



H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte

ISSN: 2539-2263

ISSN: 2590-9126

revistahart@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Muñoz Porqué, Bárbara

El estatuto museal en el arte contemporáneo colombiano: dos obras de Nicolás Consuegra y Jaime Iregui

H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, núm. 5, 2019, Julio-, pp. 59-88

Universidad de Los Andes

Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=607764857010>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# EL ESTATUTO MUSEAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO: DOS OBRAS DE NICOLÁS CONSUEGRA Y JAIME IREGUI

The Museum Statute in Contemporary Colombian Art:  
Two Works by Nicolás Consuegra and Jaime Iregui

O estatuto museal na arte contemporânea colombiana:  
dois obras de Nicolás Consuegra e Jaime Iregui

Fecha de recepción: 17 de enero de 2019. Fecha de aceptación: 8 de abril de 2019. Fecha de modificación: 21 de abril de 2019  
DOI: <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.04>

## BÁRBARA MUÑOZ PORQUÉ

Investigadora venezolana residente en Bogotá. Trabaja en los campos de la cultura visual y la estética contemporánea. Es Doctora en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile (2018), Máster en Antropología Visual de la Universitat de Barcelona (2008) y Licenciada en Letras de la Universidad del Zulia (2005). Desde el 2016, es profesora del Departamento de Diseño de la Universidad de los Andes.

[bv.munoz@uniandes.edu.co](mailto:bv.munoz@uniandes.edu.co)

El presente artículo proviene del tercer capítulo de la tesis doctoral de la autora titulada *Prácticas archivísticas en el arte contemporáneo. Documento, colección y museo*, la cual fue presentada en el Doctorado en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile, y defendida en julio de 2018 en Santiago de Chile.

## Cómo citar:

Muñoz Porqué, Bárbara. "El estatuto museal en el arte contemporáneo colombiano: dos obras de Nicolás Consuegra y Jaime Iregui". *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, nº 5 (2019): 59-88. <https://doi.org/10.25025/hart05.2019.04>

## RESUMEN

En el presente artículo interpretaremos las obras de dos artistas colombianos que trabajan el tema del museo desde poéticas y operaciones distintas: el primero, Nicolás Consuegra, en su proyecto *El espacio del lugar, el lugar del espacio* lleva a cabo la migración institucional a partir de la yuxtaposición del Museo de Arte de la Universidad Nacional y el espacio NC- arte, proponiendo una experiencia sobre la imposibilidad en el desplazamiento y una reflexión sobre el espacio expositivo desde el género de sitio-específico. El segundo, Jaime Iregui, en *Monumentos privados* retoma el tema de la colección y el depósito museográfico para hacer visible un repositorio de objetos que fueron donados a mitad de siglo XX al Museo de Antioquia, poniendo en escena la pregunta sobre el origen en la conformación de las colecciones. A través de la intervención del espacio museográfico y de la apropiación de ciertas estrategias del coleccionismo, estas dos obras deslocalizan las formas heredadas de comprensión del archivo en cuanto lugar fundacional del conocimiento.

## PALABRAS CLAVES

Colección, Museo, Archivo, Subjetividad, Espacio arquitectónico, Arte Contemporáneo

#### ABSTRACT

In the present article we will interpret the works of two colombian artists who work the topic of the museum from different poetics and operations: in his project *El espacio del lugar, el lugar del espacio* Nicolás Consuegra, carries out the institutional migracion from the juxtaposition of the Museum of Art of the National University and the space NC-Arte, proposing an experience on the impossibility in the displacement and a reflection on the exhibition space from the site-specific genre. The second, Jaime Iregui, in *Monumentos privados* takes again the topic of the collection and the museography deposit to make visible a repository of objects that were donated in the half of 20th century to the Museum of Antioquia, putting in scene the question on the origin about the conformation of collections. Through the intervention of the museographic space and the appropriation of specific collecting strategies, this two works relocate the inherited ways in which the archive has been understood as a foundational place of knowledge.

#### KEYWORDS

Collection, Museum, Archive, Subjectivity, Architectural Space, Contemporary Art.

#### RESUMO

No presente escrito se fará uma interpretação das obras de dois artistas colombianos que trabalham o museu desde dois poéticas e operações distintas. O primero é Nicolás Consuegra, e seu projeto *El espacio del lugar, el lugar del espacio* que faz uma migração institucional desde a justaposição do Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia e do espaço NC-arte de Bogotá, e propõe uma experiencia sobre a impossibilidade do deslocamento. Faz, mesmo, uma reflexão sobre o espaço expositivo desde o gênero do "sitio-específico". O segundo é Jaime Iregui, e seu projeto *Monumentos Privados*, onde volta às discussões sobre a coleção e o depósito museográfico para visibilizar um repositório de objetos que foram doados a meados do século XX ao Museo de Antioquia, em Medellín. Assim, põe em cena a pergunta pelo origem na conformação da coleções de arte. Através da intervenção do espaço museográfico e da apropriação de algumas estratégias do colecionismo, estas dois obras deslocam as formas herdadas de compreensão do arquivo quanto ao local fundacional do conhecimento.

#### PALAVRAS CHAVE

Coleção, Museu, Arquivo, Subjetividade, Espaço arquitetônico, Arte contemporânea.

## EL MUSEO COMO APARATO

Para Jean-Louis Déotte existen cinco aparatos proyectivos que han configurado los fenómenos sensibles en la época moderna, estos son, la cámara oscura, la fotografía, el cine, el museo y el psicoanálisis. El lugar en común donde se encuentran estos aparatos, en el mundo de la proyección, es en la invención de una nueva representación del espacio que incorpora la perspectiva y el punto de fuga, es decir, el punto del sujeto que se origina en las prácticas visuales del Renacimiento; escritura proyectiva esta que se separa de la encarnación medieval e inaugura un pensamiento que relaciona el arte y el aparato. El vocablo latino *apparatus*, que proviene de *apparare*, significa “preparar para”; de esta manera, la íntima relación entre aparato y aparecer queda en evidencia. Según Déotte, un aparato hace aparecer los fenómenos sensibles de una época al registrarlos en una superficie de inscripción, lo cual quiere decir que quedan aprehendidos sobre un soporte en el que se inscribe la huella material, visual y plástica de un acontecimiento. Toda memoria está “aparatzada”, señala el filósofo, justamente porque el aparato la captura, la limita, le da forma. El acontecimiento no circula a la manera de un flujo continuo; antes bien, le es conferida la categoría de acontecimiento porque *aparece* por medio de la superficie donde queda plasmado y es así como se “hace-época”. La perspectiva, el museo, el cine, la fotografía y el psicoanálisis son algunos de estos aparatos que inauguraron el traspaso y la renovación de los límites en la percepción. En este terreno del programa proyectivo nos movemos en el régimen moderno de la mirada donde la imagen, en cuanto huella análoga, es representada y contenida en la materialidad del soporte, conservando así una relación física con su referente. Etimológicamente, la palabra acontecimiento viene de *cadere*, que significa “caer”, ante esta referencia Déotte comentará que en ausencia de superficie de inscripción no podría acaecer un acontecimiento y se preguntará por la naturaleza de esa relación: “[...] ¿Qué es lo que arruina un acontecimiento que cae sobre una superficie de inscripción singular o colectiva (una experiencia, un testimonio)?”<sup>1</sup> Un aparato, entonces, elabora una poética de la temporalidad y espacialidad nuevas, inaugura un modo inédito de percepción y aprehensión del mundo.

En *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (1998) Déotte define el museo como el espacio donde los objetos se juntan; “se comunican entre sí”, diría André Malraux, se igualan según el principio de lo similar. Es el lugar donde se suspende el destino de las obras –en el que se interrumpen las antiguas funciones– el laboratorio del manejo político del gusto, el configurador de la sensibilidad común en la sociedad moderna. Su objetivo será el de crear un marco común y una experiencia compartida en torno a la sensibilidad y a

1. Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo* (Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998), 25.

2. Sobre esta referencia etimológica —siendo la definición de la RAE la siguiente: cosmos. Del lat. cosmos ‘universo’, y este del gr. *κόσμος* *kósmos* ‘universo’ y ‘ornamento’. 1. m. universo (mundo). 2. m. Espacio exterior a la Tierra—, vale la pena recordar que Michel Serres, en el primer capítulo de su obra *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo* (1985), también revisa las acepciones que la palabra ‘cosmos’ tiene en cuanto adorno y ornamento, percibiendo ambas cualidades complementarias y no excluyentes entre sí. Así, cosmos es definido por Serres como “[...] la organización, la armonía, la ley y la conveniencia. El mundo, la tierra y el cielo, pero también el decorado y el embellecimiento». En consecuencia, en este tratamiento en torno a las apariencias, dirá que “nada es tan profundo como el adorno, nada va más lejos que la piel, el ornamento tiene las dimensiones del mundo», confiriéndole, al igual que Déotte, una relevancia al sentido de la distribución y la belleza bajo la categoría de la cosmética, concepto que será entendido por ambos autores atendiendo tanto a sus capas de complejidad como a las de su apariencia. Por último, cabe destacar que Déotte prefiere hablar de cosmética y no de estética, ya que ésta última se vincula más a la tradición etnocéntrica y platónica. Para dar cuenta de ello, transcribimos el siguiente fragmento extraído de la conferencia *Le conflit cosmétique entre les mondes de l'image*, dictada por el filósofo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile el día 15 de abril de 2015: “Yo uso ‘cosmética’ partiendo de la raíz griega *kósmos*. Los griegos, cuando hablan de cosmos, hablan de orden, de la idea de un buen orden, de una conveniencia, de una disciplina, de una organización, de un ceremonial. El segundo sentido, es el orden del universo y, para los pitagóricos, se trata de la noción de mundo, de cielo, de la esfera de los fijos. En un tercer nivel de sentido, es la noción de aparataje, embellecimiento, ornamento, gloria y honor. [...] La cosmética es mucho más global que la estética. La estética es un término del siglo XVIII apenas, que fue conceptualizado realmente solo por Kant. En la *Crítica del Juicio* se trata de un modo de juzgar desinteresado y universal, de allí la noción de belleza. Ahora bien, con la noción de diferendo cosmético, ya no nos limitamos al orden del discurso, más bien introducimos otra noción fundamental en la estética de Lyotard: la superficie de inscripción, la cual determina las relaciones entre los signos y su soporte”. [en línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=aQdFvFylb6E>

3. Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, 79. Énfasis del autor.

4. Déotte, 2007.

la estética que permita componer una idea del patrimonio de aquello que es lo propio, de aquel capital material y simbólico que apunta a conformar, a través de la reunión de las obras, una idea de identidad y memoria colectivas. El museo, entonces, funciona como una superficie de inscripción y forma parte de esos teatros de la memoria que construyen, a partir de legados, saqueos e intercambios culturales, la idea de Nación. Es por ello que, en principio, todo museo tendría como proyecto edificar un sentido de lo nacional, aun cuando esté compuesto de obras provenientes del extranjero.

Déotte señala que existen tres arquetipos o “continentes museológicos” que son el British Museum, concebido como un conglomerado heterogéneo de colecciones privadas, el Museo de Dresden, espacio histórico donde se forja el sentido de comunidad, y el Louvre que representa el paso de la dimensión teológica al régimen de la cosmética, término que debe ser entendido según su procedencia griega, *kósmetikos*, de *kosmos*, que significa orden del universo.<sup>2</sup> A propósito del Louvre, resulta significativa para el autor el hecho de que la inauguración del museo coincide con la fecha de la suspensión del rey: “Sorprendente paradoja de una sociedad que deja brutalmente de incorporarse en el cuerpo eterno del Rey para inaugurar otro régimen de cosmética general, el Museo: es decir, el lugar de todas las fragmentaciones, de la *totalidad* imposible”.<sup>3</sup> Luego de esta revisión crítica Déotte se interroga sobre la paradoja del museo, la cual reside en cómo se constituye, a través de los fragmentos desunificados, de la dispersión de obras, de los restos que sobreviven al desplome del Antiguo Régimen, de las leyes y pertenencias pasadas, una idea sobre la totalidad unificadora. A través de un discurso que olvida las divisiones entre los objetos que han perdido su funcionalidad original y su cualidad de mimesis, se pone en cuestión esa visión que concibe al museo como un espacio de permanencia y estabilidad de la memoria, evidenciándose de esta manera, según el filósofo, que el museo es antes que nada una institución de olvido precisamente porque abandona las pasadas referencias y destinaciones iniciales de los objetos: “[...] el museo es un aparato que genera olvido. En consecuencia: las obras son conservadas y perduran para el futuro porque están desprendidas de cualquier identidad étnica, política, social, etc.”.<sup>4</sup> Otra de las paradojas es que, a propósito de la idea de homogeneidad y unicidad que construye el museo desde la dispersión y la ruina, surge “un pensamiento sistemático del arte”<sup>5</sup> que se relaciona directamente con la aparición del discurso crítico en torno a la experiencia artística: el nacimiento del sujeto receptor, el desarrollo de la facultad del juzgar y sus categorías de lo bello y lo sublime.

La condición del soporte de inscripción es su imposibilidad de contener y relatar la catástrofe que ha estremecido el espíritu europeo. A propósito, Déotte recuerda dos categorías: lo museal y lo inmemorial. La primera, inventada por Ernst Jünger, no se refiere a la práctica museográfica sino al ejercicio de disolver

la individualidad del genio creador y la monumentalidad burguesa. Y la segunda, lo inmemorial, es definido como “un recuerdo que no ha podido ser inscrito”, como “impotencia dolorosa de olvidar por una comunidad”.<sup>6</sup> En relación a esta discusión, Déotte deja anunciada una posible asociación entre el sentimiento de lo sublime y el sentimiento de lo inmemorial en cuanto desborde ilimitado. Finalmente, en este recorrido se advierte la emergencia de un soporte psíquico y subjetivo en la configuración museográfica que, desde sus orígenes y hasta la actualidad, sigue reflejando una concepción sobre las identidades nacionales. Como el museo agrupa medios de diversa naturaleza, el filósofo se pregunta si acaso este podría ser considerado como un hiper-media debido a la mezcla de soportes y expresiones que en él convergen.

Ahora bien, sirva esta reflexión teórica para introducir los dos casos que en este artículo se analizarán: *El espacio del lugar, el lugar del espacio*, de Nicolás Consuegra, y *Monumentos privados* de Jaime Iregui. Proponemos, entonces, articular algunas de las ideas expuestas por Déotte a las operaciones conceptuales y poéticas que cada proyecto representa en su singular forma de resolver lo museográfico. En primera instancia advertimos que, si bien la relación entre aparato y aparecer es evidente –porque el aparato prepara un fenómeno a ser expuesto en el régimen de la visibilidad–, los casos aquí seleccionados complejizan esa noción del aparecer puesto que, en el caso de Consuegra, nos hace preguntar ¿cuál es la naturaleza del acontecimiento cuando la instalación, lejos de establecer alguna comunicación entre obras, propone una experiencia arquitectónica desde la desorientación?; en ese sentido, ¿cómo se inscribe el recorrido, realizado por los visitantes, a través del espacio?

Además de particularizar qué tipo de temporalidad y espacialidad se revela en las dos obras seleccionadas, ante la noción de patrimonio que se trama en la pieza *Monumentos privados* nos preguntamos ¿cómo dar cuenta de una identidad colectiva si el origen de esta obra está constituido por especulaciones y omisiones?, es decir, ¿qué subversiones a la idea de patrimonio supone la estrategia curatorial realizada por Iregui en la que se cuestiona al museo como una configuración de lo nacional?

Con estrategias diferentes entre sí, cada obra construye una particular memoria de lo colectivo pero desde la fisura de lo representacional, esto es, la memoria que emerge sintoniza con un olvido ahora recontextualizado en el espacio museal. De este modo, ambos casos que estudiaremos a continuación proponen pensar una nueva superficie de inscripción que dé cuenta de lo no inscrito, que no sea lugar de memoria ni de representación, sino que albergue lo no visible y ponga en escena las contradicciones que suponen las dinámicas de la institución museográfica, así como las distintas formas de abordar el vínculo entre la colección, el legado y el archivo desde nuestra contemporaneidad.

5. Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, 74.

6. Déotte, *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*, 240.

7. Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-textos, 2005).

## IMPOTENCIA ARQUITECTÓNICA Y MIGRACIÓN EXPOSITIVA EN NICOLÁS CONSUEGRA

Inicialmente, definir qué es el museo supone la presencia física de un espacio que alberga un conjunto de obras agrupadas según la conformación de colecciones y la formulación de criterios curatoriales que las convierte en inestimables para la sociedad en general. Imaginar al museo es pensar en un lugar en el que se conservan y exhiben piezas artísticas que ingresan allí porque su significado ha sido afectado por lo que Boris Groys identifica como el proceso que hace al objeto transitar del valor profano hacia los archivos de la memoria cultural.<sup>7</sup> Al revisar algunas reflexiones que se han suscitado en torno a esta institución como lugar material y geográfico de la experiencia estética, encontramos algunos documentos que resultan interesantes para articular y poner en discusión con nuestra contemporaneidad. La crítica de arte argentina Marta Traba relata, en su breve ensayo *Preferimos los museos* (1983), el cambio que supuso dejar de pensar en las obras y los artistas como única categoría relevante para entender la labor de los arquitectos que rediseñan el edificio museal. Interpretar esta sustitución conduce a Traba a comparar el agudo desfase temporal entre la reciente constitución de las colecciones en los museos de América Latina entre las décadas de los setenta y ochenta –el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas o el Museo de Arte Moderno de Bogotá– y el avance de los museos norteamericanos que, para la época, habrían adquirido todas las obras posibles del arte clásico y de vanguardias, asunto que particularmente hace emerger una inédita concepción: el museo se convierte en la obra de arte como consecuencia de sus ampliaciones y transformaciones realizadas a cargo de reconocidos arquitectos. A propósito de este fenómeno, la escritora comenta la exposición *New American Art Museums*, en el Whitney Museum, en donde se exhiben proyectos, archivos, documentos y maquetas sobre los museos nuevos que próximamente se irían a remodelar y construir en Estados Unidos. El texto reseña, además, que en esta exposición se mostraron los recursos con los que se llevaría a cabo dicho trabajo. La cita a continuación refleja en su enumeración la textura, la tonalidad, la densidad y la consistencia de estos materiales que empiezan a ser utilizados en las reconstrucciones que ponen en escena otra forma de visitar y habitar el espacio del museo:

En la exposición del Whitney hay una importante novedad respecto a las corrientes presentaciones de maquetas, planos y fotografías de arquitectos. Cada proyecto va acompañado de una pared donde se colocan las muestras de los materiales empleados; concretos, granitos de colores, ladrillos de todo

8. Marta Traba, “Preferimos los museos” *Revista Arte en Colombia* (1983), 32.

tipo, aluminios, vidrios, plásticos, cerámicas, piedras porosas, paneles de acero. Dominan los colores “nobles”, las tierras, el granito gris: de pronto, un rojo indígena: estructuras pulidas de acero o aluminio, y concreto a la vista; el placer de las texturas avanza todavía más en un territorio que pasa a ser pictórico, del cual la arquitectura se ha adueñado limpiamente.<sup>8</sup>

Posteriormente, un nuevo contraste que añade Traba es la diferencia entre el museo europeo, que asocia a recorridos agotadores de extensos tránsitos con poca luz, sin cafeterías y donde los baños no se encuentran fácilmente; y el museo norteamericano, que es construido para pasar el día allí, es decir, se convierte en el nuevo espacio sociocultural de relación, encuentro y esparcimiento. De modo irónico, Traba finaliza su relato indicando que el museo norteamericano, entonces, abandona esa actitud fervorosa propia de los fieles en el museo europeo –idea que nos remite al valor cultural benjaminiano de las obras de arte de carácter religioso, por ejemplo– produciéndose el pasaje que va de sacar el museo a la calle en la década de los sesenta a un tratamiento distinto dos décadas después cuando: “en los ochenta todo entró en el museo, hasta el propio Museo; semejante convergencia termina definitivamente con la acusación de que los museos son obsoletos”<sup>9</sup>

¿Cómo comprender este acercamiento que Traba realiza sobre el museo no como la institución que únicamente se encarga de almacenar el patrimonio cultural desde la administración pública o privada, sino como experiencia arquitectónica? La instalación realizada por el artista colombiano Nicolás Consuegra (1976), *El espacio del lugar. El lugar del espacio*,<sup>10</sup> puede ayudarnos a dilucidar mejor estas relaciones. La instalación consistió en reproducir parcialmente la sala principal del Museo de Arte de la Universidad Nacional dentro del espacio de NC-arte, ambas instituciones ubicadas en Bogotá que tienen en común proponer e invitar a los artistas a que desarrollen proyectos comisionados dentro de sus instalaciones. ¿Qué relación tiene esta propuesta con la memoria institucional de uno de los museos más importantes para la historia del arte en Colombia?, ¿cómo producir una experiencia de la disconformidad a partir de la intermediación originada entre la escala, la proporción y la proyección?, son algunas de las preguntas que surgen respecto a esta reproducción espacial cuya particularidad consiste en provocar una reflexión en el visitante que la recorre. Pensamos que aquí se trata no del tradicional espectador frente a la obra de arte expuesta para ser consumida/contemplada visualmente, sino más bien de un visitante que recorre y transita las dimensiones del espacio.

Ahora bien, este proyecto de Consuegra, realizado en estrecha colaboración con el arquitecto Felipe Guerra de Estudio Altiplano, no consiste en un lugar que se atraviesa en armoniosa continuidad, sino que contiene elementos

9. Traba, “Preferimos los museos”, 32.

10. Inaugurada el 22 de julio de 2017 en el espacio NC-arte en Bogotá, Colombia.

11. Nicolás Consuegra, “#CríticaEnDirecto: Nicolás Consuegra en NC-arte”, *EsferaPública*,



Imagen 1. *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Nicolás Consuegra. NC-arte, Bogotá, Colombia. Imágenes cortesía de Nicolás Consuegra.

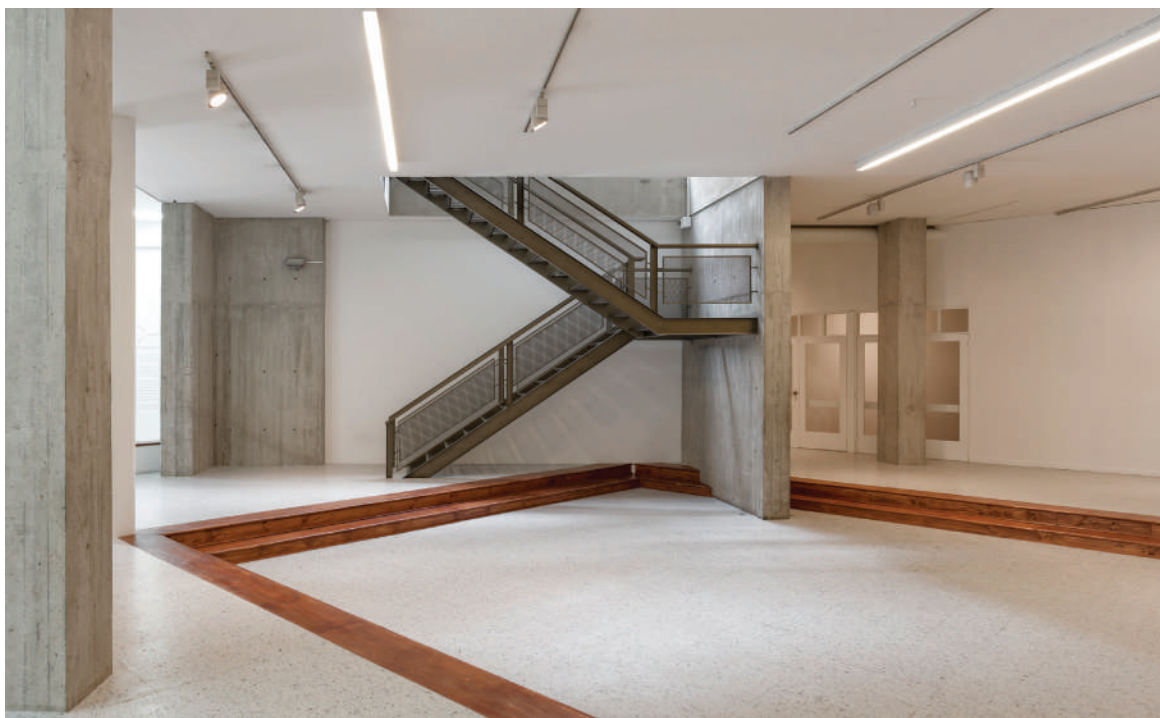


Imagen 2. *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Nicolás Consuegra. NC-arte, Bogotá, Colombia. Imágenes cortesía de Nicolás Consuegra.

que generan cierto malestar en su paso como lo son “las intersecciones forzadas, las incongruencias de las columnas”, las líneas diagonales que se adaptan incómodamente en esta “migración expositiva”.<sup>11</sup> Además, a esta descripción se incorpora la existencia de muros que deben ser saltados por el público para poder acceder a la zona de los sanitarios del lugar, por ejemplo, así como la existencia de espacios inventados que suspenden la funcionalidad de la estructura proyectiva: una puerta de vidrio que conduce al cruce reducido entre dos esquinas, la difícil intuición de un pequeño recinto, casi oculto, al cual se consigue llegar solo explorando con curiosa determinación la instalación –no exentos de sentir que se está transgrediendo alguna normativa museal porque también hay que subir un muro– y la estancia del segundo piso a la cual, con poca iluminación y cuya presencia no es intuitiva rápidamente, se entra agachado porque el techo falso que se ha instalado ha descendido hasta la altura de un niño. De esta manera, el trabajo de reproducir irregularmente la apariencia de la sala de un museo dentro de este espacio cultural, qué pertinencia tiene si no es la de edificar temporalmente la separación de los límites entre lo racional y lo sensorial, entre el arte y la arquitectura para hacer ver otras relaciones posibles que nos orientan a pensar qué sentido tendría localizar el museo dentro de NC-arte, es decir, cuestionarnos, no solo lo que sucede con el lugar que ocupan las colecciones, sino “qué tipos de nociones y discursos fabrican los museos”.<sup>12</sup>

Para comprender el alcance y el significado que tiene el Museo de Arte de la Universidad Nacional para la memoria social y local, resulta pertinente ubicar algunos momentos importantes de su historia. Para ello, revisamos un artículo de Carolina Chacón Bernal (2008) donde indica que la institución se crea en 1970 como consecuencia de las reformas implementadas por el rector José Félix Patiño que contemplan, no solo la reestructuración de facultades y departamentos, sino también la creación del Museo de Arte. A su vez, ese período histórico vendría a corresponderse con la aparición de los museos de arte moderno en América Latina que empiezan a inaugurarse desde la década de los sesenta. Chacón introduce un fragmento de Traba, quien reseña exposiciones como las de Álvaro Barrios, *Espacios ambientales*, en la que participan e intervienen varios artistas colombianos y señala que en dicha exposición se propone “[...] un ataque a la pasividad del público, pero también es el máximo esfuerzo por atraerlo. No se puede seguir diciendo que se ha operado en el arte y en la relación de espectador-obra de arte un cambio radical. Hay que demostrarlo”.<sup>13</sup> Esta exposición fue motivo de ataque por parte de dos estudiantes quienes destruyeron algunas de las obras por considerar la muestra de corte elitista, por no ser comprensible para la mayoría, según sus alegatos. Otro aspecto que destaca la autora es que, dentro del campus universitario, empezó a funcionar anteriormente el Museo de Arte Moderno a cargo de Marta Traba quien, a finales de los años sesenta, es

<http://esferapublica.org/nfblog/nicolas-consuegra/>

12. Consuegra, “#CríticaEnDirecto:NicolásConsuegra en NC-arte”, *EsferaPública*.

13. Citado por Carolina Chacón, “Museo de arte de la universidad nacional: orígenes y transiciones. Bogotá”, *Revista Calle 14*. N° 2 (2008). 172-184. Para una detallada cronología sobre algunas de las exposiciones y de los artistas que han exhibido en este museo, recomendamos el texto de Marta Rodríguez, “Museo de Arte de la Universidad Nacional. Reseña histórica”. *Revista de Divulgación Cultural*, Universidad Nacional de Colombia. 1990.

14. Consuegra, 2018.

expulsada de Colombia por oponerse a las intervenciones de la fuerza pública/militar en el interior de la universidad, motivo por el cual Gloria Zea asume su dirección por más de cuarenta años. Lo interesante en este punto es que, después de varios años y una vez que el MAM se instala fuera del campus en diferentes localidades de la ciudad, la Universidad Nacional queda sin museo propio y es allí cuando surge la necesidad de crear una institución artística para llenar la ausencia que había dejado su salida. A propósito de los orígenes del Museo de Arte de la Universidad Nacional, es clave recordar la impronta de la gestión e importante colección de arte colombiano conformada por su primer director, Germán Rubiano, y en particular dos exposiciones que vendrían a renovar el panorama artístico en Bogotá: *Road Show* (1972), muestra internacional sobre arte conceptual inglés y *Esculturas clásicas y arte contemporáneo* (1974).

Rastreando en la trayectoria de Consuegra, el artista propone la realización del proyecto/propuesta *En algunos vacíos* (2003), que consiste en la intervención de algunos espacios del Museo Nacional de Colombia en el que son registrados sobre sus muros enunciados como *Arte en una prisión*, *Arte en un museo arte*, *Arte de prisioneros*, *Arte de museo*, aludiendo a la destinación inicial que tenía el espacio arquitectónico: el museo antiguamente funcionó como una penitenciaría por más de cincuenta años. Además de esta incorporación discursiva de tipografía a gran escala, se exhibieron enmarcados dos uniformes de modelos antiguos de guardia y de recluso, indumentaria que se articula a un pensamiento sobre la institucionalidad y sobre la idea de clausura y resguardo que se llevaba a cabo tanto en el pasado de la prisión como en la presente conservación de las obras. Ahora bien, ¿qué relación se puede establecer entre este gesto lingüístico/conceptual y la superposición de espacios en *El espacio del lugar*. *El lugar del espacio*, con catorce años de diferencia entre sí? Otro trabajo que se encuentra ligado a la reinterpretación del espacio exhibitivo es *Paréntesis* (2004), proyecto en el que Consuegra interviene el lugar destinado para exposiciones de la Alianza Francesa en Bogotá, instalando cortinas rojas a lo largo del espacio —a la manera de una antigua sala de teatro— en el que el espectador no llega a experimentar nada más que ese tránsito de antesala, un preludio al espectáculo que no termina de ocurrir. Durante el recorrido, se escucha a bajo volumen la banda sonora de la película de Wim Wenders, *Paris, Texas* (1988), y se observaba en una de las paredes la imagen de un chorro de petróleo que es lanzado desde la cúspide de la Torre Eiffel, haciendo alusión a la yuxtaposición de imaginarios urbanos y simbólicos que se tejen entre ambas ciudades. Así, pues, *Paréntesis* constituye una instalación en la que se pueden rastrear inquietudes y antecedentes similares a la obra que aquí analizamos: la deriva del visitante, el trastrocamiento arquitectónico y las tensiones entre referentes culturales.

Ahora bien, el género de la intervención *El espacio del lugar. El lugar del espacio* es el de la obra de lugar específico –*site-specific*– caracterizada por crearse/installarse para un lugar determinado y que, en su surgimiento hacia finales de los setenta, se oponía tanto a su permanencia física como al ingreso dentro del circuito mercantil. Hoy en día, por el contrario, comenta Consuegra que este paradigma cambia porque una obra que se pensó para un espacio determinado se traslada a otro lugar, es replicada en dinámicas curatoriales o doblegada por el coleccionismo y añade que este proyecto, al hacer migrar una institución a otra, evoca los traslados y los vacíos simbólicos, dentro y fuera del campus de la Universidad Nacional, preguntándose por las consecuencias producidas cuando un espacio es subsumido por otro:

[...] yo lo que intento es generar una serie de preguntas en el espectador y es, bueno, ¿qué institución está fagocitando a la otra [...] qué implicaciones hay en esa tensión entre estas dos instituciones y si uno, idealmente, puede fabricar un tercer espacio a partir de esta intersección entre estas dos instituciones, ahí es cuando la obra para mí, personalmente, empieza a ser interesante [...].<sup>14</sup>

Otro elemento que compone la intervención del espacio NC-arte es que el artista le propone al Ensemble CG, dirigido por Rodolfo Acosta y especializado en música contemporánea, participar en su proyecto con la ejecución de varias piezas compuestas exclusivamente para ser interpretadas en la instalación. Durante ocho sesiones, los músicos abandonan el sitio fijo y privilegiado de la distribución visual que impone la relación escenario/audiencia y se desplazan irregular e inesperadamente por todo el espacio. En consecuencia, una atmósfera sonora envuelve a los presentes, confiriéndole una suerte de forma pasajera al espacio vacío. A través de la expresión vocal, y el diálogo en contrapunto de la flauta, la guitarra, la percusión, el clarinete y el violonchelo, las interpretaciones cruzan *El espacio del lugar. El lugar del espacio* afectando ese territorio y perturbando la idea de un protocolo de comportamiento que una galería/museo supone a sus visitantes. De esta manera, se cuestiona la condición de neutralidad de la arquitectura en el vínculo entre la rigidez estable de la construcción y la movilidad polifónica de la música que desaparece en el tiempo. En torno a estas escenas sonoras, son sugeridas ciertas prácticas que circulan alrededor de la sede del Museo de Arte de la Universidad Nacional: los estudiantes de música estudian y ensayan por fuera de la edificación, es decir, forman parte del paisaje inmaterial y componen una noción de identidad. A propósito de este elemento, la curadora Claudia Segura señala que:

Haciendo un guiño al ambiente cotidiano del campus de la Universidad Nacional, donde los alumnos de música practican sus notas alrededor del Museo –e igual que el Museo de la Universidad Nacional aparece en el emplazamiento de NC-arte parasitando sus paredes, pasillos y ventanas–, la pieza sonora que compone Rodolfo Acosta para las ocho semanas de la exposición se percibe como una termita que perfora de forma auditiva la pieza.<sup>15</sup>

Desde cierta imposibilidad, *El espacio del lugar. El lugar del espacio* representa las tensiones entre lo privado y lo público, entre el límite y la *migración expositiva*. A través de una ficción espacial, entre el Museo de Arte de la Universidad Nacional y el espacio NC- Arte, el umbral o zona limítrofe entre estos dos lugares queda borrado, se superponen en su recorrido. Impotencia arquitectónica y suspensión de la funcionalidad son las ideas que se instalan en esta ‘exposición’ que, al pensar el espacio museal, propone una deslocalización/dislocación del lugar a través de una experiencia del extrañamiento radical sobre la institución y el habitar. Resulta interesante el desplazamiento por esta copia tridimensional, que repite un segmento del pasado museográfico en Bogotá, y

15. Claudia Segura. “La construcción del espacio, la construcción del lugar”, en *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Bogotá, NC-arte. 2017.



Imagen 3. *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Nicolás Consuegra. NC-arte. Bogotá, Colombia. Imágenes cortesía de Nicolás Consuegra.



Imagen 4. *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Nicolás Consuegra. NC-arte, Bogotá, Colombia. Imágenes cortesía de Nicolás Consuegra.

que ‘paradójicamente’ excluye la idea de reiterar/recurrir a poblar el espacio con la plasticidad y las connotaciones materiales que sugieren las obras en cuanto ‘tesoros de la cultura.’ Consuegra nos hace interrogar la concepción según la cual una obra debe explicarse diáfana por sí sola, ubicando al visitante en ese punto crítico de la interpretación donde las fronteras entre categorías como el artista, el espectador y la obra ensayan anularse mutuamente para que el visitante, en el parcial y desorientado abandono de su recorrido, asista a la borrada de la obra como experiencia estética moderna e integre la incertidumbre como forma de conocer.

### **FICCIONES DE LA SUBJETIVIDAD: RUINA Y ARCHIVO EN JAIME IREGUI**

El imaginario del viaje está presente en la obra del artista y académico colombiano Jaime Iregui (Bogotá, 1956) quien en su obra *Monumentos privados* (2007) trama nociones como la colección, la ruina y el archivo a partir de una donación realizada por una persona anónima, en la mitad del siglo XX, al Museo de Antioquia, previamente llamado Museo Zea. Anteriormente, el viaje era concebido como la experiencia moderna que ofrecía al sujeto que lo

emprendía una transformación que se traducía en la renovación, la expectativa y el redescubrimiento. Paralelamente al tránsito/traslado físico a través del espacio/tiempo, implicaba el viaje una reflexión que trastocaba el mundo interno –en clave romántica– y que modificaba la subjetividad por medio del intercambio simbólico que supone el estar en contacto con otros contextos, pueblos y culturas. Algo mudaría de estado y se alteraría en el propio devenir biográfico en ese gesto de incorporar memorias, paisajes y sensaciones inéditas que ingresan al campo de lo cotidiano desde lo extraordinario. De este modo, los traspasos y contagios definitivamente provocarían modulaciones, desviaciones y nuevos sentidos en el relato personal del viajero.

El viaje, entonces, conforma parte del trasfondo que sostiene la obra *Monumentos privados* de Iregui quien, en el año 2007, fue invitado por el curador Alberto Sierra a conocer una curiosa colección albergada durante décadas en los depósitos del Museo de Antioquia. Se trataba de un repertorio de piezas almacenadas en cajas cuyo interior contenía trozos y fragmentos de objetos en bolsas plásticas los cuales venían acompañados de viejas y pequeñas fichas rectangulares donde estaba escrito el registro de la información de la pieza en cuestión. La institución museal había recibido una donación, posiblemente de una dama de la élite antioqueña, compuesta por pequeños ‘robos’ que ella misma había llevado a cabo en diferentes continentes a lo largo de sus viajes por Asia, América Latina y Europa. La única certeza acerca de la donación es que había sido realizada por una señora de la alta sociedad de Medellín porque Sierra la había visto personalmente expuesta en el zoológico regional en los años sesenta –asunto ante el cual surge la pregunta sobre el porqué de ese singular contexto de exhibición–, y de la cual cabe destacar que fue la única oportunidad en la que fue exhibida. Ahora bien, qué hizo el museo durante décadas con esta colección, nos preguntamos. La hipótesis que cruza este relato es que el propio museo no sabía muy bien qué hacer con esta colección, más aun proviniendo del acto ilegítimo de vandalismo cultural, hoy en día prohibido, cuestionado y atravesado por lo ético en las políticas museales.

Continuando con la anécdota, Sierra había invitado a Iregui a explorar este extraño repertorio debido a los trabajos que el artista había realizado en años anteriores respecto a la idea de colección. Revisando la genealogía visual y material del artista, vemos que proyectos suyos como *Constelaciones* (2002-2003) y *Escenas de caza* (2003) estaban en resonancia afín con aquello que aquí tratamos. La primera, consistió en explorar y catalogar fotográficamente, a través de la estrategia de la deriva inspirada en los situacionistas, cómo es que el comercio popular e informal en la ciudad de Bogotá dispone la mercancía en las vitrinas de los almacenes y en el espacio público a la manera que lo realizaría un curador, teniendo en cuenta núcleos como el de la serialidad, la apariencia

16. Jaime Iregui me comentó en una breve entrevista que le hiciera que, desde inicios de 2017, los fragmentos se encuentran actualmente expuestos en el Museo de Antioquia conformando parte de una exhibición que reflexiona sobre colección institucional.



Imagen 5. Dos imágenes del mueble donde se almacenaban los fragmentos donados por la señora anónima al antiguo Museo Zea, hoy Museo de Antioquia. Imagen cortesía de Jaime Iregui.



Imagen 6. Dos imágenes del mueble donde se almacenaban los fragmentos donados por la señora anónima al antiguo Museo Zea, hoy Museo de Antioquia.<sup>16</sup> Imagen cortesía de Jaime Iregui.

formal, el tratamiento cromático y la composición material de los objetos. Para esta investigación, Iregui se plantea pensar que en ciertos sectores de la capital colombiana, como los barrios 7 de Agosto, El Restrepo, la calle Séptima y la calle 53, etc., las formas de disponer, distribuir y ocupar el espacio la mercancía se asemeja a las lógicas y poéticas con que el museo opera, es decir, acontece en el comercio el desarrollo de una profunda conciencia de lo que significa la exhibición que apunta a una especie de museografía por fuera de los límites/muros del espacio institucional. En ese sentido, Iregui despliega la categoría *museo fuera de lugar* para analizar estas dinámicas. Dicha categoría, además, funciona como título de su libro donde relaciona campos como la historiografía urbana, la conformación de los museos y la etnografía como método de registro cartográfico. Algo parecido sucede con la serie *Escenas de caza*, que alude a la acción de “cazar” como de la “casa” porque consiste en un registro en el interior de distintos hogares donde Iregui retrata, con mirada catalogadora, las colecciones que las personas construyen y atesoran en su ámbito doméstico. Este proyecto primero se expuso en 1998 y, a través de una convocatoria, posteriormente se extendió hacia otros conjuntos de objetos agrupados por personas anónimas de diferentes partes del continente que participaron dando a conocer sus álbumes, abanicos, imanes para la nevera, adornos caseros, etc. Sobre la relación entre ciudad, estrategia museal y colección, leamos el siguiente pasaje que Natalia Gutiérrez dedica a estos trabajos de Iregui:

Bogotá es una ciudad que ha invertido en infraestructura urbana y a la vez es lugar de prácticas al margen del sistema económico: el “rebusque”. Estas prácticas son “ingenios” que el hombre anónimo se inventa para “brillar” de alguna manera. Son “inventos” para iluminarse a sí mismos y de esa manera sobrevivir. Entonces la exhibición, esa característica de la mercancía en el sistema capitalista, les viene como “anillo al dedo”. Al fotografiar sus puestos de venta, Jaime Iregui les da un lugar definitivo que no han tenido en la percepción, en el museo, en las galerías. Estas fotografías se superponen al olvido: los vendedores de zapatos, los vendedores de bicicletas, los vendedores de extrañas decoraciones, los vendedores de asientos, de enchapes, los talladores de piedra, los ensambladores de metal, los vendedores de tornillos, de empaques y repuestos para los carros, los vendedores “copas” robadas.<sup>17</sup>

17. Natalia Gutiérrez, “He aquí, pues, mi citaciones a la audiencia”. *Constelaciones y Museo fuera de lugar. Jaime Iregui en Ciudad-espejo* (Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2009), 72.

Dentro de la genealogía de Iregui, encontramos que tanto *Constelaciones* como *Escenas de caza* son un antecedente de *Monumentos privados*, la cual surge al extraer del depósito del Museo de Antioquia esta colección de la cual no hay registro alguno: se desconoce exactamente en nombre de quién se realizó la donación, en qué fecha y cuáles fueron los motivos. La información



Imagen 7. Mueble donde se almacenaban los fragmentos donados por la señora anónima al antiguo Museo Zea, hoy Museo de Antioquia. Imagen cortesía de Jaime Iregui.

documentada por el propio artista, y otras referencias en torno a la obra, señalan que se trataba de una señora adinerada de la región porque para la época viajar por todo el mundo era un privilegio que pocos poseían. Así es como Iregui descubre a los depósitos de la institución y se le ocurre exponer esta reunión de fragmentos, a manera de *display*, que esta mujer anónima había reunido durante cuatro décadas en sus viajes. La señora antioqueña efectivamente existió y realizó estos “micro saqueos” en los lugares que visitaba, es decir, según cuenta Iregui, podríamos imaginar a la señora desconocida armada de los instrumentos que llevaba en las visitas de sus viajes con las que cortó, por ejemplo, la borla de las cortinas del palacio de Maximiliano y Carlota en México a escondidas de los guardias de seguridad:

Yo me la imagino con sus herramientas, con sus tijeritas, como con un pequeño kit de cosas para hacer sus micro saqueos. Y, de pronto, me imagino que alguien le ayudaba [...] Creo que para ella, cuando viajaba, era importantísimo tener el objeto porque era como tener esa parte del mundo en su casa, más allá del mero *souvenir*. Se trataba de objetos que ella consideraba importante poseer. Algunas veces los recogía, como las piedras en las ruinas, pero otras veces, por ejemplo, cortaba la cortina del Louvre o un pedazo de lienzo en Belén.<sup>18</sup>

También podemos imaginarla aprovechando la ausencia de vigilancia cuando se llevó consigo los flecos “de la cama de Madame Stoel en Suiza” o “del sillón que se encontraba en la pieza donde murió Víctor Hugo en París”. Podríamos ficcionar el secreto entusiasmo que la animaba a ejecutar estos actos y establecer una analogía con las operaciones llevadas a cabo por el museo desde su nacimiento: saqueos, robos, intercambios, donaciones de colecciones privadas. Entonces, después de una investigación en los archivos del museo, Iregui convierte este hallazgo en un proyecto curatorial que primero presenta en el Encuentro Internacional Medellín 2007. Prácticas artísticas contemporáneas (MDE07) y que, posterior y paradójicamente, el Museo de Antioquia en años recientes adquiere y ubica en su colección permanente, específicamente la hace formar parte de la sala/transición que va del siglo XIX y XX, y no precisamente la considera una obra de arte contemporáneo sino que forma parte del guión curatorial en torno al relato de lo nacional. A propósito de esto, qué significa que el propio museo haga ingresar una antigua donación que ya le pertenecía, la muestre a un artista que la apropia y la reconfigura a través del marco que le asigna y que, finalmente, termina donando para ‘volverla a ingresar’, no desde su condición de pasado olvidado, sino que la incorpora en la muestra permanente abandonando su carácter de donación y convirtiéndose en otro objeto bajo el

18. Fragmento extraído de la breve entrevista al artista en Bogotá (2017) para esta investigación.

nombre de Jaime Iregui. Recientemente también formó parte de la exposición ¡De colección! Adquisiciones 2011-2014 en la que se agrupan otras 83 obras de épocas, géneros y artistas diversos. En torno a la presentación pública y oficial de este proyecto institucional, en el siguiente pasaje de la breve reseña que anuncia la muestra están planteadas algunas preguntas que traman los problemas que aquí abordamos:

*¡De colección!* plantea reflexiones sobre ¿cómo nace la colección del Museo? ¿Qué se colecciona? ¿Cómo se administra y se preserva la colección?, a través del testimonio de las personas encargadas de estas tareas dentro del Museo; también, usa obras que ejemplifican estas preguntas, como *Monumentos privados*, de Jaime Iregui, creada a partir de los primeros objetos que conformaron la colección del Museo de Antioquia, a finales del siglo XIX y principios del XX.<sup>19</sup>

Sobre los motivos que impulsan la actividad del coleccionismo, el curador y teórico colombiano José Roca señala que distintas son las causas que conducen a esta actividad y distingue tres vertientes: (1) la preservación de las ruinas o huellas antiguas, (2) la pulsión generada por la idea de la posesión y (3) lo que él denomina “la obsesión con la idea misma de Colección (por encima de los objetos que la conforman)”.<sup>20</sup> De este modo, en torno al coleccionista, percibir los diversos modos en los que aparece su figura en las expresiones artísticas permite adentrarnos desde otras perspectivas en el territorio y universo que analizamos. La Conservaduría General es el lugar donde Don José, solitario funcionario, trabaja. Este se mueve en el espacio polvoriento, mohoso y tedioso de los archivos de las personas vivas y muertas, en la atmósfera de los documentos amontonados por la burocracia, por los registros civiles, oficiales y anónimos. Don José, fiel ejecutor de los protocolos del sistema archivístico, ocupa su tiempo libre coleccionando noticias, recortes de periódicos, entrevistas y fotografías de personas famosas; su tarea secreta es unificar los fragmentos biográficos de esas dispersas historias de vida con la intención de conferirles coherencia y estructura narrativa. José Saramago, autor de *Todos los nombres* (1997), construye en esta novela el universo escritural de esa pulsión secreta que es dar coherencia al caos, sentido al amontonamiento, forma al deseo a través del trabajo de archivo.

Personas así, como este don José, se encuentran en todas partes, ocupan el tiempo que creen les sobra de la vida juntando sellos, monedas, medallas, jarrones, postales, cajas de cerrillas, libros, relojes, camisetas deportivas, autógrafos, piedras, muñecos de barro, latas vacías de refrescos, angelitos,

19. Museo de Antioquia. [en línea]: <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/de-coleccion-adquisiciones-2011-2014/>

20. Roca, 1998

21. José Saramago. *Todos los nombres*. (México: Punto de Lectura, 2004), 24.

cactus, programas de ópera, encendedores, plumas, búhos, cajas de música, botellas, bonsáis, pinturas, jarras, pipas, obeliscos de cristal, patos de porcelana, muñecos antiguos, máscaras de carnaval, lo hacen probablemente por algo que podríamos llamar angustia metafísica, tal vez porque no consiguen soportar la idea del caos como regidor único del universo, por eso, con sus débiles fuerzas y sin ayuda divina, van intentando poner algún orden en el mundo, durante un tiempo lo consiguen, pero solo mientras pueden defender su colección, porque cuando llega ese día, o por muerte o por fatiga del coleccionista, todo vuelve al principio, todo vuelve a confundirse.<sup>21</sup>

¿Cómo pensar el vínculo entre el archivo y la colección desde la relación de categorías como el *objet trouvé*, la temporalidad, la distribución en las piezas –sean estas materiales, plásticas o literarias–?, ¿en qué momento una colección adquiere una condición archivística y cuál es la naturaleza de este gesto que interviene y modifica su configuración?, ¿cómo describir las tensiones entre espacio privado y espacio público en correspondencia a nociones como la performatividad, la institucionalidad museal y la privada compulsión?, son algunos de los problemas que se entrecruzan en esta revisión. A propósito de los fragmentos que la señora selecciona y extrae de los lugares de interés turístico, artístico e histórico, vale la pena recordar que ella enumera y describe en una lista sus objetos y, en una pequeña ficha rectangular, inscribe telegráficamente la procedencia precisa del material, así como la ciudad o el país de origen. Con este gesto, la acumulación de trozos pasa a convertirse en un archivo, justamente, en la acción de clasificar el registro de sus nuevas posesiones para asignarle una suerte de ordenado y reposado recorrido tanto para su deleite como para el posible espectador o visitante. A continuación, transcribimos la lista entregada por la dama anónima para intuir de mejor manera la naturaleza de sus privadas adquisiciones, las cuales contienen ese acto emocionado, contingente y extractivo que nos hablan de un deseo por abarcar y fijar el mundo:

1. Fleco del sillón que se encontraba en la pieza donde murió Víctor Hugo, París.
2. Trozo de lienzo muy antiguo de la Basílica de la Natividad en Belén. Pertenece a los Armenios, el cuadro indica un combate entre persas y caldeos.
3. Fragmento de la Piscina Probática, Jerusalén.
4. Fragmento de mármol del Partenón de Atenas.
5. Cordón del coche mortuario de los emperadores en el palacio de Schoenbrunn, Viena.

6. Piedra de la Acrópolis, Atenas.
7. Fragmento de una capa que sirvió para officiar el matrimonio de María Estuardo, París.
8. Piedra del punto donde se dio la batalla de Saladito contra los Cruzados.
9. Pedacito de madera de las prisiones de San Marcos, Italia.
10. Fleco de la casita del príncipe Carlos, hijo de Felipe II, El Escorial, Madrid.
11. Fleco del Panteón. De la corona de Víctor Hugo, París.
12. Parte del fleco de la carroza a donde llevan a bautizar a los infantes de España, Madrid.
13. Fragmento del Monasterio de las Huelgas, Burgos.
14. Fleco de la pieza donde murió Josefina en la Malmaison, Versalles.
15. Placa de piedra del castillo donde vivió Madame Stoel.
16. Parte de los gobelinos que cubren el Palacio de los Grandes Maestros, Malta.
17. Fragmentos de madera del castillo donde estuvo preso Carlos V, Vincennes.
18. Fragmento de la silla de montar de Alfonso XIII, Madrid.
19. Fleco dorado de la pieza donde murió la emperatriz Josefina en la Malmaison.
20. Cordón de una silla de la pieza donde nació la emperatriz Eugenia, esposa de Napoleón III, Sevilla.
21. Fragmento de un naranjo sembrado por Fernando I en el Alcázar, Sevilla.
22. Trozo de la silla donde se sentaba Voltaire. Museo de Carnavalet, París.
23. Cordón de la tumba de Fray Angélico, Roma.
24. Borla de la cortina del comedor del palacio que perteneció a Pedro y Teresa Cristina, Río de Janeiro.
25. Fragmento de madera de las prisiones del Palacio de los Dux, Venecia.
26. Fragmento de la corona de Sadi Carnot, expresidente de la República Francesa, París.
27. Dos trozos de la tumba de Clemente VI, Avignon.
28. Madera de la mesa de Bolívar, Museo de Lima.
29. Cordón de la cama donde murió Napoleón en Santa Helena.
30. Cordón de la habitación donde murió el emperador Francisco José en el Palacio de Schoenbrunn.
31. Flor de la tumba de Federico I, Berlín.
32. Piedra del Panteón Romano.
33. Fragmento de un ciprés sembrado por el sabio Caldas en la universidad. Popayán.

34. Trozo de la cortina del palco de los reyes en el teatro de la Escala, Milán.
35. Borla de las cortinas del palacio de Maximiliano y Carlota, México.
36. Piedra de la Batalla de Bárbula.
37. Parte de la tela que cubre la cama de campaña que perteneció a Bolívar, Lima.
38. Tres fragmentos de las sillas de la Catedral de Westminster, Londres.
39. De la tumba de Luzmila, madre del rey San Wecenslao, Praga.
40. Fleco de la cama de Madame Stoel, Suiza.
41. Piedra porosa.
42. Pedazo de pavimento de la Basílica de San Pedro, Roma.
43. Piedra del Monte Aventino, lugar de juramento de Bolívar en Roma.
44. Trozo de piedra de la sala donde está el cofre del Cid Campeador.
45. Piedra de las ruinas del Palacio de Nerón.
46. Del teatro griego de la Villa Adriana, Tivoli.
47. Piedra del Castillo Sforzecio, Milán.
48. Del puente de los Suspiros, Venecia.
49. Piedra Iglesia de la Sagrada Familia, Barcelona.
50. Piedra de El Escorial.
51. Piedra de la Mezquita de Mohamed Ali, El Cairo.
52. Piedra de sinagoga.
53. Piedras del Coliseo, Roma.
54. Piedra de la Basílica de San Marcos.
55. De las tumbas donde están los cuerpos de los Reyes Católicos, Granada.
56. Piedra del corredor de la casa de Bolívar.
57. Piedra de Hattin.
58. Piedra de columna de iglesia hecha por San Notingem en Belén.<sup>22</sup>

Ahora bien, a través de la instalación de una vitrina museal o gabinete de curiosidades es que Iregui exhibe estas partes escindidas de los objetos que se muestran junto a un esquema en la pared donde aparecen en conexión las ciudades y países visitados: algunas de las referencias geográficas son Lima, México, Granada, Madrid, Berlín, Viena, Cairo, Praga, Belén y Atenas. Como hemos advertido, la muestra problematiza el vínculo entre la colección, el archivo y los modos de apropiación que el museo ha desplegado desde sus orígenes fundacionales en la aprehensión de otros mundos culturales. Por otro lado, en *Monumentos privados* la poética del archivo se despliega en dos vertientes críticas. Primero, a través del cuestionamiento al juicio regulador que legitima aquello que es valioso conservar y, en este sentido, la obra ensaya una suerte de parodia de la tradición historiográfica que yace en la conciencia de quien agrupa estos pedazos de monumentos de espacios históricos. Y, en segundo lugar, la apuesta documental realizada por el artista de este sistema arqueológico, propone una

22. Jaimer Iregui, *Monumentos privados*, 2007.

lectura irónica sobre lo que significa recontextualizar los jirones, los flecos, los cordones y las piedras que acumula y organiza una subjetividad determinada. Imaginamos el gesto íntimo de la distinguida viajera que recorta un segmento de la realidad. Dicho recorte anticipa lo que décadas más tarde significará la circulación de las imágenes técnicas/digitales en los tránsitos turísticos por medio de las cámaras fotográficas. Ella posee un trozo de la materialidad de estos monumentos valiosos para los archivos de la cultura a través de la extracción que, suponemos, lleva a cabo con discreción. Sin embargo, resaltamos una leve diferencia: ella es viajera en un sentido clásico y no una turista que produce y consume efímera y vertiginosamente las imágenes que emergen a su paso. A su vez, aparece aquí la idea de la ruina ligada a la imagen del monumento, pero no la ruina en sentido benjaminiano, no se trata de la ruina reducida y decaída de la naturaleza que se extingue y está próxima a desaparecer sobre la cual se posa la mirada melancólica; antes bien, se trata de una ruina que se alza como una pequeña victoria personal, como la alegría privada de un triunfo. De este modo, poseer un fragmento que parece ‘arruinado’, aislarlo de su contexto original, significará también poseer simbólicamente su apariencia general. Ese intento por re/tener actualizado el paisaje en el que está localizado, haciendo del fragmento una infinita y quieta presencia. En la próxima referencia señala Marc Augé, en un texto sobre los sentidos del turismo contemporáneo, algo que nos permite darle un acento a lo anteriormente mencionado:

Las ruinas, restauradas o no, son a un tiempo emplazamientos y monumentos, una especie de síntesis o de compromiso: constituyen el objeto de una información muy documentada y se inscriben en un decorado que les es indisoluble (el que encontramos en los carteles turísticos: arena del desierto, selva tropical, colinas o penínsulas mediterráneas [...]).<sup>23</sup>

Regresando a la concepción de aparato según Jean-Louis Déotte, podríamos considerar la estructura archivística como una frontera/umbral entre lo indicial y lo espectral, entre lo visible y lo no-visible, es decir, la estructura archivística como una suerte de metáfora de las formas disruptivas de la contemporaneidad. Al respecto de ese intersticio relacional entre el archivo y el aparato, el filósofo francés advierte que la contradicción que envuelve el mismo es la siguiente: “paradójicamente, el aparato es más una técnica de suspensión y de olvido que de registro de lo visible. Su horizonte es una alianza de ficción y de archivo”.<sup>24</sup> Así, imaginamos que *Monumentos privados* está sostenida por las tensiones entre lo visto y lo que queda por fuera de la escena, es decir, entre la materialidad expuesta y, a su vez, la representación de su ausencia. Es en ese acto de imaginar en el que se fragua la ficción que intenta reconstruir, a partir

23. Marc Augé, *El tiempo en ruinas* (Barcelona: Gedisa, 2003), 83.

24. Jean-Louis Déotte, *La época de los aparatos*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 99.



Imagen 8. Monumentos privados. «Versalles. De la pieza donde murió la emperatriz Josefina en la Malmaison». Imagen cortesía de Jaime Iregui



Imagen 9. Monumentos privados. «Coppet. (Suiza). Fleco de la cama de Madame Stael». Imagen cortesía de Jaime Iregui.

de las interrupciones temporales, tanto las motivaciones de esta dama viajera que operaba como una recolectora/arqueóloga moderna como el hecho de volver al régimen de lo visible una colección arrinconada en los armarios donde eran albergadas las distintas donaciones que recibía el museo. ¿Cómo pensar *Monumentos privados* como una metáfora de esa institución que conforma los fenómenos sensibles de la visualidad y suspende las destinaciones de las obras que es el museo?, ¿cómo pensar el arte contemporáneo como una técnica o reinterpretación, en este caso, de las estrategias de apropiación que el museo efectúa en cuanto regularización violenta de las singularidades generadas por la constitución del archivo?

Por otro lado, la obra también escenifica la tensión entre subjetividad y museo a partir de las ficciones que produce la dinámica archivística, asunto que está ligado con la idea de Déotte de que el surgimiento del aparato supuso el fundamento del imaginario moderno: la ficción del sujeto.<sup>25</sup> Así, vinculando esta idea con los mecanismos internos de *Monumentos privados*, la dama antioqueña, el museo y el artista construyen en conjunto, aunque en tiempos distintos, una suerte de parodia donde confluyen los personajes y las subjetividades desde la cual se produce la idea de obra. La figura del artista, el autor y el personaje habitan en esa frontera común donde los bordes categoriales son disueltos para evocar subjetividades como las del explorador, el viajero, el curador, y cuyas estrategias de trabajo consisten en desarchivar, desclasificar y rearmar. Su propio título alude, por otra parte, a la idea de la conmemoración pública y la memoria colectiva y, a su vez, a la noción de lo recóndito, aquello que es relegado a la zona del secreto espacio de lo íntimo.

Sobre este contexto, nos preguntamos qué des/subjetivaciones son elaboradas en la dinámica archivística y qué pertinencia tendría contrastarla con una lectura sobre la huella autoral. Si extendemos esta idea de la subjetividad como producción deslindada de las estructuras identitarias, cabría interrogarse por los modos que tiene la obra de arte de causar una suerte de efecto que, desde la neutralidad o la impotencia sobre la subjetividad en estado de anulación, se reinventa a través del gesto paródico. Este imaginario del vestigio que traza la simulación del autor, también lo hallamos como presencia de una ausencia, como latencia de algo oculto, como gesto de aquello que no puede ser expresado en el campo de la literatura y la escritura contemporáneas. Señala Foucault que “la marca del autor está solo en la singularidad de su ausencia”, idea que podemos conectar con aquello que escribe Mario Perniola a propósito de la estética en Roland Barthes: “El texto es autónomo e independiente de la subjetividad de quien habla o de quien escucha, de quien lee o de quien escribe. Se cumple, así, un cambio de importancia fundamental para la estética: el paso del ‘yo siento’ al ‘se siente’”.<sup>26</sup> Entendemos, pues, una poética del archivo, no intervenida por una

25. Déotte, *La época de los aparatos*, 128.

26. Mario Perniola, “Sentir la diferencia”, en *El arte y su sombra*. (Madrid: Cátedra, 1998), 35.

única subjetividad creadora, sino autónoma respecto a la administración de su recepción, independiente, des/orientada en su propio devenir.

Dentro de esta reflexión que plantea la obra de Iregui en torno a la ficción de la subjetividad desde la colección, podemos pensar los procedimientos previos a la elaboración de una estrategia archivística como son acumular, seleccionar, comparar, organizar y distribuir en cuanto acciones que van desdibujando la voluntad de expresión de una interioridad en función del flujo in/finito de imágenes/materialidades que son reapropiados para la construcción de un nuevo régimen estético. En esta línea de discusión, ¿podemos dar cuenta de esa dimensión de deseo contenida en el inventario de la colección en cuanto procedimientos anteriores a la elaboración de un archivo?, ¿acaso ese deseo, ante la imposibilidad de su satisfacción, puede ser pensado como zona de exceso de aquello que no puede ser representado?, ¿asistimos a la irrupción de una subjetividad archivística como consecuencia de esa fractura y quiebre que supone la experiencia de lo contemporáneo?

La diferencia entre arte moderno y contemporáneo nos ubica en el horizonte de una reflexión en torno a los procesos técnicos que configuran y moldean otra idea de sujeto. Mientras para el primero la obra conserva una significativa reserva de subjetividad desde la cual se despliegan visiones de la realidad y concepciones del mundo; el segundo evidencia el agotamiento de la representación y la alteración de los límites de la subjetividad.<sup>27</sup> Por otro lado, entendemos que la ironía romántica como proyecto moderno supone el indisoluble vínculo entre la creación y la anulación, entre la cercanía y el distanciamiento respecto de la obra por parte del sujeto. Para Paul De Man, la ironía no es un concepto sino un proceso de alejamientos, entonces, esta operación estética habría instaurado lo que posteriormente constituiría el resquebrajamiento y el desfondamiento de la subjetividad en nuestra época contemporánea. El siguiente pasaje de Sergio Rojas resume este entramado categorial entre la subjetividad, la ironía y la técnica:

En cierto sentido, podría decirse que a partir del momento en que se asume conscientemente en la obra el fin de la subjetividad, se inicia el proceso de agotamiento de la representación en la pintura. Con lo del *fin de la subjetividad*, nos referimos aquí a la *conciencia* irónica –hoy dominante– de que las condiciones de representación del mundo no consisten en procesos propiamente subjetivos, sino en procesos de producción técnica que condicionan performativamente al sujeto. No solo la relación de éste con el mundo es mediada por la fotografía, el cine, el comic, los *mass media*, Internet, sino que el sujeto es consciente de esa mediación. ¿Cuál es el sentido del arte en este contexto?.<sup>28</sup>

27. Sergio Rojas, *El arte agotado* (Santiago de Chile: Sangría, 2012), 268

28. Rojas, *El arte agotado*, 250.

Para el escritor chileno el agotamiento es concebido como aquello que da cuenta del giro o pasaje que va de entender la subjetividad como la sustancia creadora que regula la producción de la obra de arte a ser descrita, finalmente, desde la condición técnica que, a través de gestos y acciones, componen/conforman la idea misma de sujeto. En este sentido, la operación técnica de archivar la colección y luego disponerla en una sala bajo ciertos criterios que la acotan ¿qué tipo de artificio instala respecto a la noción de una interioridad inmersa en el terreno de lo estético?, ¿cómo percibir los límites que se establecen entre las referencias históricas y una subjetividad que empieza a borrarse y diluirse en la apariencia concreta de los fragmentos recolectados?, ¿cómo pensar en la reinención de esa subjetividad a partir del agotamiento señalado por Rojas? Ante la falta de documentación en torno a la persona que realizó la donación, Iregui la convierte en un personaje y cuenta lo siguiente: “Yo le metí un poquito de ficción. Intuyo que la señora murió y que el marido se quedó con esos objetos, que los llevó a una caja y lo entregó al museo. Entonces el museo, como se trataba de algo tan extraño, en parte porque era robado, decidió guardarlo en su depósito porque le era difícil pensar esta colección”.<sup>29</sup>

Partiendo de Déotte, quien teoriza sobre el surgimiento del museo como aparato de la modernidad en el que se pueden rastrear diversas prácticas archivísticas que componen el patrimonio de una sociedad, la matriz museográfica es inspeccionada en instalaciones de Consuegra, quien exhibe la impotencia y el extrañamiento provocados por la arquitectura y los desplazamientos simbólicos del régimen expositivo, e Iregui quien construye una nueva subjetividad a partir de una donación encontrada en un acervo institucional. Ambas propuestas, al reflexionar sobre el espacio físico y simbólico del museo, manifiestan una postura crítica respecto a las dinámicas museográficas en relación a las intervenciones de las que puede ser objeto los repositorios de obras, a los modos curatoriales de producción de la memoria, a las operaciones de apropiación que terminan componiendo un archivo y a la experiencia misma de habitar el espacio.

A manera de conclusión, recordamos *El museo no es un dispositivo*, texto en el cual Déotte reitera la transformación que padecen las obras cuando ingresan al museo. Allí, estas pierden su destinación original porque dejan de configurar comunidad y, en consecuencia, dejan de ser percibidas desde su condición ritual/cultural para convertirse, en el contexto del nacimiento de la estética del arte, en un objeto de contemplación: “el museo es esta institución que tiene la potencia de hacer aparecer un nuevo objeto: la obra de arte, un nuevo sujeto: el sujeto estético, y una nueva relación entre los dos: la contemplación desinteresada”.<sup>30</sup> Esta reflexión nos hace volver a contemplar cómo Nicolás Consuegra y Jaime Iregui, desde un discurso crítico y una matriz irónica, desarmen tanto

29. De la breve entrevista realizada a Iregui para la presente investigación (2017).

30. Jean-Louis Déotte. *El museo no es un dispositivo*, 2007.

la noción sagrada del museo como la concepción aurática del objeto artístico. Primero, analizamos cómo, a través de la yuxtaposición de dos espacios expositivos, se producía el extrañamiento sensorial del cuerpo que se desplaza en el escenario diseñado por Consuegra y, segundo, revisamos cómo, a través de la evocación material presente en los fragmentos expuestos por Iregui, se apuntaba a mostrar la violenta arbitrariedad del coleccionismo. En definitiva, el estatuto museal es aquí concebido a partir prácticas artísticas que ponen en crisis ese aparato moderno que es el museo, desarticulando y reinterpretando sus principios para proponer así otras formas de leer las relaciones entre la memoria museográfica, el archivo de la colección y la experiencia del arte.



## BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Cerón, Jaime. *Un museo situado*, 2003. [en línea]: <http://nicolasconsuegra.com/portfolio/en- algunos-vacios/>.
- Cerón, Jaime. *LOCALización*. Un acercamiento a Paréntesis – una instalación de Nicolás Consuegra. [en línea]: <http://nicolasconsuegra.com/portfolio/parentesis-2/>. 2003.
- Consuegra, Nicolás. En: IREGUI, Jaime. #CríticaEnDirecto: Nicolás Consuegra en NC- arte. [en línea]: <http://esferapublica.org/nfblog/nicolas-consuegra/>. 2017.
- Chacón B., Carolina. Museo de arte de la universidad nacional: orígenes y transiciones. Bogotá, *Revista Calle 14*. N° 2 (2008).172-184.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013.
- Déotte, Jean-Louis. *El museo no es un dispositivo*. Traducción: Andrés Correa Motta [en línea]: [http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte\\_2008\\_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf](http://www.lauragonzalez.com/ImagenCultura/Deotte_2008_ElMuseoNoEsUnDispositivo.pdf)
- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto propio, 1998.
- Groys, Boris. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Gutiérrez, Natalia. “He aquí, pues, mi citaciones a la audiencia”. Constelaciones y Museo fuera de lugar. Jaime Iregui. En: *Ciudad-espejo*. Bogotá, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2009. 69-82.
- Iregui, Jaime. *En discusión con la autora*. 20 de septiembre 2017.
- Iregui, Jaime. *Escenas de caza*. 1998. [en línea]: <http://jaimeiregui.wordpress.com/1998/04/18/escenas-de-caza/>.
- Iregui, Jaime. *Monumentos privados*. Bogotá, Periódico Arteria N° 36. Octubre 2012 - Enero. 2013.
- Iregui, Jaime. *Monumentos privados*. 2007. [en línea]: <http://esferapublica.org/nfblog/monumentos- privados/>
- Iregui, Jaime. *Monumentos privados*. 2007. [en línea]: <http://esferapublica.org/nfblog/monumentos- privados/>
- Iregui, Jaime. “Monumentos privados”. *Revista Florae (viajes y derivas)*. N° 3 (2017).
- Iregui, Jaime. *Museo fuera de lugar*. Bogotá: Ediciones Unidades, 2008.

Perniola, Mario. Sentir la diferencia. En: *El arte y su sombra*. Madrid: Cátedra, 1998.

Roca, José. Bestiario personal. En: *Universes in Universe. Mundos del arte*. N° 9. [en línea]: <http://universes-in-universe.de/columna/col9/col9.htm>. 1998.

Rojas, Sergio. *El arte agotado*. Santiago de Chile: Sangría, 2012.

Saramago, José. *Todos los nombres*. México: Punto de Lectura, 2004.

Segura, Claudia. La construcción del espacio, la construcción del lugar. En: *El espacio del lugar. El lugar del espacio*. Bogotá, NC-arte. 2017.