

LA CAJA ENTRÓPICA (Esbozo y Concepto de Exposición)

“Ruin is the result of culture, not nature”. Russell A. Berman, *Democratic Destruction, Ruins of Modernity*.

—1—

Imaginemos que tomamos una caja y colocamos en ella con sumo cuidado, en un proceso lento y elaborado, un conjunto de objetos preciosos antes de cerrarla. Imaginemos que la transportamos de una planta superior a otra inferior de la casa. Imaginemos que bajando la escalera damos un traspies y, para poder agarrarnos de la barandilla y no caer, soltamos la caja que rueda escaleras abajo sin abrirse. Esta exposición es el resultado de ese traspies imaginario y lo que le sucede al contenido de la caja. O dicho en corto, tomé un museo en mis manos y, como en una película de cine mudo bajé rodando por la escalera.

—2—

En 1988 el famoso comisario internacional Harald Szeemann inauguró en la todavía no restaurada Hamburger Bahnhof de Berlín, con sus farolas aún acribilladas por los tiros disparados durante la toma de la ciudad por las tropas soviéticas en 1945, la exposición titulada *Zeitlos*, algo así como el espíritu del tiempo, de la época. La particularidad de aquella muestra fue debido a que, por primera vez y siguiendo la sólida tradición en el arte moderno y contemporáneo que consiste en descubrir lo obvio, alguien se dio cuenta de que lo más importante no eran ni el arte ni los artistas, sino el comisario. No era ninguna novedad en *strictu sensu* pero como nadie había reparado en el hecho hasta entonces fue noticia y causó revuelo. Quedó fijada a partir de aquella exposición la preponderancia del comisario como creador de narrativas visuales en las que las obras eran materia prima y los artistas, en cierta manera, mano de obra previa a la instalación de la exposición que era, a su vez, la razón y el fin primordial de todo el proceso. Dejando el ordenamiento jerárquico a un lado aunque eso fuera lo que quitaba el sueño al personal, la exposición “de tesis” funcionaba en realidad como lo hacía una práctica artística incipiente en aquel momento que se hacía llamar por falta de mejor término, como acostumbra a pasar siempre, instalación multimedia. Dicho de otro modo, dos dispositivos narrativos de primer orden se fraguaban al mismo tiempo sin tener conciencia el uno del otro; uno desde la práctica artística y el otro desde la práctica curatorial. Mientras en el segundo el curador se había convertido en artista antropofágico, en el primero pasarían veinte años antes de que los artistas instaladores empezaran a apropiarse del canibalismo curatorial. De hecho los artistas instaladores se habían estado comisariando a sí mismos desde el principio. Aprender haciendo.

—3—

Este proyecto se cristaliza, por tanto, a mitad de camino entre el comisariado y la obra de arte. Entre la labor de comisario y la labor de artista. No he hecho ninguna de las obras expuestas, eso solo ya me ha ahorrado mucho trabajo. Las he escogido como lo

haría un comisario para explicar una historia o proponer una tesis o explicar – literariamente pero con imágenes– una historia mediante las obras elegidas para una exposición. Al mismo tiempo he utilizado, como artista, estas mismas obras como *objets trouvés*, como materia prima para realizar una instalación multimedia, interactiva a la “antigua” manera –no hay arte que no sea interactivo desde Atamira–, de forma que no se pueda discernir en ningún momento dónde empieza una cosa y acaba la otra. Una exposición es básicamente un artefacto narrativo de primer orden. También lo es la disciplina artística de la instalación multimedia, una disciplina que me ha definido como artista durante décadas. Consecuentemente he abordado este proyecto como una obra propia exponencialmente mayor que cualquier otra ya realizada en consonancia con el tema, muy presente en mi trabajo, los recursos –la colección– y la institución que la acoge. He examinado toda la colección pero he favorecido narrativamente obras de los siglos XIX y XX, aunque hay excepciones (del siglo XXI se encarga la propia exposición) para que el proyecto sea quizá más gestionable para el visitante/lector. La estructura narrativa no es estrictamente cronológica por la simple razón de que cualquier cronología demasiado férrea entraría en conflicto con el contenido del proyecto y con su condición de obra de arte por derecho propio. Entre un principio marcado en un extremo –dejando aparte el “prólogo” que antecede a la exposición propiamente dicha– por el retrato vandalizado y restaurado de Pepe Botella y, en el otro extremo, los artesonados de palacios medievales, renacentistas y neoclásicos derribados por razones urbanísticas casi un siglo más tarde, nos encontraremos con un “desorden” formal que enfatiza una narrativa esencialmente (a)histórica que refuerza la permanencia del acto artístico como un patrón definitorio del comportamiento humano desde sus inicios trazables hace 35.000 años. Sus premisas son (a)históricas (tiempo sincrónico, esférico, mítico y cosmogónico) y tienen que ver con el comportamiento simbólico del que el arte es parte, pero que sucede necesariamente en el tiempo diacrónico de la historia para revertir, a partir de un cierto momento, a la sincronía (a)histórica puesto que en un museo todo lo que la institución alberga coexiste y existe al mismo tiempo. Me parece importante señalar aquí mi tendencia a olvidar lo moderno pero no lo científico cuando intento explicar(me) la resistencia comportamental de la manipulación simbólica y la representación, el arte en definitiva, como una de las características fundamentales de lo humano, algo que empieza con el neandertal que enterraba ritualmente a sus muertos y se ornamentaba el cuerpo con abalorios, continua con el cromañón –nosotros– y se mantiene hasta el presente. Lo que considero extremadamente significativo es que dado que somos científicos desde hace muy poco tiempo en relación a nuestra historia como especie, durante casi todo nuestro tiempo en la tierra hemos sido lo contrario, es decir, hemos tenido que inventar otros métodos para explicarnos el mundo para poder existir en él. A la realidad se la tuvo que reducir a una dimensión manejable –el terreno de lo simbólico– e inteligible aunque siguiera siendo misteriosa, pavorosa y alucinatoria. El arte y la religión han suministrado durante milenios esa función capital a partir del momento en que las presiones de adaptación al medio ambiente hacen que la evolución biológica se transmute en evolución cultural. Cuando la biología se hace cultura se crea el contexto necesario para la aparición del arte entendido antropológicamente. Este ha sido en sistema de conocimiento e interpretación del mundo hasta ser sustituido por la metodología científica hace muy poco en relación, de nuevo, a nuestra historia como especie.

Si toda ciudad es el cementerio de su propio pasado, lo mismo puede decirse de sus museos. Lo que se conserva en ellos es la reconstrucción fragmentada de la historia

material de la especie humana. Importa poco que las piezas del rompecabezas estén intactas o, por el contrario, estén fragmentadas. Cumplen la misma función, dejando aparte el hecho de que, una vez asimiladas, las piezas incompletas no se lean como tales sino como algo que se conoce y se reconoce en el estado en que se hallaron. Han sido creadas por la propia dinámica destructiva de la Historia hasta estabilizarse en un estado no cuestionado de integridad estética e histórica. Ni a la Victoria de Samotracia, ni a la Venus de Milo, ni a la Afrodita de Paestum les *falta* nada: No las hemos visto de otra forma desde que fueron encontradas y su concreción y tremenda fuerza evocativa reside en la mismidad descontextualizada que provee el museo en el que se guardan. El gran efecto emocional y estético que generan, como las ruinas –un invento del siglo XVIII en contraposición con los escombros sin atributos– reside precisamente en su fragmentación más o menos restaurada. De hecho según a que restauraciones nos remitamos puede llegarse a la conclusión de que se trata, de vandalizaciones “en positivo”. Quiero añadir, abundando más en el aspecto fortuito de la recuperación patrimonial que en el caso de Barcelona, como en el de Roma gran parte de lo que se revela y recupera es consecuencia de trabajos de reurbanización responsables de llevarse por delante parte de lo que descubren como es el caso de la villa romana de La Sagrera, hasta llegar a algo tan espectacular como es la sede del Museu d’Historia de la Ciutat una parte de cuya “colección” esta literalmente debajo del edificio del museo, un edificio medieval que fue trasladado piedra por piedra del lugar original a donde ahora se encuentra en la Plaça del Rei. No hay cartela ni textos explicativos que cambien este hecho evidente e inescapable. El museo preserva, narra y explica a partir de una descontextualización masiva de los objetos de su colección, lo que constituye una contradicción de términos radical que es, precisamente, lo que le confiere su capacidad de interpretar situándolo en un terreno único entre la metodología científica y la literaria, siendo la primera la que ancla y explica y la segunda la que propone, sugiere y desvela. El museo fabula porque el pasado es irrecuperable aunque, en cierta manera reemerja, exista, “suceda” y por ende exista siempre en el presente, que es el único lugar donde puede ser examinado.

El marco referencial para todo este proyecto expositivo se sustenta en la colisión frontal entre la Historia y la Cultura. Una parte del museo ha sido transformado en una caja entrópica, lo contrario de lo que se pretende que sea, de manera que lo que emerge en última instancia es, de manera contundente y no exenta de paradoja, la función esencialmente preservadora del museo, realizada con la contradictoria particularidad de que en una proporción muy significativa de casos lo preservado sea el resultado de la destrucción en todas sus múltiples manifestaciones: el paso del tiempo, los fenómenos naturales (terremotos), las guerras, la intolerancia religiosa y anti-religiosa, étnica o política, los planes urbanísticos radicales o la pura violencia económica. De la colisión, en definitiva, de la historia humana con lo humano. De hecho los factores que intervienen en la adquisición del patrimonio son casi siempre fortuitos, lo que implica que su conservación esté, a menudo, a merced de la misma dinámica, de manera que las colecciones museísticas puedan leerse como una acumulación selectiva de escombros, lo rescatado tras el asedio y ataque perpetrado por la Historia sobre su sujeto. La lista, por ejemplo, de obras de arte perdidas durante la II Guerra Mundial es extensa y no todas ellas lo han estado irremediadamente. El tesoro de Troya encontrado por Schliemann en 1871, que se creía perdido durante la toma de Berlín por el ejército soviético en 1945, por ejemplo, estaba desde entonces en manos de los rusos en el Museo Pushkin de Moscú sin ser expuesto, hasta que poco después de la caída de la Unión Soviética ellos mismos lo hicieron público y lo

devolvieron a Alemania en los años 90 del siglo pasado. En circunstancias similares pero por razones muy distintas, el patrimonio artístico republicano que formaba parte de los fondos del Museu d'Art Modern sito entonces en el edificio del actual Parlament de Catalunya estuvieron escondidos, para salvarlos, en el propio museo y no se reveló su existencia hasta los años 80 también del siglo pasado. En el lado adverso, el impacto que la invasión estadounidense de Irak en 2003 tuvo en los museos del país sigue reverberando hoy día, como lo sigue haciendo la destrucción de los Budas de Bamiyán por parte de los talibanes afganos o el efecto de la Primavera Árabe en el Museo de Arqueología de El Cairo. La destrucción del patrimonio una vez más en Irak por parte del DAESH en Palmira, Nínive y otros centros patrimoniales tiene concomitancias, independientemente de las diferencias ideológicas y contextuales, con la quema de la Catedral de Vic o del monasterio de Sigena en Huesca por milicianos anarquistas durante la Guerra Civil. La coloración ideológica importa poco en relación con la pérdida patrimonial. La Ley de Desamortización de Mendizábal, en la primera mitad del siglo XIX fue una buena idea pensada para crear una burguesía rural que fuera propietaria de unas tierras hasta entonces en las manos muertas (según el redactado de la ley) de la iglesia católica. La desidia posterior en el mantenimiento de lo expropiado terminó arruinando hasta tal punto a tal cantidad de edificios históricos que acabaron arruinados o demolidos. No estoy intentando decir que estos últimos ejemplos citados sean equivalentes ni intercambiables como eventos y/o sujetos históricos, en absoluto, pero las consecuencias por el contrario, sí lo son. Es asimismo importante señalar que todo acto de vandalismo desde la iconoclastia bizantina del siglo VIII d.C. pasando por la Revolución Francesa, la Rusa, hasta llegar a Palmira en 2015, comporta una expresión concreta de participación directa en procesos de cambio histórico. Igualmente necesario es considerar el bombardeo urbicida vástago del siglo XX, del que Barcelona fue una de sus primeras víctimas durante la Guerra Civil en 1937 y 1938, el vandalismo total en el marco de la guerra total.

—4—

Para llegar a la Caja Entrópica han sido necesarias cuatro paradas en otras tantas obras previas en mi trayectoria que sin hacer referencia directa al presente proyecto le han preparado el terreno para hacerlo posible. Se trata de:

“ACCIDENT”, 1977.

THE ASSYRIAN PARADIGM, 1980. (The original version at the Williams College Museum of Art, the Indianapolis version, the Queens Museum version in New York and the MACBA version, along with one or more pieces from the Northern Guernica series).

BELCHITE SOUTH BRONX, 1987.

PLUS ULTRA, 1988.

DESTINY, ENTROPY AND JUNK, 1990. (the Santa Mònica and San Francisco or Chicago installations).

MEMORY REMAINS, 2011 (ICP, New York, CCCB, Barcelona versions).

Estos trabajos no aparecerán en la exposición para no “adulterar” con obra propia la material prima de la exposición que es la colección permanente del museo, pero si que estarán documentadas en el libro, como parte de los ensayos que lo compongan, en un capítulo diferenciado.