

CURADURÍA COMO MUSEOS POSIBLES

CURATORSHIP AS POSSIBLE WORDS

FEDERICO RUVITUSO

federicoruvituso@gmail.com

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata.

La Plata, Argentina

Resumen

El Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti empezó sus gestiones en 2020 cuando se desató la pandemia. Cerradas sus puertas tuvo que ensayar formas de curaduría virtual, mientras se iniciaba la recuperación de parte de su Colección. *Curaduría como mundos posibles* presenta tres variantes curatoriales desarrolladas a partir de los primeros ensayos de asociación entre patrimonio y arte contemporáneo, en el marco de la cuarentena de inicios del 2020 y en los primeros meses de presencialidad durante 2021.

Palabras clave

Curaduría; Museo Provincial de Bellas Artes; patrimonio artístico; arte contemporáneo; memoria

Abstract

The Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti began its management in 2020 when the pandemic broke out. With its doors closed, the Museum had to try forms of virtual curatorship, while the recovery of part of his Collection began. *Curatorship as possible worlds* presents three curatorial variants developed from the first essays of association between heritage and contemporary art, within the context of the quarantine at the beginning of 2020 and in the first months of presence during 2021.

Keywords

Curatorship; Provincial Museum of Fine Arts; artistic heritage; contemporary art; memory



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Durante casi todo el 2020 las escuelas, las universidades, las bibliotecas y los museos estuvieron cerrados. Con la amenaza de la pandemia el mundo se llamó a confinamiento y todos los parámetros habituales se tuvieron que reconsiderar. El lugar de las imágenes —ese que nos convoca continuamente— se disparó a lo profundo de las pantallas y arrojó nuevas formas de pensar el arte, la producción y la curaduría. En ese contexto, los museos se encontraron con un nuevo extrañamiento, y buscaron la manera de seguir construyendo diálogos con sus comunidades en el mundo virtual.

Hibernación. Curaduría de pandemia

El Museo Provincial de Bellas Artes tiene un patrimonio extraordinario de más de 4500 obras que se conservan entre sus paredes y se muestran, de tanto en tanto, en sus salas y en otras instituciones. Además de habitar paisajes, retratos, naturalezas muertas, instalaciones, esculturas y *performances*, en el Museo *viven* dos osos polares. Se trata de obras de piedra y cemento de Máximo C. Maldonado (1900-1980) —uno de los animalistas más importantes que tuvo el país— cuyas piezas decoran plazas, escuelas, museos de ciencias y de artes ubicados por toda la provincia de Buenos Aires. Máximo nació en Magdalena y en su juventud fue boxeador. Una tarde de 1928, caminando por La Plata, se cruzó con la Escuela Superior de Bellas Artes (ESBA) —hoy Facultad de Artes (FDA)— y por una ventana presencié una clase de escultura. Tenía veintiocho años en ese entonces, dejó el boxeo y sus manos cambiaron los guantes por el cincel. Dos años después de eso, Emilio Pettoruti vaticinaba un futuro extraordinario para Máximo, que ya era reconocido como la gran promesa del animalismo argentino. Su *Cabeza de Oso Polar* [Figura 1] fue premiada y adquirida por el Museo cuando apareció en el II SALÓN de Arte de La Plata de 1934. Junto con otro oso de su autoría, una escultura de cemento que parece una foca, son casi las únicas piezas que posee actualmente el Museo en cuanto expresiones del animalismo argentino de principios del siglo XX.

La pandemia implicó un estado de *hibernación* general para todo el patrimonio que se encontraba sumido en el silencio de la guarda del Museo sin poder salir a las salas. Esta situación radical remarcó la habitual realidad de muchas instituciones: las obras de arte de nuestro pasado siempre están calladas si los recintos donde se conservan no escuchan su historia, investigan su procedencia o recuperan (de algún modo) su *timbre de voz*.

En ese sentido, las curadurías del ciclo virtual *Memorias del Museo* ensayaron un rescate audiovisual para preguntarse qué sucedería si las propias obras pudieran contar lo que experimentan en su actual confinamiento: relatar, por ejemplo, quiénes eran sus hacedores o hacedoras, de qué está hecha su fuerza poética o cómo llegaron a formar parte de la Colección y del lugar que habitan.

El primer capítulo del ciclo, «Hibernación», intentó *dar voz* a uno de los osos polares de Maldonado [Figura 2], pieza que nunca había sido expuesta después de su adquisición.

La propuesta se estrenó en las redes del Museo durante la pandemia y se completó en julio de 2021, cuando audiovisual y escultura se reunieron en una sala junto a otras obras animalistas [Figura 3].

De ese modo y gracias a diversas estrategias curatoriales las obras comenzaron a *despertarse* de esa larga *hibernación* que intentó dejar durante más de un año a los museos en silencio.

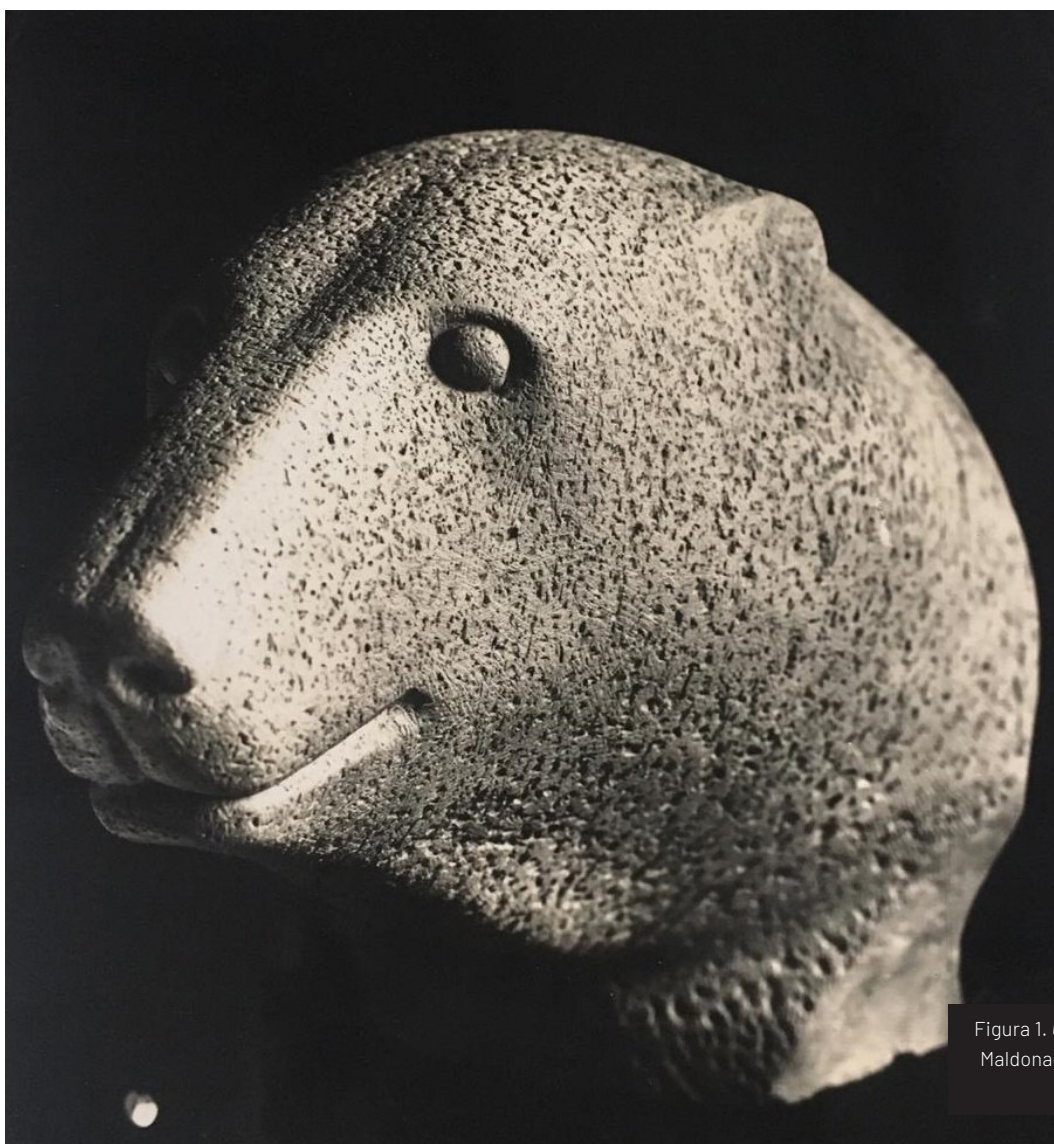


Figura 1. *Oso Polar* (1935), Máximo C. Maldonado. Piedra reconstituída. ii Salón de Arte de La Plata



Figura 2. «Hibernación».
Capítulo I de *Memorias del Museo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=TCXAb4letXQ&t=27s>

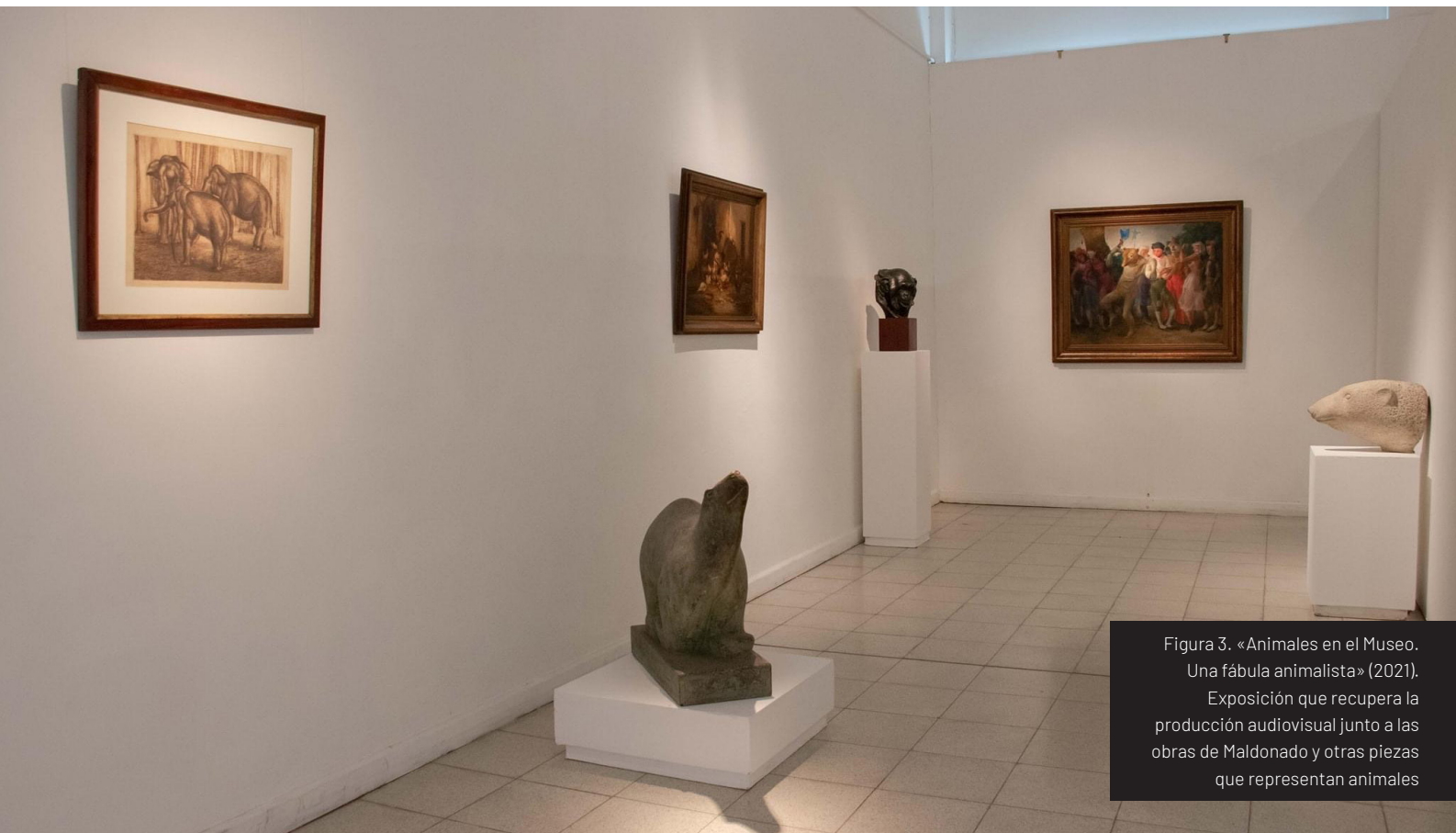


Figura 3. «Animales en el Museo. Una fábula animalista» (2021).
Exposición que recupera la producción audiovisual junto a las obras de Maldonado y otras piezas que representan animales

Políticas de la memoria. Remontajes curatoriales

La curaduría en un museo siempre es un acto político. Aun cuando son sus aparentemente *inofensivas* colecciones de pintura y escultura las que ocupan su espacio, la decisión sobre qué exponer siempre se halla sujeta a políticas de conservación y apropiación, de apertura a nuevos enfoques y comunidades. Los museos de arte, en ese sentido, representan en cada una de sus exposiciones una disputa histórica, estética, artística y política que pone en jaque lo que se espera de ellos.

En marzo de 2020 el Museo inició sus gestiones anuales con una muestra eminentemente *iconoclasta*, sin imágenes. Recibir «Ser Mujeres en la ESMA» [Figura 4] puso de manifiesto el deseo de nuevos enfoques de género en torno a la memoria en un mes que vaticinaba anuncios extraños. Con una invitación a la lectura y considerando al Museo un espacio para el encuentro, la propuesta se centró en testimonios, relatos y manifiestos pensados para visibilizar los horrores sufridos por mujeres en los centros de detención clandestina durante la dictadura.

A partir de este marco de memoria se imaginó la curaduría del resto de sus salas. Una propuesta de estas características implicó diagramar un planteo integral, ya que un acto de memoria política debería esquivar, en lo posible, el efecto *paseo* que a veces produce la visita a un museo. Con esto en mente, en una pequeña sala contigua se dispusieron dos obras. Por un lado, *Te estamos esperando* de Silvina Levenson, anunciaba una búsqueda y una espera con un pequeño triciclo blanco cerca de un mapa del país, guarecido por una gigantografía de una marcha de abuelas. Por el otro, *Urna*, de Verónica Dillon, daba cuerpo al rito negado y devuelto gracias a una suerte de vasija funeraria, emplazada en tierra, que señalaba el descubrimiento de las fosas comunes para entregar a quienes ya no están la recuperación de su recuerdo. La obra de Verónica fue premiada en el Salón de Arte Joven de 1986, el primero en democracia [Figura 5]. En el texto de la sala se podía leer: «Por un reclamo que calla y grita al mismo tiempo como si el edificio [del Museo] fuera una caja resonante; un lugar para escuchar las voces del silencio».

Frente a ese *silencio* reparador, la biblioteca, ubicada justo enfrente, se colmó de *manifiestos visuales* gracias a obras de mujeres poderosas. Entre libros aparecieron los bronce de María Carmen Portela y el *Autorretrato* de Raquel Forner, ese enorme desgarró autobiográfico que expone las tragedias y amores del mundo [Figura 6]. Además, cerca de la puerta de entrada (o salida), Malena Di Bastiano reformuló con sus *Resonancias gráficas* los testimonios de la ESMA en Sala Microespacio. Con su prensa activa propuso unir las luchas del pasado con las del presente bajo consignas inscriptas en gofrados, proyecciones e impresos. En su montaje estaba también *Sorpresa*, aguafuerte de Clara Carrie (1901-1985) que se conserva en el Museo desde su exposición en el I Salón de Arte de Tandil de 1938 [Figura 7].

Toda esta deriva curatorial no aconteció aquel marzo de 2020, y pese a mutar la muestra con activaciones virtuales durante todo ese año, no pudo visitarse hasta 2021. En ese nuevo contexto, «Ser mujeres en la ESMA» abrió nuevamente, en otro marzo, para recibir poco después un *remontaje* inesperado.

A principios de abril el Museo alojó *El cuarto de Lucía*, instalación que reproduce la habitación de Lucía Pérez, joven de Mar del Plata víctima de un terrible femicidio. El cuarto, ese lugar al que Lucía tendría siempre que volver, fue realizado por Marta Montero, su mamá, y Claudia Acuña, junto con un colectivo de artistas [Figura 8]. La instalación se llevó a cabo en poco más de tres días y ocupó el centro de la Sala Principal. Sin embargo, en lugar de desmontarse la muestra de la ESMA, esta mutó para guarecer el cuarto en un abrazo hecho de retazos de tiempos. Acompañada por la familia de Lucía, la visita al Museo aconteció durante las semanas que alojó al cuarto en una experiencia tan desgarradora como sanadora y, gracias a eso, en la sutil filiación de sus salas se pudo escuchar al unísono un grito de justicia.

Así, con una presencialidad precaria y protocolar y con un Museo colmado de obras de mujeres valientes, tras una larga pandemia el espacio volvió a ser un lugar para el encuentro; una forma de manifiesto ante un reclamo de justicia; y también una nueva llamada de atención para que el arte y la memoria se pusieran en movimiento en pos de conmover los avatares del presente.

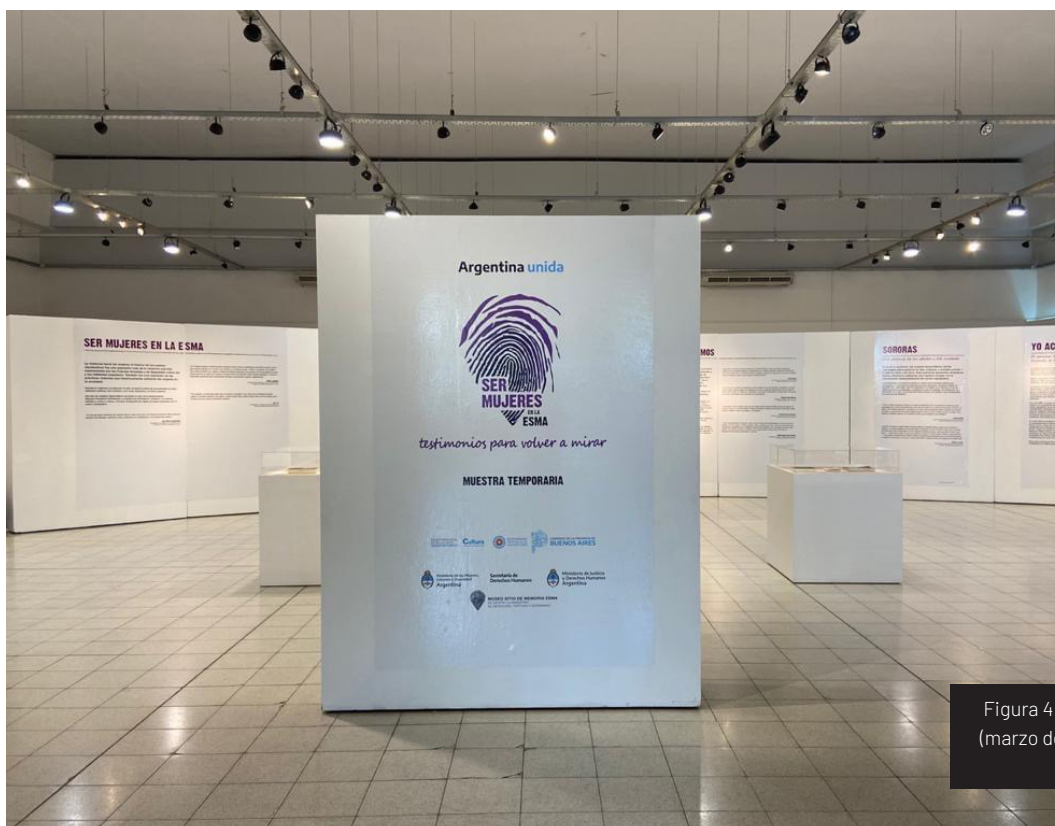


Figura 4. «Ser mujeres en la ESMA» (marzo de 2020). Primera propuesta de montaje



Figura 5. *Urna* (1986), de Verónica Dillon, y *Te estamos esperando* (2013), de Silvia Levenson, en Sala Observatorio Audiovisual



Figura 6. Autorretrato (1941), de Raquel Forner, y obras de María Carmen Portela en Biblioteca Ernestina Rivademar



Figura 7. Resonancias gráficas
(marzo de 2021),
de Malena Di Bastiano



Figura 8. Remontajes.
El cuarto de Lucía (abril de 2021)

Jorge Larco, un pintor para no dejar de amar

A veces las formas del arte contemporáneo manifiestan un diálogo inesperado con el pasado: lo abren, lo transforman, lo celebran. En julio de 2021 —después de otro período de confinamiento— el Museo volvió a la presencialidad con una serie de muestras sobre la naturaleza cambiante del retrato. Fotos, esculturas, pinturas y audiovisuales contaron sobre las maneras antiguas, modernas y contemporáneas que tenemos de persistir a través de las imágenes. Entre ellas se presentó «No me dejan amar», propuesta de Elisa Salas para Sala Microespacio [Figura 9].

Sobre paredes pintadas de bordó Elisa mostró retratos de sus amistades en una explosión de color que prometía futuros felices, libres y divergentes. Manuel Sánchez Viamonte escribió sobre sus imágenes en el texto de sala de la exposición: «Las escenas pintadas con pinceladas suaves y colores pastel evitan la rigidez y formalidad de las antaño retratadas. Nos muestran vínculos no heteronormativos en momentos íntimos, espontáneos: la calidez de lo que está vivo».

Frente a esas *cálidas* pinturas de Elisa, la curaduría del Museo ubicó otras imágenes y cerca de sus obras aparecieron telas y tablas con historias sobre un isleño dormido, una enigmática mujer sentada en un sillón y un boxeador que espera la campana en una esquina del ring. Todas ellas son obras de Jorge Larco (1897-1967) pintor, escenógrafo, escritor y decorador argentino [Figura 10]. Jorge vivió durante toda su vida una *terrible intemperie* producto del odio homofóbico de una sociedad violenta y machista. Pese a ello, convencido de su camino artístico, Larco logró refugiarse en los libros, los amigos y la historia del arte, lugares donde pudo soportar la opresión de ese prejuicioso mundo tan lejano y cercano al nuestro.

Las obras del artista que conserva el Museo estuvieron largos años sin salir de los depósitos por diversos motivos, pero, al llegar la propuesta de Elisa, resultó una suerte de *injusticia* curatorial que los soberbios retratos de Larco no pudieran disfrutar del *afecto* y del optimismo que estas amistades pintadas trajeron al Museo. Por ese motivo Elisa y Larco se acercaron, y las obras del segundo dejaron de estar cautivas de *otras* épocas y de *otros* juicios, al menos por un tiempo.

Así, producto del poderoso y sencillo gesto del que es capaz el montaje, Jorge Larco disfrutó de un presente menos hostil gracias a las obras de Elisa. Mientras que, gracias a las obras de Larco, la propuesta de la artista se conectó con el patrimonio del Museo sin perder su autonomía, bordeando las fronteras habituales entre el pasado y el presente [Figura 11]. De ese modo, «No me dejan...» sumó un último e inesperado retrato y el Museo pudo —haciendo uso de una curaduría del *rescate*— entregar a un pintor del pasado un lugar para amar y ser amado.

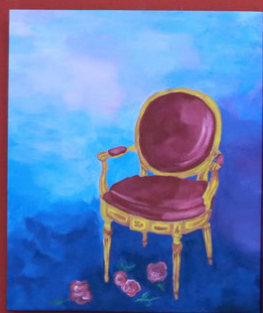


Figura 9. Obras de Elisa Salas para «No me dejan amar» (2021)



Figura 10. Rosario (s/f); En el Corner (s/f); de Jorge Larco



Figura 11. Jorge Larco, un pintor para «No me dejan amar» (2021)

Sobre estas posibilidades (y otras tantas) el Museo imaginó entre 2020 y 2021 los límites de sus fronteras curatoriales. Como propuesta dinámica de montaje y remontaje, las variantes mencionadas permitieron activar memorias y sugerir con *delicada irreverencia* el acercamiento de las épocas del arte, en pos de abandonar los estancos límites históricos y traer otros relatos al presente. Precisamente, es quizás en estos encuentros, en todo lo sucedido y por suceder, donde el Museo Provincial de Bellas Artes susurra su nueva actualidad.