

Laura Trafí Prats, Montse Rifà Valls

Facultat de Belles Arts. Universitat de Barcelona

Mr. Blanc contra els *ravals* de la col·lecció: gènere i diferència al MACBA

Richard Meier fabrica lavadoras. Sonrosado y embutido en un traje oscuro de listas financieras, el abundante pelo blanco y la considerable humanidad de este neoyorquino sexagenario transmite el aplomo de un industrial honorable. Elegante y exacto, el arquitecto suministra a sus clientes un producto refinado y previsible: máquinas de habitar o exponer forradas con paneles metálicos blancos y aderezados con rampas luminosas, barandillas de paquebote y bultos en forma de piano. En su persecución pertinaz de una limpieza detergente, cuadricula la piel y tornea las vísceras, envasando prismas con cilindros para que una carcasa geométrica y esmaltada proteja los tambores deslumbrantes y niveos donde se centrifugan el arte y sus objetos. Los patronos de sus muchos museos construidos conocen bien la condición de su exigente maestría: un lenguaje purista, con citas corbuserianas, que da a los edificios el aspecto inconfundible de electrodomésticos náuticos. En los proyectos de este americano tan europeo, al cliente sólo le es dado a elegir el color definitivo... siempre que se decida por el blanco.

Luís Fernández-Galiano

Com ha plantejat Teresa de Lauretis, el gènere es una construcció social producte d'unes maquinàries–*tecnologies del gènere*– que estableixen els límits i restriccions del seu significat. En gran mesura, aquestes maquinàries tenen els seus agents principals en les institucions i ens que les societats i les comunitats occidentals hem determinat com productores, distribuïdors i reguladors del capital cultural. És ben conegut que l'art de tots els temps ha estat un espai privilegiat en la producció i reproducció de representacions del gènere. A la vegada, les institucions que l'han finançat, produït i exposat públicament han funcionat com les maquinàries mediadores que han possibilitat la interacció social d'aquestes representacions i han obert espais per a la seva reproducció, així com per la seva crítica, reconstrucció i desafiament.

Partint de la problemàtica de la representació i de la reconstrucció del gènere a l'art, anem a prendre el cas de la col·lecció permanent del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) per interpretar-la en termes d'una gran maquinària. Pensem en una metàfora, en l'aparell tecnològic d'una gran rentadora. Una gran capsa blanca per la que entren missatges, objectes, personatges, problemes i altres elements culturalment diversos, per a ser efectivament “rentats” i “centrifugats” de totes les seves *diferències*, per a ser finalment estesos i planxats en el seu interior. En aquest procés, sovint s'esborren les taques difícils

del mestissatge postmodern i tot llueix en la modernitat homogeneitzadora de la que ressona el blanc de l'edifici (rentadora/capsa blanca), propiciant una actitud celebratòria, no problematitzadora cap a l'art i la cultura contemporanis continguts en el Museu i en el seu entorn.

¿La rentadora, la roba o els seus programes?

Puede que la gente visite el MACB porque es nuevo, o porque lo ha diseñado un norteamericano de pelo blanco llamado Richard Meier. Pero me inclino a pensar que la mayoría lo visitó porque está vacío. Con una sabiduría ejemplar, el público dedujo que, *precisamente* porque estaba vacío valía la pena acercarse y ver lo bonito que había quedado el edificio de Meier.(...) La gente paseó por el museo con los ojos muy abiertos y una actitud parecida a la de la pareja de novios que visita el piso en el que vivirá. “Aquí pondremos la tele, aquí la escobilla del *water*, aquí el póster de los gatitos con chichonera”

Sergi Pàmies

Lo importante de un museo es en primer lugar su colección, en segundo lugar, sus actividades, es decir, su proyección como centro intelectual vivo, en tercer lugar, su ubicación y edificio.

Victoria Combalía

La rentadora MACBA de la gamma blanca, va arribar a les nostres vides en forma de prototipus absurd del que només n'existia la carcassa. Era un edifici molt blanc, el més blanc del Raval, que havia d'ensabonar, esbandir i ventilar les pràctiques culturals d'un barri. Veus *diferents* es van aixecar denunciant la fotesa d'aquesta carcassa autònoma i aliena al disseny dels espais i mecanismes que havien de “netejar” el barri. Tot i així, el concepte d'higiene va quedar clar des del principi, i la blancor de l'edifici en un barri que viu un dia a dia en tons de marrons i grisos, va suposar tota una afirmació d'intencions cap a la puresa i neteja culturals.

La carcassa, malgrat les crítiques, va ésser determinant en els mecanismes de col·leccionisme del Museu, en els seus programes públics i en les pràctiques culturals dels subjectes. La col·lecció va entrar en el pla de la significació en termes de negociació i aquesta condició ha anat construint la seva existència futura. En diferents ocasions, en la biografia del museu i la seva col·lecció, s'ha denunciat l'existència anticipada d'un museu d'art contemporani sense una política de col·leccionisme prèvia, s'ha parlat de com l'edifici es “menja” les obres que conté, o de com els experts instal·ladors s'han hagut, posteriorment, d'inventar estratègies que dominessin la tirania de l'arquitectura, trampejant, per exemple, les controvertides entrades de llum. Alguns comentaristes han assenyalat la paradoxa de la convivència d'un disseny d'espais fragmentat i un ordre inflexible i lineal de la col·lecció. Paral·lelament amb això, veiem com constantment, els visitants es fascinen més per l'exterior del Museu -vist des de dins-, que per les obres exposades en el seu interior, constituint la Plaça dels Àngels i el seu trànsit de personatges i esdeveniments l'estrella de la col·lecció permanent.

L'absurd d'una rentadora reduïda a carcassa va portar a l'acoplament forçat d'uns programes delirants, per les col·leccions de peces de roba no sempre a la mida de tots els subjectes, no sempre representatius de la cultura contemporània. Uns programes reproductors de les tecnologies modernistes, que davant la força fonamentalment masculina dels poders implicats, no reconeixen les diferències de gènere i culturals.

Tot i així, l'efectivitat tecnològica d'aquests mecanismes, a més d' avantatges i noves possibilitats, planteja problemes i limitacions: Quines tecnologies *limiten* la col·lecció del MACBA a una visió patriarcal de l'art i dels artistes? Quins aparells *restringeixen* als individus i comunitats a sentir-se còmodes, identificats, exclosos i/o regulats per aquesta visió? Quines *no-representacions* trobem i quines *visions des dels marges* en el discurs del col·leccionisme reconeixem? Quines polítiques i pràctiques culturals podem desenvolupar per relacionar-nos i dialogar comunitàriament amb la col·lecció en termes *de gènere i diferència* ?

(1) Programa de colors sòlids per a artistes consolidats resistent a la duresa de les aigües

Richard Meier nunca ha ocultado su decidida voluntad de seguir la senda del periodo más heroico de la arquitectura moderna europea: De Stijl, Bauhaus, Le Corbusier.

Jorge Sanz

La entrada, para un público no especializado, puede resultar poco atractiva: aparte de las piezas de Sergi Aguilar, atípicas y bien escogidas, nos encontramos con obras menores, frías y poco sugerentes, de Badiola, Irazu y Bazos. De ahí pasamos a una maravillosa caja metafísica de Oteiza, minimalista pero extraordinariamente sugerente. (...) Seguimos con pequeñas construcciones de Torres-García y con dos cuadros de Fontana y Tàpies. El ensamblaje de Rauschenberg parece poca cosa, pese a su tamaño, confrontado con el dramatismo de los cuadros de Millares y Dubuffet, y lo mismo le sucede a una pieza insustancial de Mario Merz, cercana a una encantadora escultura de Villéla.

Juan Bufill

La nostra rentadora MACBA, admet preferentment el rentat dels colors sòlids dels artistes modernistes consolidats i actualment estesos a la llum de l'edifici com artistes contemporanis, gràcies a una maquinària d'organització cronològica. Les seves obres acolorides, són pures i de qualitats i fabricacions semblants. De la mateixa manera que la carcassa MACBA afirmava en el seu blanc resplendent l'artista avantguardista en la figura de l'arquitecte-geni Meier, els colors purs de les obres a l'interior i la seva aparença aureàtica, afirmen uns processos de col·leccionisme basats en la singularitat de l'artista. La divisió de la col·lecció en períodes (eg. "Anys 40-50"; "última dècada" etc.) i en blocs temàtics (eg. "constructivista-abstracte", "expresionista-dadaista" etc.), agrupa les individualitats asèpticament, sense voluntat de dissoldre el seu caràcter carismàtic.

D'aquesta manera, sovint en la memòria dels subjectes que han visitat la col·lecció predomina el fet de que hagin contemplat un Tàpies, un Beuys, un Fontana, etc.

A la vegada, aquest procés de col·leccionisme, no pressuposa tant sols una representació de l'artista, sinó una representació del visitant, basada en un model perceptiu, que té com a objectiu, com assenyala el projecte museogràfic: "procurar el gaudi i el coneixement de l'art contemporani i la formació del gust i la sensibilitat de les persones". El subjecte-espectador que se'ns presenta es el ciutadà modèlic, basat en l'europeu o occidental ideal, il·lustrat, auto-suficient, normalitzat i home, que comprèn l'art i els seus espais d'exposició pública com espais d'oci, esbarjo, interès ciutadà, consum cultural i pràctica civilitzadora. Un model museístic gens aïllat del model de Museu Nacional del segle XIX, amb una visió disciplinar del saber, una projecció nacionalista cap a la figura del geni artista i una voluntat de crear ciutadania identificada i educada en aquestes dues tradicions.

En el cas del MACBA, veiem com aquesta desfasada representació de la institució-museu es transforma en una tecnologia on les nocions centrals de geni modernista i projecció-identificació ciutadana són l'engranatge que propulsa una sèrie de pràctiques polítiques neoconservadores, amagades sota la teoria del "desinterès estètic". Amb això, el museu ha acabat essent un exemple d'una política de centralització i monopoli de la distribució i d'intercanvis del capital cultural. De la mateixa manera, ha estat un aparell de regulació de les formes possibles de representació d'un "subjecte contemporani", com un individu que es desenvolupa a través d'una projecció empàtica cap a l'artista carismàtic, en qui troba l'atractiu del model de subjecte modernista, masculí, emprenedor, individualista, competitiu i asocial.

Com a darrera mostra d'aquest model de subjectivitat-genial, en els últims temps, només es parla de l'adquisició d'una nova obra per la col·lecció, es tracta de *Rinzen* d'Antoni Tàpies. Sumant-se a la situació que vivim des de principis d'estiu quan es va instal·lar l'escultura *Ola* de Jorgue Oteiza i després a la tardor el mural *Barcelona* de Chillida, el MACBA està apostant per una economia del *signe -geni*. Com grans notícies d' "àmbit cultural", els tres nous *collectibles* del MACBA han estat referits a les pàgines de tots els diaris, amb elles hi ha hagut discursos institucionals, *vernissages*, presència dels artistes implicats, etc. Amb aquests tres grans noms, no sols el públic especialitzat i interessat per l'art contemporani entra en contacte amb la representació patriarcal, androcèntrica i normalitzadora del subjecte imposada a tota la col·lecció, sinó que aquesta esdevé significativa per un sector molt més ampli de la població. Semiòticament el MACBA estalvia, amb només tres obres, el *signe-gení* ha esdevingut molt més efectiu, rotund, conservador i abarçant en la seva mediació.

Dins d'aquesta mentalitat, no és casualitat que la presència d'aquest *signe* hagi ampliat el seu pla de representació a l'exterior del Museu-carcassa -com és el cas de les mencionades obres d'Oteiza i Chillida-, en un impuls de netejar i purificar els espais marginals que encara l'envolten i *solidificar-los* en els seus colors. Tot i així, no està de més recordar, que històricament i social el barri del Raval ha tendit a desenvolupar pràctiques i estratègies de resistència a diferents formes d'autoritat. Amb aquestes obres instal·lades a la Plaça dels Àngels, s'està imposant a tots els ciutadans un model estètic que era opcional a aquells que decidien establir el contracte de pagar una entrada per a "netejar-se" dins de la carcassa i

visitar la col·lecció. Actualment, de forma involuntària la comunitat ha d'enfrontar-se a la presència de dos individus genials, de dues obres avantguardistes i ha de desenvolupar-hi estratègies de relació. Potser, seguint la tradició progressista del Raval, (que no de l'art modern, com diria Tàpies) aquestes estratègies puguin anar més enllà del gaudi i l'experiència estètica i mediacions improgrables i desautoritzades siguin possibles.

(2) Programa d'aclarida i centrifugat dels gèneres de la diferència en els processos de col·leccionisme

“...llegint Althusser, hom troba l'afirmació empàtica, “Tota ideologia té la funció (que la defineix) de ‘constituir’ a individus concrets com subjectes”. Si substitueixo el gènere per ideologia, l'afirmació encara funciona, tanmateix hi ha un lleuger canvi en els termes: El gènere té la funció (que el defineix) de constituir a individus concrets com homes i dones. En aquest canvi és precisament on la relació del gènere amb la ideologia es pot veure, y veure's com un efecte de la ideologia del gènere. El canvi de “subjectes” a “homes i dones” marca la distància conceptual entre dos ordres del discurs de la filosofia o de la teoria política i del discurs de la “realitat”. El gènere es reconeix (i es dóna per fet) en la primera, tanmateix s'exclou de la segona”

Teresa de Lauretis

A l'eficient aparell museu-electrodomèstic, la seva col·lecció *homo-domèstica* funciona com un motor de centrifugat: les obres pateixen un procés de descontextualització i de recontextualització, sometent la roba xopa a una complexa força espremedora. Les tecnologies de la col·lecció obvien les estratègies de representació de les obres i d'artist@s, minimitzant, quan no anul·lant, qualsevol possibilitat d'identificació o de *diferenciació* dels subjectes. En aquest procés, el gènere com a forma de crítica cultural ha d'anar més enllà de la tradicional argumentació de la diferència sexual (per què hi han molt més homes-artistes representats a la col·lecció que dones-artistes?). Més aviat, el gènere ha de convertint-se en mediador de totes les significacions culturals vinculades a la subjectivitat, (per què les obres de les dones artistes representades a la col·lecció no han estat diferenciades en les seves formes de significació de la resta d'obres? I per què tampoc han estat pròpiament diferenciades entre elles?).

Com ha assenyalat Teresa de Lauretis, el gènere com a concepte cultural implica el conjunt de les pràctiques ideològiques que reconstrueixen i deconstrueixen el caràcter polític de la noció de subjecte. Essent aquesta quelcom més que una noció unívoca o un vel enmascarador de la diferència de gènere, com s'extreu de gran part de la tradició crítica. Les dones són Dona però sobretot són subjectes-dones governades per les relacions socials que les constitueixen. En aquest sentit, els discursos des del gènere consideren d'una banda la Dona com a representació, com a objecte i d'altra banda, les dones com a subjectes històrics, subjectes de relacions socials, produïdes i situades dins i fora del gènere, constituint aquesta representació i a la vegada essent externes a ella. D'aquesta manera, el *gènere* és una construcció semiòtica que pren el seu lloc a través de la interrelació entre els processos de representació i auto-representació.

A la col·lecció, la ideologia del gènere intervé en diferents sentits, no essent tan sols un dels aspectes que determina en gran mesura el contingut i el significat del què hi veiem, sinó intervenint, també, quan decidim no veure certs objectes, pressuposant d'avant mà que no han estat fets per a la nostra contemplació. El gènere evidencia que la visió és una pràctica política i que existeix *ladiferència* en els processos de visualització. Des d'aquest reconeixement, gran part de la producció artística feminista a la contemporaneïtat ha abordat l'art com un espai de debat i intersecció de les diferències culturals i socials. Tanmateix, per a crear un espai d'aquestes característiques es precisa d'interlocutors, un paper que no ha estat autoritzat als visitants del MACBA. En aquest context restrictiu, a voltes contemplar la col·lecció ens ha provocat la sensació de que per a nosaltres no tenia cap sentit mirar unes obres tancades en les seves meres presències sense cap voluntat per aportar algun element per al diàleg. El mecanisme aclaridor-centrifugador de la col·lecció prepara les obres per un mer exhibicionisme i no per al joc de les representacions que l'art postfeminista i postmodernista convida a jugar.

Per exemple, en el cas de Rosemarie Trockel, les formes d'exhibició de la seva obra a la col·lecció dilueixen la voluntat de paradoxa i contrarietat que impulsa el conjunt de la producció de l'artista. Com assenyala Sidra Stich l'obra de Trockel ens proposa un diàleg entre l'art i l'artesanía, el procés de fabricació de les peces i l'ornament, l'ordinari i l'artificial, l'exotisme quotidià i la mercaderia estandaritzada, la política i l'intercanvi, la ironia i la normalització dels subjectes. El joc deconstruïu de la representació en Trockel traçat a partir de les semblances i diferències entre el masculí i el femení, dibuixa les esquerdes de l'ordre establert amb les significacions i les identitats que es construeixen en base a la diferència cultural. És a dir, la diferència de gènere o com seria més pertinent, els *gèneres de la diferència*.

Així, la col·lecció també és allò que *no-és*, allò ignorat, situat en algun marge, esquerra, o com seria molt més adequat en aquest cas, en algun *raval*, ja sigui en forma d'obra, cartell, itinerari, subjecte o altres. Al mateix temps, per un punt de vista crític el *raval*, esdevé un emplaçament per desenvolupar un espai de pràctiques radicals de reconstrucció i deconstrucció del gènere. Des dels *ravals* de la col·lecció encara podem recuperar les pràctiques iròniques de l'art contemporani postfeminista. La rentadora MACBA està molt lluny de la funció del vell safareig públic que hi havia al carrer de St. Rafael, un espai comunitari per parlar i construir significats, on el detergent no assegurava l'eliminació de la taca sense agressió i on la cura de les peces estava en mans de les mares i mestresses de casa.

La màquina rentadora ha filtrat el diàleg i les representacions *dona-domèstiques* que estableixen Rosemarie Trockel, Carmen Clavo i Ana Prada. Malgrat estar expulsades del programa principal d'aclarida i centrifugat del Museu, aquestes s'exposen com a peces de dones alienes a les representacions de les dones *altres*. Dones que en la seva realitat quotidiana no emulen la construcció conscient d'un rol femení artificial i a les que ningú convida a participar des de la seva *diferència*. Les pràctiques discriminatòries de la col·lecció no afecten tan sols a la condició de l'artista, sinó també al camp de la representació del gènere de la resta dels subjectes, dones i homes, als que se'ns ha imposat la presència d'un museu en els nostres espais quotidians d'intercanvi.

Im-programable: per a la cura de les peces delicades i de la diferència cultural

Com a artista visual sempre he tingut molt clar que la realitat no es pot representar. L'únic que es pot fer és crear una nova realitat. A partir d'aquí, vaig buscar una forma alternativa, un programa conceptual. Jo he estudiat arquitectura, i treballa d'una manera molt metòdica. Així vaig crear una sèrie d'exercicis de representació que tracten de trencar el buit entre realitat i representació. Cada exercici falla, per què és impossible aconseguir-ho però era important fer-los.

Alfredo Jaar

El sistema gènere-col·lecció al MACBA informa a cadascun/a de nosaltres sobre les formes de veure el món i d'organitzar-nos, afectant-nos com a subjectes-homes i subjectes-dones, en relació a les posicions que ocupem en base a la classe social, la raça, l'edat etc. Els *gèneres de la diferència* constitueixen, per tant, les diverses formes de producció de la subjectivitat que comprenen les significacions dels gèneres diferenciats i les posicions diferents adoptades i disponibles pels homes i dones en els discursos. Com a subjectes *genèrics* ens situem davant pràctiques culturals dominants i hegemòniques, des de la reproducció o la resistència.

Per a establir un diàleg identitari amb la col·lecció del MACBA, és necessari fer l'exercici de calcular l'espai que ocupem entre realitat, representació i la pròpia buidor de la col·lecció. És possible que per a moltes visions aquest sigui un exercici fallit, però és important fer-lo. Com hem tractat de descriure, l'essencialisme contemplatiu de la col·lecció es troba entre dos *ravals*. El primer, és la realitat de la Plaça dels Àngels conquerida per una població culturalment diversa, limitada i marginada pels vitralls i murs del museu-carcassa. El segon són unes obres que aborden la realitat com a representació, que la buidor modernista del museu tracta de relegar al silenci a través de múltiples tecnologies esteticitzants. Hi ha *diferents* posicions a ocupar i *diferents* formes de transitar per aquest territori, definir-les d'una o altre forma dependrà de les nostres formes de construir i deconstruir visions sobre el gènere al temps en que ens relacionem amb les visions dels *altres*. Aquesta situació dialògica dels *gèneres* forma part del projecte contínuament inacabat de constituir la nostra individualitat en termes de subjectivitat.

Referències bibliogràfiques

BUFILL, Juan, “Primera cita en el Macba”, *La Vanguardia* 1/12/95

COMBALIA, Victoria, “El Macba, en rodaje”, *El País* 11/12/95

DEEPWEL, Katy (Ed.), *Nueva crítica feminista de arte*. Madrid: Ed. Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer, 1998.

DE LAURETIS, Teresa, “The Technology of Gender”, en *Technologies of Gender*, Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1987, págs. 1-30

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luís, “El arquitecto más blanco”. *El País*, suplemento Babelia (Richard Meier. El arte de crear museos), 25/11/1995

JAAR, Alfredo. *El Punt*, 1998.

MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA, “Proyecto Museográfico”, Arxius del Museu.

PAMIES, Sergi, “Quitad vuestras sucias manos del MACB”, *El País* 10/5/95

SANZ, Jorge, “Catedral y museo: Meier en Barcelona”. *EL País*, suplemento Babelia (Richard Meier. El arte de crear museos), 25/11/1995

STICH, Sidra, “La afirmación de la Diferencia en el arte de Rosemarie Trockel”. *Rosemarie Trockel*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992.