestra, el señor Monroe Wheeler, quien había consagrado su carrera en el MoMA a mediados de los años 30 y durante la Segunda Guerra Mundial; se desempeñó como Presidente de la Comisión de Publicaciones de la Oficina de Asuntos Interamericanos presentado por Nelson A. Rockefeller. En 1969, acompañó a este último en su gira por América Latina como Asesor Cultural, también como parte del *Programa Internacional* y bajo los auspicios del *Consejo Internacional*.

Algunas investigaciones, como “*La CIA y la guerra fría cultural*”⁵³ de Frances Stonor Saunders, explican esta falta de presupuesto debido a presiones políticas internas en Estados Unidos, las cuales apuntan a dejar de financiar el arte moderno debido a que tiene ideologías comunistas. Sin embargo, otro sector indicaba todo lo contrario, que el arte moderno y sobre todo el abstracto, lo que escenificaba era la idea libertad, de manera que se transformaba en un estandarte norteamericano. Según esta investigación, este tipo de programas comenzó a financiarse de otras maneras, por vías privadas y por la CIA⁵⁴, de manera secreta.

⁵³ Stonor Saunder, Frances: “La CIA y la guerra fría cultural”, Editorial debate, Madrid, 2001.

⁵⁴ *Ibíd.* Revisar especialmente el capítulo 16, Garabatos yanquis, 351-387.

No obstante, en esta investigación, nos referiremos a aspectos más localizados en relación con el *Consejo* y nuestro país. Por el momento el único dato que podemos relacionar con objetividad entre el *Consejo Internacional* y sus relaciones con Chile se refiere estas exposiciones. La exposición “De Cézanne a Miró” también tuvo otra consecuencia, esta fue la inclusión de un ciudadano chileno al plantel del Consejo, esta persona fue Malú del Río, esposa de Agustín Edward Eastman, el dueño del diario El Mercurio, principal patrocinador de la muestra. Revisando una entrevista⁵⁵ realizada a Malú del Río, ella misma confirma esta información.

La recepción y los gestores nacionales

Como hemos indicado la exposición tuvo un gran éxito con respecto a la asistencia. Pero para adentrarnos en la recepción de ésta hemos revisado principalmente la prensa.

⁵⁵ MoMA Archives Oral History: M. Edwards, NOVEMBER 4, 1998

Pareciera que los esfuerzos del Museo por contar con una amplia recepción del público se concentró, principalmente, en que éste comprendiera algunos conceptos de la pintura moderna bajo la fórmula conceptual de escuela y estilos. Inferimos estos objetivos del catálogo que editó el MAC, en el cual no encontramos reproducido el texto de M. Wheeler, director de la exposición, sino un texto introductorio a la muestra y agradecimientos escritos por Luis Oyarzún Peña, catedrático e importante figura en la facultad de Artes de la Universidad de Chile y, además, un texto de Víctor Carvacho Herrera, quien se desempeñaba como crítico de arte en distintos medios desde 1947, cuando comenzó su carrera en la revista Pro Arte. Carvacho, en su texto, más que crítico con respecto al asunto, asume una labor más bien didáctica, de un historiador del arte. Al respecto nos dice: *“La pintura moderna, entre Cézanne y Miró, corresponde a un periodo de extraordinaria fecundidad. Esta fecundidad no se refiere a la cantidad de producción de los artistas, fenómeno por otra parte verdadero, sino a la variedad de orientaciones que ha experimentado la pintura.”*⁵⁶, palabras que vienen a explicar el fenómeno al que los visitantes están asistiendo, pues en lo que sigue del texto

⁵⁶ De Cézanne a Miró, catalogo Mac, texto de Victor Carvacho.

Carvacho se dedica a definir y ejemplificar con diferentes obras pertenecientes a la exposición, cada uno de los estilos de pintura que se resumen en los diferentes *ismos*, así describe uno por uno los diferentes conceptos: el impresionismo, el posimpresionismo, el puntillismo, el simbolismo, el expresionismo, el primitivismo, el intimismo, el fauvismo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el arte abstracto el surrealismo; también deja una explicación aparte para algunos artistas en particular, y analiza en forma independiente su autoría, por ejemplo la figura de Van Gogh, Balthus, Gauguin y Picasso.

A nuestro parecer, el texto de Carvacho resulta de un carácter más introductorio, dirigido a un público que no necesariamente tiene conocimientos acerca de la pintura moderna; es más, pareciera que el texto tiene el objetivo de informar directamente a este tipo de público el tipo y calidad de obras que encontrarán en la exposición y cómo cada una de ellas es representativa de un acontecimiento estético y parte de la Historia del Arte. Sin embargo, encontramos algo muy interesante en este modo de describir la historia del arte, porque este modelo sigue caracterizado por lo que Belting designa como *“el modelo guía de una historia del arte poseedora de una lógica interna que favorecía la descripción de cambios*

de estilo de un periodo a otro”⁵⁷, en sí, lo interesante resulta el fallo del que encontramos en este modelo aplicado al arte moderno, fallo que el mismo Carvacho da cuenta, al tener que dejar a algunos artistas con una explicación apartada, porque no calzan en algún concepto descrito, debido a que estos autores superan dichos encasillamientos. Y ,por otra parte, al mencionar la cantidad de producción en tendencias del arte moderno “*cuyo poder se aplica la desintegración de la imagen, tal y como la recibimos del Renacimiento*”⁵⁸, nos explica que el modelo que ha aplicado el autor para analizar la exposición, da cuenta de cómo estos artistas trabajaron en oposición precisamente a estas lógicas de la historia del arte canónica y de los museos. No obstante, este relato y este modelo, son los que se escogen para llegar al público de la muestra, y es entendible, porque la lógica del relato histórico es el que ha regido la historia del arte más canónico y más tradicional, por ende más digerible o amigable para este público.

Esta situación, para nada aislada, quedó plasmada también en los artículos de prensa que surgieron a medida que se acercaba la

⁵⁷ Belting, Hans. La historia del arte después de la modernidad. Universidad Iberoamericana, 2010, pp. 23.

⁵⁸ De Cézanne a Miró: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago. Texto de Víctor Carvacho.

inauguración, en la que los críticos jugaron un papel importante en la entrada de esta exposición al público. Por ejemplo, el artículo publicado por Mario Carreño en *El Mercurio*, “*Inventores de una nueva realidad*”⁵⁹ ocupó dos planas completas del periódico y fue un artículo que también podríamos caracterizar como parte de la difusión de la exposición, pero que, ante todo, tiene una carácter instructivo, o educativo acerca de las obras y artistas que encontraremos en ésta. Es sobre todo el énfasis en demostrar la importancia contenida de la exposición, pero una importancia que está por sobre todo amparada en la Historia del Arte, no en el gusto, aunque éste pasó a formar parte de un papel importante en la misma difusión a través de la presión social que conllevó el evento. Otra característica de este artículo es que resulta menos inclinado a la lógica de la historia del arte tradicional, la de estilos y periodos; y, resulta más reflexiva en relación con ésta, ya que unos de los puntos que resalta dentro del desarrollo de la pintura parte de la aparición de los instrumentos de reproducción técnica y su relación con este desarrollo pictórico, “*Para una mejor comprensión del fenómeno artístico contemporáneo no hay que olvidar que fue en el campo de la pintura donde se produjo la más radical*

⁵⁹ El Mercurio, 23 de Junio de 1968, pp. 10-11

de las revoluciones estéticas de todos los tiempos, principalmente a consecuencia de la invención de la fotografía. Liberando al pintor de su labor “documental” a la que estaba sometido hasta entonces, proporcionándole la oportunidad de lanzarse por los caminos de la creación pura”⁶⁰. Es decir una de las características más importantes que engloba la pintura de la muestra es que es capaz de ilustrar la superación de la pintura *mimética*, lo que se transforma en el concepto central de su texto, pero nunca es mencionado, sino que se reemplaza por el de “nueva realidad”, punto que nos sugiere hacia qué tipo de público iba dirigido. También toca el tema de las lecturas que se hizo del arte moderno en Chile, de los importantes avances que surgieron en la pintura de estos maestros y que algunos de los maestros chilenos supieron observar y recoger en su producción plástica, tales como Juan Francisco González, Valenzuela Llanos y Burchard. Por otra parte omite a los grupos que recibieron la vanguardia pictórica parisina durante la segunda y tercera décadas del siglo XX, como la generación del 13 y, por sobre todo, el grupo Montparnasse.

⁶⁰ Ibid.

En general, el diario *El Mercurio*, publica artículos que tienden a enriquecer la muestra, ensalzando la calidad de ésta y su función pedagógica que es muy similar a la toma de postura que toman las publicaciones y actividades del MAC y de la Universidad de Chile. Por otra parte, detalla todos los despliegues y esfuerzos de cada uno de los diferentes actores para llevar a cabo este evento, por ejemplo el despliegue policial, los cambios en la infraestructura de la Quinta Normal, entre otros.

Podemos entender entonces, que *El Mercurio* pasa a ser el diario oficial de la exposición, pues es su auspiciador, por lo que nos fue de suma urgencia indagar soportes de prensa, artículos que reflejaran una mirada más cautelosa sobre ésta. Nos dirigimos especialmente los diarios *El Siglo*, *Última Hora* y *La Nación*. La mayoría de ellos se refiere a la exposición, pero omiten la dimensión acerca de las gestiones de este tipo de proyectos. No encontramos nada acerca de las conexiones que existentes entre los distintos actores que posibilitan el proyecto y los actores que tienen participación en la política exterior de Estados Unidos.

El diario *El Siglo* publica algunas noticias concernientes a la inauguración de la exposición y artículos de crítica de arte, a cargo Carlos

Maldonado, los días domingos⁶¹, en su fascículo especial del día, la cual continúa la línea de crítica que lleva a cabo el MAC y *El Mercurio*. Uno de estos artículos tiene la particularidad de contar con una retórica de corte marxista, es escrito por Luis Enrique Délano, en él destaca las características de la Pintura Moderna, que a partir de Paul Cézanne tuvo “*características revolucionarias*”⁶² y luego agrega “ *Pero estos movimientos artísticos terminaron por imponerse y hoy la burguesía rinde homenaje a sus protagonistas [...] y he aquí que El Mercurio ha patrocinado (tenemos que agradecerse) la presentación de una gran exposición, verdaderamente valiosa, rica y, además, seleccionada con un gran criterio pedagógico.*”⁶³ Como es sabido, este periodista fue miembro del Partido Comunista, ex cónsul y en el gobierno de Allende se transforma en el embajador de Chile en Suecia. De lo cual podemos sacar algunas conclusiones. Por una parte es un personaje que participa activamente en los procesos coyunturales que se vivirán a futuro en el país, también que es consciente de la polarización que vive el mundo, sin embargo no hace

⁶¹ Carlos Maldonado: “De Cézanne a Miró” parte I. *El Siglo*, 9 de junio, 1968 pp.17. “De Cézanne a Miró” parte II . *El Siglo*, 16 de Junio, 1968, pp 17. “De Cézanne a Miró” parte III *El Siglo*, 23 de Junio, 1968, pp 17.

⁶² Luis Enrique Délano. *El Siglo*, 27 de Junio 1968, pp 2.

⁶³ *Ibíd.* pp.2

partícipe a la dimensión cultural de estos procesos que se viven. El artículo termina enfocándose en una pequeña crítica hacia el olvido del sector obrero, para el cual el precio de la entrada es excesivo.

Otro artículo muy interesante fue encontrado en el diario *Última Hora*, ya que refleja la manipulación de la realidad por parte de los medios de comunicación. Como hemos explicado el diario *El Mercurio* hace caso omiso a todas las críticas hacia la exposición, y excluye parte de lo que sucede en la inauguración de ésta. En *Última Hora*⁶⁴ encontramos un artículo que expone la situación tensa que vivió la inauguración cuando el Decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Pedro Miras, electo en medio del proceso de la reforma universitaria que se vivía en esos días, entrega una carta al presidente Frei Montalva, quien asistía a la inauguración. El contenido de esta carta es publicado en el artículo⁶⁵, en ella el decano se refiere a la situación actual de la reforma universitaria, en la que con motivo de la exposición los actuales organismos representativos de la universidad han respetado la realización de esta exposición, ya que desconocer estas gestiones sería privar a la comunidad de un bien cultural.

⁶⁴ *Última Hora*, 20 de Junio de 1968, pp. 3.

⁶⁵ *Ibíd.* pp.3.

No obstante, la carta interpela la incapacidad del gobierno de aportar económicamente con la exposición obligando a sus gestores a cobrar una entrada, la cual no pueden pagar los sectores más pobre del país. Además, increpa a la empresa *El Mercurio* por “desconocer a las autoridades de nuestra Comunidad, que ésta ha elegido democráticamente dentro del marco de la reforma universitaria”⁶⁶. Explicando también que por estas razones, no asistirán las autoridades de la universidad a la inauguración. Si bien propiamente estas tensiones no se encuentran directamente ligadas a una relación con los procesos más característicos de la Guerra Fría, sí me parece, que articulan la problemática ideológica que se vivía en el periodo, así como la organización del estado y su papel en la sociedad y las vías democráticas en la organización de las instituciones, en términos ampliados a la polarización ideológica mundial.

El otro artículo, escrito por Antonio Romera, “*Las corrientes innovadoras en exposición De Cézanne a Miró*”⁶⁷ desarrolla algunos concepto en torno a lo que él considera el arte más actual, pensando en

⁶⁶ *Ibíd.* Pp. 3

⁶⁷ Romera, Antonio: *Las corrientes innovadores en exposición De Cézanne a Miró*. *El Mercurio*, 12 de Junio de 1968, pp. 5

Mondrian, Klee, Kandinsky, Lager y la importancia del envío de Malevich:

“Mucho se ha hablado en la historia del arte de la máxima composición de Malevich “Blanco sobre blanco”, en cuyo seno algunos tratadistas parece que vieron la muerte de la pintura. Malevich cuyo discípulo más evidente es el venezolano Jesús Soto enunciaba sus principios plásticos “grosso modo” diciendo que los medios no importaban nada. Lo decisivo era el modo de disponerlos y distribuirlos en el rectángulo, decía también que el mejor cuadro sería el vacío absoluto, posición muy nihilista que intentó llevar a la práctica el malogrado Ives Klein” ⁶⁸

El aspecto que más me interesa de este artículo es que resulta ser el único que hasta el momento de nuestra investigación, hace un análisis y relación del arte expuesto en la muestra, con prácticas artísticas contemporáneas a esta. En primer lugar conectando la obra de Malevich con la de Jesús Soto, artista venezolano, que fue importante dentro del movimiento cinético de su país, y que en su producción ya podíamos

⁶⁸ *Ibíd.*

encontrar obras como *Desplazamiento de un elemento luminoso (1954)* o *Metamorfosis (1954)* con las que se puede establecer una clara relación con la obra citada de Malevich, pero que yendo más allá, y pensando en los conceptos establecidos y el papel de los medios en el *rectángulo* de Soto, podemos pensar perfectamente en obras como los pre-penetrables y los penetrables, ideas concretadas ya por el artista en esa fecha. Asimismo, las obras que Yves Klein, de las cuales, en este contexto se me hacen evidente obras como IKB (*International Klein Blue*) pero si pensamos en esta esencia de vacío o que también podemos relacionar con la inmaterialidad, nos lleva a obras como *Salto al Vacío u Obsesión de la levitación (1960)*, ilustración que muestra el cuerpo del artista saltando desde los alto de un muro en una calle de París. Lo interesante de los ejemplos que nos entrega A. Romera, es que en tales obras una de las características principales es que comienzan a hacer notar la desaparición de la obra-cuadro, y la aparición del proceso y del cuerpo en la obra; la transformación del objeto artístico.

Si consideramos a la crítica de arte como la actividad de “*quién escribe ensayo no sobre el arte de tiempos pasados, ni de filosofía del arte,*

sino para valorar el arte y los artistas de su tiempo”⁶⁹, el texto de Romera es uno de los que se acercaría más a esta definición, ya que pese a que la exposición no muestra obras contemporáneas, las usa como fuente para desarrollar algunos aspectos del arte contemporáneo y nos demuestra cómo algunos personajes que se relacionaban, ya sea con la crítica, el campo académico o el artístico, sí tenían conocimiento de estas prácticas actuales de una producción contemporánea a nivel internacional. Otra conclusión que podemos hacer a raíz de estos artículos es que la mayoría de los comentarios acerca de la exposición resultaba un tanto anacrónico para el soporte, en la intención de informar y educar de alguna forma al público y como consecuencia los artículos terminaban convirtiéndose de críticas a artículos de historia del arte.

En esta misma línea, la exposición conllevó bastantes actividades satélites a ésta; todas extensamente difundidas por la prensa. Se realizaron en la Universidad de Chile, el Museo de Bellas Artes, el Instituto Chileno Norteamericano, el Instituto Chileno Francés, la casa de la Cultura de Ñuñoa y el Instituto Cultural de Providencia; entre ellas, encontrábamos la

⁶⁹ Lorente, J. Pedro: *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp.14.

proyección de películas relacionadas con la cultura y las artes, otras exposiciones, y coloquios y conferencias que abordaban temas relacionados ya sea con la exposición o con el arte moderno.

Reflexiones sobre la exposición

Uno de los aspectos que más nos intriga es la mirada hacia el pasado que han dado algunos autores acerca de esta exposición, que por muchas de sus características, la han catalogado de histórica. En la experiencia popular que podemos recoger, principalmente del juicio de valor que hizo *El Mercurio*, el cual afirmó que había “*llegado a término uno de los acontecimientos culturales más importantes de la historia del país*”⁷⁰, el cual se ha se ha reproducido en la memoria popular del país.

Gaspar Galaz y Milán Ivelic, escriben en su *Chile Arte Actual* una breve reseña acerca de la exposición, la cual resulta bastante acertada en cuanto a los datos recogidos en los documentos revisados en el archivo. Cuando se hace un análisis y un juicio de valor a la exposición se destaca

⁷⁰ El Mercurio 19 de julio de 1968.

la cita anteriormente extraída del Mercurio para cuestionarla, si bien la exposición en muchos aspectos tuvo éxito (asistencia, cobertura, organización, comportamiento de asistentes) esto no justifica que la exposición sea valorada de tal forma.

“Si esta exposición la identificamos con una matriz cultural que genera un modelo específico de promoción artística –el gran evento- que cada cierto número de años nos visita para sorprender e impactar el país, creemos que dicha matriz es insuficiente. A nuestro juicio, el proceso cultural supone la continuidad en la elaboración y proposición de valores. [...] No se entiende como la suma periódica de sucesos discontinuos que, supuestamente, nutrirían de cultura a la sociedad”⁷¹

Los autores alegan sobre la falta de continuidad de estos procesos, sobre la base de que como sociedad nos hemos acostumbrado a relacionar la cultura con una suma de determinados y puntuales sucesos. Además destacan que no se logró una proyección, *“no se aprovechó un público cautivo para proseguir el proceso de asimilación de los valores artísticos que ofrecieron las obra expuestas y prolongar la experiencia con el arte*

⁷¹ Galaz, Gaspar- Ivelic, Milan: Chile Arte Actual, Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988. Pág. 114

nacional que al fin y al cabo, es el arte que vemos todos los días”⁷². Si bien, esta crítica se ve en parte justificada por la frustración que conlleva hasta el día de hoy la poca participación del público en las artes visuales, me parece que el reclamo cae principalmente en la poca capacidad de las instituciones en lograr el entusiasmo que generó esta exposición con el público. Por otra parte, me parece que los autores obvian la continuidad que sí tuvieron esas exposiciones. Como decía anteriormente, estas relaciones, en cuanto al programa de itinerancias del MoMA, no eran tan aisladas como lo mencionan; el Consejo ya había formulado 7 exposiciones anteriormente. Y “De Cézanne a Miró” no fue la última, después, el año 72 se concretó una bastante parecida en el MNBA sobre los surrealistas.

Uno de los factores que más destacan para el éxito de la exposición se refiere al despliegue de los medios de comunicación. Todos factores que se lograron con la participación de la empresa privada, en este caso del diario *El Mercurio*. Cuando entendemos la exposición como dispositivo nos parece coherente todas estas redes formadas, que a los autores “Chile

⁷² *Ibíd.* Págs. 114-115.

Arte Actual” les parecen en cierta forma anecdóticas, porque se puede ver que en su opinión las exposiciones reproducen lo que ellos llaman el “gran evento”, y que eso, pensado como una suma discontinua de sucesos, parece no establecer ninguna relación para transformar esa suma de sucesos en algo no tan discontinuo. Pero, pensando la exposición como dispositivo, debemos tener en cuenta que éstos surgen bajo ciertas condiciones históricas. De tal manera, ni esta ni otras exposiciones nacen de forma anecdótica y forman un suceso de discontinuidad, hoy podríamos seguirles la pista a estas exposiciones itinerantes, tanto desde Estados Unidos a Chile como de Chile a Estados Unidos, siempre bajo el alero de las relaciones diplomáticas. De partida, podríamos mencionar la Exposición del Centenario, en la que Estados Unidos participó, y en la que el MNBA adquirió algunas obras para su colección. Por lo demás, como hemos mencionado, el programa de itinerancias nace bajo ciertas condiciones en Estados Unidos, condiciones históricas que podemos rastrear hasta la fecha de la exposición analizada. Pero, volviendo a la Exposición del Centenario, que mencionábamos anteriormente, ésta fue una de las primeras relaciones interculturales que se tuvo con ese país posteriormente al conflicto bélico con Estados Unidos (Baltimore).

Siguiendo con *Chile Arte Actual*, uno de los comentarios más relevantes que hacen los autores, se refiere, a pensar la exposición desde el binomio centro-periferia, bajo la sobrevaloración de los objetos de la exposición, más bien que bajo el alero de un aura prestigiosa: “*Aquí quedan en evidencia dos fenómenos concomitantes: la transferencia cultural y el monopolio del circuito de arte. Somos tributarios del primero y estamos marginados del segundo*”⁷³. La transferencia cultural toma un papel relevante en cuanto a las conclusiones a las que llegan Ivelic-Galaz, pero que también se relaciona con las conclusiones a las que llegan otros dos autores en textos que abordan esta exposición.

Justo Pastor Mellado en “*El misterio de las exposiciones*” y de Pedro Zamorano “*Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales*”. Estos textos, el primero del año 2005 y el segundo del 2013, llegan a conclusiones similares a las de los autores anteriores, en el sentido que la exposición fue significativa principalmente a nivel mediático y para el gran público, entendiendo este último como un público no especializado. La principal

⁷³ *Ibíd.* 115

justificación para esto es compararla con una exposición llevada a cabo en mayo de 1950 en el MNBA titulada “De Manet hasta nuestros días”, la cual también resultó ser una exposición itinerante, pero enviada desde París. La exposición mucho menos visitada constó con muy poca publicidad y fue duramente criticada por el entonces conservador crítico Nathanael Yañez Silva, que en ese momento era el crítico oficial del diario El Mercurio. Revisando la crítica mencionada por Mellado, encontramos que Para N.Y.S. la exposición no es muy representativa de cada uno de los autores expuestos. Expresa que tiene dos valores la exposición, documental y de calidad, pero que en este caso es el valor documental el que sobresale. Indica que para quien no haya visitado museos europeos la presentación solo hasta el fauvismo es buena. En otras palabras, lo que nos indica N.Y.S., es que la exposición no cuenta con cuadros importantes. El único que encuentra representativo y de calidad es “La Inundación” de Sysley. No obstante creo que la crítica dura va especialmente hacia los jóvenes franceses, ya que esta exposición constaba con una sala para la “escuela de París” y otra para artistas jóvenes: *“Son pintores de escaso temperamento, de pocas dotes, de modestísimas condiciones para pintar. Casi todos ellos magníficos ilustradores, cartonistas o modelistas para*

*tapices; otros, organizaciones (sic) de afichistas, que suelen tener un color muy agradable, puesto en lo que ellos dicen plástica pura, o sea, en lenguaje corriente, hacer líneas y poner manchas de color.”*⁷⁴ Así también es igualmente duro con algunos surrealista y con el peligro que concierne esta exposición para los artistas que están en formación: *“Al pintor ya formado esta exposición le servirá de estudio. Pero para el joven pintor que está empezando, todo aquello va a ser contraproducente, le va a esgrimir, nos lo va a lanzar a la cara. Cosa peligrosísima, como elija de proyectil el cuadro de Coutaud”*⁷⁵

Por otro lado, el Mercurio no era el único soporte de escritura crítica, por aquellos años aún se publicaba la revista *Pro Arte*, en esta encontramos dos artículos sobre la exposición, uno de Víctor Carvacho y otro de Pedro Lobos.

Al contrario de N.Y.S. el texto de Víctor Carvacho se concentra en explicar lo representativa que es esta exposición con respecto a los movimientos y sensibilidades del arte moderno característico de la escuela de París, lo cual lleva a cabo revisando algunos cuadro presentados en la

⁷⁴ *El Mercurio*, 06 de Mayo de 1968, pp.17

⁷⁵ *Ibíd.* Pp. 17

exposición. Una de sus reflexiones que a mi parecer es aclaratoria es sobre los jóvenes: *“También nos enseñan que ellos pertenecen a una generación que tiene un papel especialísimo que desarrollar: la de continuar la tradición de un arte que se encuentra en pleno proceso de definición. Sí; ellos son los continuadores de una enorme tarea colectiva que empezó con el impresionismo y de cuyos dramas se tiene la historia mas fidedigna en esta Exposición: la creación de la pintura correspondiente a nuestra época; ésta tarea no puede cumplirse de una sola vez porque son muchos los actos que deben consumarse para desprender de la retina y del espíritu la huella de las formas del pasado”*⁷⁶ esto establecería una conexión histórica de la escuela de París con el arte actual para Carvacho. Sin embargo, también encontramos una crítica al arte abstracto dentro de este artículo: *“Nuestras interrogantes se dirigen también hacia otro sector que se aparta, por evasión, de la vida humana y pretende aislarse en un arte sin compromisos con la existencia y el destino del hombre. Nueva torre de marfil en la que sólo la extenuación y el estrangulamiento de la vida son las únicas esperanzas. Nos referimos a los abstractos y a todos aquellos*

⁷⁶ Carvacho, Victor: “Breve analisis de la exposición francesa”. Pro Arte, edición N°91, año 2, 18 de mayo de 1950, pp. 1,2 y 6.

*que eluden la responsabilidad de poner ante la sociedad que se convulsiona el espejo que refleje su imagen verdadera. Sin embargo, aun así, están en la etapa de análisis que tiende a superarse y deben avanzar, so peligro de quedar retrasados, hacia los que ya están elaborando la nueva, que es de síntesis.”*⁷⁷ Esta mirada sobre el arte abstracto es muy similar a la que se encuentra en la lectura de ciertos críticos norteamericanos en relación la colección del MoMA, como es el caso que mencionamos de Meyer Schapiro, quien cambios esa disposición ante el arte abstracto al entender que se relacionaba con tejido social.

El Artículo de Pedro Lobos apunta en la misma dirección que el de Carvacho, que se sostiene en el supuesto alejamiento del artista de la esfera social, explicándonos lúcidamente cómo ésta se conecta directamente con los campos de poder: *“La clase que actualmente ocupa el poder hegemónico en nuestra sociedad, obstinada en no perder su rol dirigente, que trata, por todos los medios de no perder su privilegiada situación, aprovecha y estimula todo aquello que directa o indirectamente sirva a esta finalidad, y es así, como en el terreno artístico otorga carta de*

⁷⁷ *Ibíd.*

ciudadanía estética, por ejemplo, a las actuales manifestaciones del arte dehumanizado y formalista.”⁷⁸. El artículo resulta ser muy contingente en cuanto a las reacciones y discusiones norteamericanas frente al arte moderno que describimos en los capítulos anteriores; esto nos presentaría una suerte de actualidad en Chile frente a la discusión hemisférica, y dejaría de situarnos en un contexto del fin del mundo. De hecho, ese mismo año, en la revista *Pro Arte* fue publicado en español, traducido por André Razc, el manifiesto de los museos norteamericanos de arte contemporáneo⁷⁹ que mencionamos anteriormente.

Esta exposición abordada también en los textos de Mellado y de Zamorano poseen algunas inexactitudes. De todas formas, estos dos autores destacan una diferencia radical en la recepción que estas dos exposiciones recibieron y que se relaciona principalmente con la transferencia de información, la cual en el caso de “Manet hasta nuestros días” fue, según estos autores directa hacia los jóvenes artistas. *“El hecho es que “De Cézanne a Miró” fue una “exposición histórica”, porque se convirtió en el primer efecto mediático ligado a una exposición de pintura*

⁷⁸ Lobos, Pedro: “*La exposición Francesa y Nosotros*” *Pro Arte*, n°92 jueves 25 de Mayo de 1950, pp. 2 y n°93, jueves 1º de Junio de 1950, pp. 2 y 6.

⁷⁹ *Pro Arte*.13 de abril de 1950. pp 6

en Chile. Su éxito fue, principalmente, de masas. En cambio, “De Manet a nuestros días”, en 1950, fue fundamental para la propia comunidad artística.”⁸⁰ Entender las exposiciones como dispositivos, nos permite primero entenderlas como algo mucho más complejo y que no se completa con la transferencia de un saber, porque en la red, que conjuga la exposición, encontramos otras instancias que involucran todas estas conclusiones. Para empezar podemos comprender mejor la recepción de ambas exposiciones, ya sea por la crítica local, como por los medios, puesto que en ambos las redes que se conjugaban eran distintas. Como podemos notar, el hecho de que la exposición *De Cézanne a Miró* fuera patrocinada por el diario *El Mercurio* fue un factor importante para conseguir tanta importancia mediática y que responde a otro escenario contextual.

Me parece que la problemática principal de entender la exposición como un mero medio de transferencia de información, en especial desde el centro a la periferia, es análoga a la forma que tiene de entenderse la exposición como un medio de comunicación, hay un saber, un saber

⁸⁰Mellado, Justo Pastor, “El misterio de las exposiciones”, escritos de contingencia<www.justopastormellado.cl>.

codificado y en este caso en una exposición lo leyeron un pequeño grupo, en el otro, una gran masa. Probablemente la respuesta de quien revisa la exposición como medio de comunicación es que, en el primer caso, las estrategias museológicas no fueron las adecuadas, a diferencia del segundo caso. Y, todo esto tomando el desarrollo del arte local a la manera del desarrollo de un sujeto, en el sentido del aprendizaje. Los artistas de la época fueron influenciados antes por la exposición anterior, lo que le quita toda posibilidad a ésta de ser de importancia para los artistas y para el arte local.

Los tres textos revisados acerca de la exposición analizan su importancia en niveles de recepción. Encontramos una lógica que llamaré lógica de transmisión, en términos bourdianos, del capital cultural. Creemos que solo Justo Pastor Mellado revisa la exposición con características de un dispositivo artístico, ya que él, sí revisa las conexiones, la localiza como una red, aunque con algunos errores que, creemos, hacen perder fuerza su argumento; me refiero principalmente a que sitúa la exposición en 1963, en un contexto artístico distinto al de 1968. No obstante, en los tres encontramos esta mirada un tanto obtusa de la transmisión del saber, por ello me parece interesante revisar en este

punto el análisis que hace J. Rancière acerca de este tema. En su texto *El espectador emancipado*, este problematiza la cuestión del espectador a través de sus estudios sobre Joseph Jacotot en el *Maestro ignorante*. Me parece que esta fórmula podría reproblematicar el asunto que plantean los autores que analizaron la exposición.

Lo que Rancière revisa en este texto es la relación ente el espectador y la obra, en su caso el teatro, pero eso podría revisarse también en las artes visuales y trasladarla especialmente a las exposiciones. En el caso de la exposición “De Cézanne a Miró” uno de los factores de los que disponen principalmente la opinión pública es su condición de exposición itinerante, desde nueva York, ya consolidado como el centro del arte y, también, su contenido: las grandes obras maestras del arte moderno. La posición que toman estos tres autores me parece podría pensarse como la relación pedagógica que ve Rancière en especial en torno a la transmisión de un saber. Sobre esta relación nos explica “*Lo que el maestro sabe, lo que el protocolo de transmisión del saber enseña primero que nada al alumno, es que la ignorancia no es un menor saber, que ella es el opuesto al saber;*

es que el saber no es un conjunto de conocimientos, es una posición.”⁸¹.

Es decir, ante todo encontramos una posición dominante, en la que la exposición se presenta en Chile con un tesoro, una información que viene del centro a la periferia. Sin embargo, Rancière nos explica que eso es ante todo una posición. Los autores referidos solo lo piensan como una información que se transmite, intuyen ciertamente la dimensión de la posición, que es una posición de poder, de dominación y sujeción, especialmente Mellado, pero siguen manteniéndose en la dimensión de la información o saber. Incluso separa aguas entre el público especialista -los artistas-, y el público general, -las masas-. En la separación, estos elementos se identifican con el espectador como el sujeto pasivo.

Por último, quisiera referirme a los textos contemporáneos, a las muestras, los que revisamos anteriormente y que en su mayoría resultaban ser de índole informativa. Si recogemos algunos de las ideas de Rancière nos toparemos con lo que denomina práctica del embrutecimiento, algo que utilizaba para denominar las lógicas pedagógicas explicadoras. El autor propone la lógica de la emancipación del espectador en relación con

⁸¹ Rancière, Jacques: “El espectador emancipado”, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2010 (2008). Pág. 16.

el trabajo que se ha hecho en el teatro, considerando al espectador como pasivo/activo, proponiendo una revisión de esta radicalidad en los conceptos: Activo/pasivo, mirar/saber, apariencia/realidad. Como una división de lo sensible que descalifica al espectador por no hacer nada mientras el actor lo hace todo. Según él, esto puede cambiar, pero lo primordial en esta lógica es la estructura que opone dos categorías. En este sentido, tanto los críticos de la época como los que posteriormente han escrito acerca de la exposición “De Cézanne a Miró” han utilizado estas lógicas en el análisis de la recepción. Lo que conlleva a replantear las miradas sobre las exposiciones en general, pero, sobre todo, concluyendo, entendiéndolas como dispositivos artísticos y no como mera herramienta de difusión del arte.

Índice de Artistas

BALTHUS

Juan Miró y su mujer Dolores, 53

BECKMANN, MAX

La vieja actriz, 51

BOCCIONI, UMBERTO

La risa, 36

BONNARD, PIERRE

Desnudo parado, 19

BRAQUE, GEORGES

La rosa negra, 40-41

CÉZANNE, PAUL

Junto al estanque de Jas de Bouffan, 2, 9

Muchacho con chaleco rojo, 9

CHAGALL, MARC

Sobre Vitebsk, 31

DE CHIRICO, GIORGIO

Las delicias del poeta, 56

DALI, SALVADOR

La sensación de transformarse, 58

DELAUNAY, ROBERT

La ciudad, 30

DERAIN, ANDRÉ

Paisaje, 21

ENSOR, JAMES

Máscaras enfrentando la muerte, 16

ERNST, MAX

Naturaleza al amanecer, 59

FEININGER, LYONEL

Gloriosa victoria del velero "María," 38

GAUGUIN, PAUL

Paisaje Tahitiano, 12

¿Por qué estás enojada?; 12-13

VAN GOGH, VINCENT

El Zuavo, 14

GRIS, JUAN

El aparador, 27

KANDINSKY, VASSILY

Pintura con forma blanca, no. 166, 46

Ilustración 2, Listado de Artistas, De Cézanne a Miró.

KIRCHNER, ERNST LUDWIG
La calle, 12

KLEE, PAUL
Actor del teatro Oriental, 49
Una comida plena de color, 48

KOKOSCHKA, OSKAR
El artista con la muñeca, 45

LÉGER FERNAND
La ciudad, 34
Mujer con gato, 35

MAGRITTE, RENÉ
El falso espejo, 57

MALEVICH, KASIMIR
Composición suprematista, 32

MATISSE, HENRI
Peces dorados, 29
La ventana azul, 28

MIRÓ, JOAN
Interior Holandés, 55
La poetisa, 61

MODIGLIANI, AMEDEO
*Desnudo reclinado con brazos
 levantados, 50*

MONDRIAN, PIET
Composición grande A, 33

MONET, CLAUDE
Nenúfares, 10-11

MORANDI, GIORGIO
Naturaleza muerta, 54

NOLDE, EMIL
Campesinos rusos, 44

PICASSO, PABLO
Corrida de toros, 47
Jugador de cartas, 24
La modelo, 24-25
Mujer peinándose, 26
Naturaleza muerta con brazo de yeso, 41

REDON, ODILON
La muerte verde, 15

Ilustración 3, Listado de Artistas, De Cézanne a Miró.

ROUAULT, GEORGES
Cristo escarnecido por los soldados, 52
 ROUSSEAU, HENRI
Selva con un león, 17
 SCHWITTERS, KURT
Merz (con la palabra ELIKAN
 repetida), 39
Merz (con el sello de un censor
 británico), 39
 SEURAT, GEORGES-PIERRE
Les Grues y la Percée à Port-en-Bessin, 11
 SEVERINI, GINO
El tren blindado, 37
 SOUTINE, CHAIM
Hombre de la chaqueta verde, 43
 TANGUY, YVES
El moblaje del tiempo, 60
 UTRILLO, MAURICE
Sacré Coeur, 20
 VLAMINCK, MAURICE DE
Naturaleza muerta con flores, 22-23
Remolcador en Chatou, 23
 VUILLARD, EDOUARD
Niñas paseando, 18

Ilustración 4, Listado de Artistas, De Cézanne a Miró.

Conclusiones

Cuando pensamos en las obras que trae “De Cézanne a Miró” a Chile, ya en el año 68 eran consideradas obras maestras y eran invaluableles. Según Monroe Wheeler *“los cuadros no tienen precio –indicó más adelante, cuando se le preguntó el monto del seguro. El dinero es sólo un índice de la estima que se tiene por ellos y de la cantidad de gente que desearía poseerlos.”*⁸². Es decir, que su valor va más allá del costo en dinero. Nos parece que uno de los medio más interesantes para concretar la legitimación de esta colección es mostrándola al mundo a través de la exposición, porque gracias a ella alcanzan una legitimación social a gran escala; las masas reconocen el valor de los objetos que están dentro del museo, la expectativa es tanta y es tanto el éxito que, como hemos descrito en capítulos anteriores, llegado el momento de legitimación nadie cuestiona el valor de las obras, o lo hacen mínimamente, o sencillamente no encuentran espacio para publicar este pensamiento. Es en ese sentido, que concluimos que la importancia de esta exposición no radicaba

⁸² El Mercurio, 17 de Junio de 1968 pp. 27 y 37

necesariamente en el alcance de la dicotomía centro periferia en el sentido de acercar el arte moderno a los artistas chilenos, sino que su alcance y su influencia queda más bien en acercar la exposición como gran espectáculo. Pero, también nos damos cuenta, de que esto solo es posible por la complejidad que presenta el *Campo del Arte* en cuanto a sus interacciones en el espacio social. Este fenómeno solo se pudo presentar bajo un contexto determinado, que se caracterizó por la puesta en valor del arte moderno a nivel hemisférico, en una estrecha relación con los campos de poder que involucraron la radical polarización ideológica durante la Guerra Fría.

La comparación de la exposición “De Cézanne a Miró” con “De Manet hasta nuestros días”, basándonos en fuentes primarias, nos permitió revisar el material teórico e historiográfico escrito hasta la fecha sobre ambas exposiciones. Y, a través de la revisión de esta crítica, publicada en distintos medios, adquirimos nuevas visiones de nuestro objeto de estudio, que lograron conectar ciertas situaciones aparentemente autónomas en un complejo escenario contextual. En 18 años, aproximadamente, y con nuevas propuestas mediáticas, el resultado fue completamente diferente, esto se explicaría según conceptos de P. Bourdieu porque el campo del

arte obedece a leyes sociales que le son propias, es autónomo: *“es un mundo que tiene su propia ley(nomos), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado (un artista célebre es alguien que ha acumulado lo que llamo un capital simbólico que puede producir efectos simbólicos, pero también económicos; un crítico puede hacer el valor de una obra de arte, un experto puede decir lo que es o no auténtico, puede hacer milagros sociales, transformar una cosa que no vale nada, que está en un desván, en una obra carísima, etc.).”*⁸³. Es en ese campo en donde están en lucha las instituciones y los agentes comprometidos en el juego, y para que este campo funcione debe estar provisto de un *habitus*, que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes al juego. Con “De Cézanne a Miró” hubo, a mi juicio, un reconocimiento masivo de este capital cultural otrora cuestionado, pero ahora, siendo capaz de ser recepcionado o más bien reconocido por las masas. Un ejemplo de esto, quizás algo anecdótico, pero que no deja de mostrar el carácter realmente mediático y la capacidad de

⁸³ Bourdieu, Pierre: *Cuestiones sobre el arte a partir de una escuela de arte cuestionada (1999)* en el *“El sentido social el gusto. Elementos para una sociología de la cultura”*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires 2011. Págs. 37-38.

reconocimiento del público es la edición especial de la revista *Condorito* n°24 que hace alusión a la exposición (ilustración n° 5).

Con respecto a nuestra hipótesis inicial, podemos afirmar que hemos encontrado, a través del desarrollo de esta investigación, datos interesantes que nos muestran la relación de esta muestra itinerante con un contexto global, específicamente desenvuelto en el contexto histórico de la Guerra Fría, que culturalmente se caracterizó por llevar a esta dimensión la polarización ideológica, involucrando en esa dicotomía el valor del Arte Moderno y la discusión teórica acerca de éste. Como ya revisamos, este fenómeno no fue exclusivo de Europa, pensando en las experiencias Nazi y Soviética, con respecto al arte moderno, sino que también se estableció en Norteamérica y en Chile. No necesariamente porque se insertara como discusión impuesta desde los grandes centros culturales, sino porque esta relación polarizada se generó a nivel hemisférico y global, dentro de lo cual Chile se vio involucrado históricamente por relaciones económicas y políticas, a la vez tocando la dimensión cultural y, por ello, el campo del arte. No obstante hemos podido establecer que el campo del arte, si bien puede ser influenciado por otros campos, sigue teniendo una autonomía, y, en la discusión acerca del valor del arte moderno sus agentes e

instituciones se valieron principalmente de sus propias fichas de juego, es decir de sus capitales culturales. La clave de esta disyuntiva se encuentra, principalmente, en los valores que se le otorgaron al arte moderno de carácter abstracto y a las discusiones sobre éste. El importante papel que juega Alfred Barr y la discusión entre los principales agentes del campo artístico en Estados Unidos acerca el arte moderno, vinculándolo a ideales de libertad como discurso dominante, resultan necesarios para entender las características de la dimensión cultural en la Guerra Fría. De la misma manera, cómo estas características se vinculan a procesos de difusión y legitimación de obra en las distintas esferas culturales; las que durante la Guerra Fría adquirieron una carácter hemisférico y se ven notoriamente reflejadas, como hemos revisado, en la gestión, desarrollo y culminación de la exposición “De Cézanne a Miró” como envió .



Ilustración 5, Condorito nº 24, 1968

Bibliografía

- **Agamben, G.:** ¿Qué es un dispositivo? Conferencia en la UNLP, 12/10/05
- **Dickie, George.** *El círculo del arte: una teoría del arte.* Barcelona, Paidós, 2005
- **Barr, Alfred H.:** *La definición de Arte Moderno.* Alianza editorial, Madrid, 1989.
- **Belting, Hans:** *La historia del arte después de la modernidad.* Universidad Iberoamericana, 2010
- **Bourdieu, Pierre:** “*El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*”. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires 2011.
- **Bourdieu, Pierre:** *Cosas Dichas,* Barcelona, Gedisa, 1988.
- **Bourdieu, Pierre:** “*Habitus, code, codification*”, ARSS n°64, septiembre 1986. Traducción al español de Cristina Chávez Morales.
- **Engerman, David C.:** “Ideology and the origins of the Cold War, 1917-1962”, en Melvyn P. Leffler y Odd Arne Westad, *The Cambridge History of the Cold War, Volume I. Origins,* 20-43.
- **Cockcroft, Eva:** “Abstract expressionism, weapon of the cold war” en *ArtForum,* junio de 1974.
- **Foucault, Michel:** *Vigilar y Castigar,* Siglo XXI, Madrid, 2013.
- **Foucault, M:** “El juego de Michel Foucault” en *Saber y verdad,* Ediciones de la Piqueta, Madrid, España, 1985. págs. 127-162. Disponible en <http://www.con-versiones.com.ar/nota0564.htm>
- **Galaz, Gaspar- Ivelic, Milan:** *Chile Arte Actual,* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1988.
- **García Blanco, A.:** *La exposición. Un medio de comunicación.* Ediciones Akal, 1999, Madrid.

- **Grandin, Greg:** “Living in Revolutionary Time: Coming to terms with the violence of Latin America’s Long Cold War, en Greg Grandin and Gilbert M. Joseph, eds. *A Century of Revolution: Insurgent and Counterinsurgent Violence During Latin America’s Long Cold War*. Durham: Duke University Press, 2010, pp. 1-42.
- **Guilbaut, Serge:** *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. Macba, Valencia, 2007
- **Mellado, Justo Pastor:** “El misterio de las exposiciones”, 2005, escritos de contingencia <www.justopastormellado.cl>.
- **Lorente, J. Pedro:** *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico*. Ediciones Trea, España, 2008.
- **Lorente, J. Pedro:** *Historia de la crítica del arte: textos escogidos y comentados*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- **Panofsky, Erwin:** *Arquitectura Gótica y escolástica*. Infinito, Buenos Aires, 1959.
- **Prats, Llorenç:** “El concepto de patrimonio cultural”, en *Política y Sociedad*. 27(1998). Madrid
- **Zamorano, Pedro:** *Principales exposiciones de arte en Chile durante el siglo XX: circulación, recepción y debates escriturales*. Revista: Estudios Ibero-Americanos 2013 39(1)
- *De Cézanne a Miró*: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago.
- *De Cézanne a Miró*: Consejo Internacional del Museo de Arte Moderno de Nueva York, New York, 1968.

Fuentes Hemerográficas

- *El Mercurio*, Santiago, 1968.
- *El Mercurio*, Santiago 1950

- *El Siglo*, Santiago, 1968.
- *Última Hora*, Santiago, 1968.
- *La Nación*, Santiago, 1968.
- *Pro Arte*, Santiago, 1950.
- *Revista Eva*, 1950
- *Condorito*, n°24, Santiago, 1968

Archivos

- Traducción del borrador del MoMA para exposición “De Cézanne a Miró”, 2 de Febrero de 1968. Caja 16, Carpeta COR.1968.23, Serie Correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC.
- Informe de número de visitas a la exposición “De Cézanne a Miró”, 1968. Caja 16, Carpeta COR.1968.23, Serie Correspondencia, FAIMAC, Archivo Institucional MAC.
- MoMA Archives Oral History: M. Edwards, NOVEMBER 4, 1998
- MoMA:
http://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/ICIP_SeriesIAf.html