

2021/5/29

2021/5/XX

NADIA BARKATE

MARIANO MAYER

B I L D U M A

“mi momia”

ARTIUM MUSEOA

ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Zuzendaritza / Dirección / Directorate
BEATRIZ HERRÁEZ

Zuzendariordetza / Subdirección / Sub-directorate
JAVIER IRIARTE

**Zuzendaritzako idazkaria / Secretaria de dirección /
Directorate Secretary**
MENTXU PLATERO

Finantzak eta Pertsonak / Finanzas y Personas / Finance and HR
LUIS MOLINUEVO

Marketina / Marketing / Marketing
AINGERU TORRONTEGI.

Komunikazioa / Comunicación / Communication
ANTON BILBAO

**Itzulpena eta Edizioa / Traducción y Edición / Copyediting and
Translation**
MARIA JOSE KEREJETA

**Aldi baterako erakusketak / Exposiciones Temporales /
Temporary Exhibitions**
YOLANDA DE EGOSCOZÁBAL

Bilduma / Colección / Collection
DANIEL CASTILLEJO
ENRIQUE MARTÍNEZ GOIKOETXEA

**Liburutegia eta Dokumentazioa / Biblioteca y Documentación /
Library and Documentation**
ELENA ROSERAS

Liburutegi, Dokumentazio eta Argitalpenen arduraduna /
Responsable de Biblioteca, Documentación y Publicaciones /
Library, Documentation and Publication Manager
JAIONE CORTÁZAR
Liburutegiaren koordinatzailea / Coordinadora de Biblioteca /
Library Coordinator
ESTÍBALIZ GARCÍA
Dokumentazioaren koordinatzailea / Coordinadora de
Documentación / Documentation Coordinator

Hezkuntza / Educación / Education

CHARO GARAIGORTA
Hezkuntza arduraduna / Responsable de Educación / Education
Manager
M^a FRAN MACHIN
Koordinatzailea / Coordinadora / Coordinator

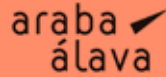
**Azpiegitura eta Zerbitzuak / Infraestructuras y Servicios /
Infrastructure and Services**

JOSE RAMÓN ANGULO
Azpiegitura eta Zerbitzuen arduraduna / Responsable de
Infraestructuras y Servicios / Infrastructure and Service
Manager
GUSTAVO ABASCAL
Segurtasun eta Prebentzio teknikaria / Técnico de Seguridad y
Prevención / Safety and Prevention Officer

Administrazioa / Administración / Administration

DAVA ÁBALOS
BEGONA GODINO
MAITE PANDO
EVA PÉREZ

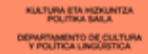
ERAKUNDE SORTZAILEA / PATRONO FUNDADOR /
FOUNDER MEMBER
Arabako Foru Aldundia/Diputación Foral de Álava / Álava
Provincial Council



ERAKUNDE BABESLEAK / PATRONOS INSTITUCIONALES /
INSTITUTIONAL MEMBERS



Ayuntamiento
de Vitoria-Gasteiz
Vitoria-Gasteizko
Udala

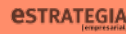


PROMOCIÓN DEL ARTE

BABESLE PRIBATUAK / PATRONOS PRIVADOS /
PRIVATE-SECTOR MEMBERS



ENPRESA BABESLEAK / EMPRESAS BENEFACTORAS /
SPONSORING MEMBERS



ERAKUNDE LANKIDEAK / ENTIDADES COLABORADORAS /
SUPPORTING BODIES

Fundación Banco Santander
Fundación Michelin
Mondragón
Tubacex

Centro de Cálculo de Álava
Deusto Sistemas
Mondragón Lingua
Xabide, gestión cultural y comunicación.
Berria
Cadena Cope
El Mundo del País Vasco
Onda Cero
Onda Vasca
Radio Vitoria

Testuinguruak Bildumatik abiatuta

B I L D U M A

Testuinguruak Bildumatik abiatuta erakusketa programa bat da, duela gutxi Museoaren funtsetan sartu diren artisten ekoizpena ezagutaraztea xede duena. Artium Museoaren Bilduma, ia 2.400 artelanez osatutako izaera publikoko funts garaikide aparta, ezagutzera ematea helburu duten beste ekimen batzuekin bat egiten du proposamen horrek,

Esparru horretan, artelanak, dokumentuak eta artxiiboak museo-funtsetan sartzek gaur egun artearen arloan garatzen ari diren eztabaidak eta praktikak aztertzen eta horien berri ematen laguntzen du. Hori da, dudarik gabe, Museoaren funtsezko eginkizunetako bat: ondare garaikidearen ekoizpena sustatzea eta artistak eta haien ekoizpenak bultzatzea.

Museoaren erorketa-programak helburu hori lortzen laguntzen du, eta, gainera, ezinbesteko tresna da dinamismoa eta konplexutasuna ezaugarri dituen une bat zertan den jakiteko. Espero dugu ekimen berri honek publikoen eta praktika artistikoen topagune gisa funtzionatzea, bertatik gure orainari begiratzeko eta hura atzematen saiatzeko estrategia berriak lantzeko.

Contextos desde una Colección es un programa de muestras cuyo objeto es dar a conocer la producción de artistas que recientemente han entrado a formar parte de los fondos del Museo. Esta propuesta se suma a otras iniciativas que tienen como finalidad dar a conocer la Colección del Museo Artium, un excepcional fondo contemporáneo de carácter público integrado por casi 2.400 obras de arte.

En este marco, la incorporación de obras, documentos y archivos a los fondos museográficos contribuye a explorar y a dar cuenta de los debates y las prácticas que se están desarrollando en el campo del arte en el momento presente. Esta es, sin duda, una de las funciones fundamentales del Museo: fomentar la producción de patrimonio contemporáneo e impulsar a los y las artistas y sus producciones.

El programa de adquisiciones del Museo contribuye a este objetivo, y es además una herramienta indispensable para tomar el pulso a un momento caracterizado por su dinamismo y su complejidad. Esperamos que esta nueva iniciativa funcione como un lugar de encuentro entre públicos y prácticas artísticas desde el que elaborar nuevas estrategias para mirar y tratar de aprehender nuestro presente.

Contexts from a Collection is a series of exhibitions that aims to showcase the works of artists that have recently been added to the Collection. The activity joins other initiatives whose purpose is to raise awareness of the Artium Museum Collection, an exceptional contemporary public collection comprising almost 2,400 works of art.

Within this context, the incorporation of pieces, documents and archives into the Museum's collection of works helps to explore and recount the debates and practices currently taking place in the field of art. This is undoubtedly one of the Museum's most important functions: to encourage the production of contemporary legacy and to foster artists and their productions.

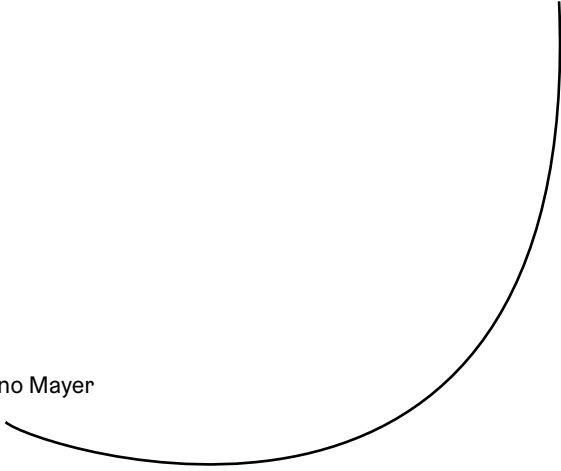
The Collection's programme of new acquisitions helps achieve this goal and is also an essential tool for keeping a finger on the pulse of a moment characterised by its vitality and complexity. We hope that this new initiative will function as a meeting point between audiences and artistic practices from which to develop new strategies for seeing and to try to understand our present.

MUSEOETAKO GERTAERA BATZUK ZINEMAN, -9
MUSIKAN ETA LITERATURAN

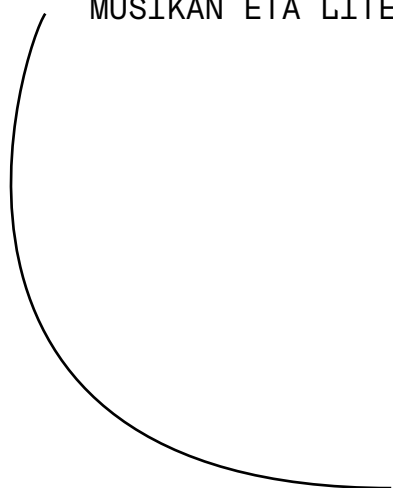
ALGUNOS EPISODIOS DE MUSEOS -22
EN EL CINE, LA MÚSICA Y LA LITERATURA

SEVERAL MUSEUM EPISODES IN FILM, -36
MUSIC AND LITERATURE

Mariano Mayer



MUSEOETAKO GERTAERA BATZUK ZINEMAN, MUSIKAN ETA LITERATURAN



Mariano Mayer

1 Museo batean esku hautsi bat besterik ez den antzinako eskultura baten inguruan bueltaka ibili eta esku hartan gorputz osoa ikustea bizia emateko esperientzia bat da. Talley Beatty dantzariak Maya Deren-en *A Study In Choreography for Camera* pelikulan (1945) Metropolitan Museum-eko egiptoar eskulturen aretoan egiten dituen birek, gorputz baten eta kamera baten abiadura aldakorraren elkartzeak eragindako mugimenduaren aurretik bizirik ez zuen bustoa berpizten dute. Film gisara soilik asmatutako dantza piezak iraungipen animistak eta gorputzaren, naturaren eta artifizioaren arteko segida batzuk eskaintzen ditu.

2 Zinemak egitura islatzaile bihurtu ditu museoak. Arkitektura mota eta hura osatzen duten elementuak eragin-eremu gisa tratatzen dira. Badirudi museoek filmetan duten presentziak ikuspuntuaren arteko berdintasuna ezartzen duela, pertsonaiek ikusten dutena ikusteko aukera emanez. Artelanen eta gorputzen arteko traxzioa egiteak ingurune errepikakor bihurtzen ditu. Brian De Palmaren *Dressed to Kill* filmeko protagonistak New Yorkeko Metropolitan Museoan bizi duen arreta-dinamikak ingurumen-sentsazio asko ditu. Badirudi museoetako antzezpenak genero jakin baten zerbitzura daudela; horregatik, film batzuetan, deseraikitze txertatzen dira. Godard-en *Bande à part* filmean protagonistek, Louvre Museoan dabiltzan pertsonen artean kamuflatu beharrean, beren arteko ezberdintasunak nabarmentzen dituzte. Erabaki horri esker, Grande Galerie delakoa ziztu bizian gurutzatzen dute, bederatzita minutu eta berrogeita hiru segundotan, artelanak begi ertzetik ikusiz. Jean-Pierre Melvilleren *Un Flic* filmean agertzen den museo bateko galeriako margolan batean kale busti eta elurtuen arteko trantsizioak haren antolaketa funtzioa eteten du. Antzeko zerbait eragiten du *La Jetée*-ko, Chris Marker-en fotonobelako mugimendua duen plano bakarrak. Bertan, ordura arte lo egon den protagonistak begiak ireki eta kliskatzen hasten da, bikoteak Historia Naturalaren Museo Nazionalera egiten duen bisitaldiari neurria emanez. «Betiereko animaliaz betetako» espazio horretan gorputzaren jarraitutasuna biziko dute biek zebrekin, tapirekin, tukanekin eta itsas otsoekin. «Ama eta haurra, 1907. Batzuetan oker zaude» *Éric Rohmer*-en *Les Rendez-vous de Paris* pelikulako hirugarren kontakizunaren izenburua da. Ia atal osoa Picasso Museoko aretoetan gertatzen da. Baina kontakizuna bera gertatu aurretik, margolari gazte batek bere neska-lagunarekin lantegitik museora egiten duen bidea ikusiko dugu. Hiria koloreari buruz emandako iritzien adibideak

ezagutuko ditugu, eta hiriko fatxada garbiek goibeltzen dutela adierazten duenean lasaitu egingo gara.

3 Museo bat kanpoaldea ezagutzeko lekua ere bada. Rossellinik ez zuen zalantzarik izan *Le Centre Georges Pompidou* kanpotik, poliki-poliki hurbiltzen diren planoen bidez, filmatzen hasi zenean. Baliabide horrek aukera ematen digu museoaren parte den eraikuntza-bilbea ezagutzeko, baina baita haren bisten hurbiltasuna ere. Teilatuak daude, tximiniak, maindire-fardo bat burdin sare batetik zintzilik, argizulo-ilara bat, zeru zati busti baten gainean eraikinek marrazten duten zerumuga... Irudien segida horretatik abiatuta, Renzo Pianok eta Richard Rogersek proiektatutako eraikineraren hurbiltzen da kamera. Rossellinik museoaren irekiera filmatzen du barrutik inaugurazio egunetan. Zoriontasuna darie sarrerako kristalari itsatsitako nerabe eta familia taldeei. Sartzen direnean, transmititzen duten gozamenaren Seuratren *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* margolaneko protagonistek adierazten dutenetik gertu dago. Museoaren lehen auzo bat eta Les Halles azoka historikoa zeuden lursail batean kokatua, bisitarien ahotsak lagundurik ezagutzen digu. Esaten eta seinalatzen dutenak gidatzen du kamera. Igorle bakoitzaren ahotsa, beti eremutik kanpo, begi-kamera bat da. Totelka, haur batek bi aldiz galdetzen du zertarako diren hodi horiek; amak erantzuten du: «eskultura bat da, arte moderno bat da». Kulturgunea ireki eta lehen lau hilabeteetan filmatu eta muntatutako pieza honek alde batera uzten ditu soinu-banda, aktoreak eta narrazio-gidoia, eta pertzepzio-abentura oso bati ekiten dio. Film bihurtzen du artelanek, arkitekturak, gogoetek eta panoramikek konpasaturik korridore eta espazioetan zehar dabiltzan gorputzen sententzioa.

4 Nahiko erraz esan genezake zinema fikziorako bitarteko egokia dela. Ados egon gitezke, era berean, adierazteko fikzioa eta narrazioa ez direla kontzeptu bikiak eta, are gutxiago, trukagarriak. Asko dira narraziotik kanpo gertatzen diren filmak, baita kontakizunarekin lotutako beste forma batzuk ere, hala nola eleberria edo pintura historikoa. Filmak ardatz narratiboaren mende ez dauden materialez eta aldi baterako egiturez egin daitezke. Jean-Jacques Rousseaurenak gutxitan antolatzen dira kontakizun identifikagarrien inguruan. *Les antiquités de Rome* aire zabaleko museo gisa aurkezten du Italiako hiriburua, pelikulan bilbe operatibo gisa jokatzeko duen ingurune espezifiko

gisa. Osatzen duten kapituluek erromatar aztarna, eskultura edo ikusgarri arkitektoniko baten izena dute. Hala ere, ez dugu beti aurkituko karatulek iradokitzen dutena. Jean-Jacques Rousseauk seinalamendu bakoitza inguratzen duen eguneroko zarata kapitalizatu eta hoteleko hainbat gelaren barrutik hautemateko eta irudikatze aukera ematen du. Filmak entzumena areagotzen du irratiko abestiak, txistuak edo telebistako elkarrizketak gehitzen dizkionean leiho eta balkoietatik sartzen den bozina, kanpai eta haurren iskanbilaz osatutako soinu-giroari. Soinuak sortzen duen erresonantzia-efektuari esker, filmak erakusten duena bigarren mailan geratzen da. Soinuak kultura bisualetik ateratzen gaitu eta «hitz bat [sartzen du] zure belarrian» (David Toop).

5 1874 inguruan, San Petersburgoko Arte Ederren Akademiak Viktor Hartmann arkitekto, eskultore eta margolariaren ekoizpenari balioa ematea erabaki zuen, bere margolan, marrazki, eskultura, zirriborro eta azterketa arkitektonikoen atzera begirako erakusketa baten bidez. Hartmannek ospe handia lortu zuen Errusiaren mila urteko historiaren oroigarria izango zen monumentua, Novgorodeko Kremlinan kokatua, diseinatu zuelako, besteak beste, Gogolen, Pushkinen edo Lermontoven estatuak zituen. Modest Musorgski konpositoreak bere adiskideari eskainitako erakusketa bisitatu zuen, eta handik gutxira pianorako pieza bat idatzi zuen, bere ibilbidean izandako sententzioak gogoratuz. *Erakusketa baterako koadroak* suitearen hamar piezak *intermezzo* baten bidez lotzen dira elkarrekin. Konposizio labur bakoitzak, *Promenade* izenekoak, aldaerak ditu, museo batean artelan batetik bestera doan gorputz batek sentitzen dituen sententzioak adierazten baititu. Oroipen-eraketa hau erakusketa batean kokatutako lehen musika-piezetako bat da. Paul Valéryk bere buruari galdetu zion ea museoaren barruan egindako ibilaldiek ez ote luketen genero jakin bat osatu beharko. «Hain ibilaldi bitxia, non edertasuna oztopo baita urrats bakoitzeko eta non une oro, eskuin-ekin, maisulanek desbideratu egiten duten, haien artean tabernaz taberna mozkorrak bezala jokaraziz?». Modest Musorgskik esperientzia estetiko baten oroipen eta arrastotik sortu zuen bere pieza, eta hamar konposizioetako bakoitzak paisaia margotu bat islatzen du, eskultura forma bat, ballet baterako jantzien zirriborroa. Gerora, piezari ikusgarritasuna eman zioten gorabeheren artean Maurice Ravelek 1922an egindako berrinterpretazio eta orkestrazioa eta Emerson, Lake & Palmer-ek 1971n sinatutako *rock* bertsiio sendoa nabarmentzen dira.

6 Frank o'Hara poeta MoMAko sarrera saltzailea, kontserbatzaile-laguntzailea, irakaslea, arte kritikaria eta garraio publikoaren erabiltzailea izan zen. Haren olerkiak bere esperientziez mintzo dira, baina alderdi konfesionalak gogoeta bihurtzen dituzte eta gertaeren ildoan idatzita daudela diruditen bertsoak eskaintzen dituzte. Michael Goldenberg lantegira egindako bisitak bere olerki ospetsuenetako batean agertzen dira: «Ez naiz margolaria, poeta naiz. / Zergatik? Uste dut nahiago nukeela pintorea izan, baina ez naiz». Museoko sarrerak saltzen zituen bitartean, irakurtzen zituen aldizkarien hutsuneetan edo kafetegia bateko ezpainzapien gainean idazten imajina dezakegu O'Hara.

7 Washington Hirian natur zientzien museo bat sortzearen inguruan —Sir James Smithsonen asmatua, Zacharias Spensek zuzendua eta geologia zale batek utzitako diruarekin eraikia—, Diego Vecchioren *La extinción de las especies* nobelak hasiera pilo bat eta narrazio ugari proposatzen ditu. Ateak uste baino lehenago ixtean sartzea eragotzi zitzaizkien bisitarien antolatutako matxinada bat, hozkailu-museo bat edo hileta-erlikiak lortzeko piztutako lehia bat. Zerrendatze kaotikoak, objektuen eta abenturen artean banatuak, erritmoa eta abiadura —baina baita distantzia kritikoa ere— bilatzen dituen narrazio-makina bat osatzen du. Museoen asmakizunen zerrendari Museoen Museoa gehitzen dio eleberriak, munduan gehien bisitatzen diren 25 museoen maketak erakusten dituen multzoa. Baina museoa ez da leku bat, pertsonaia bat baizik. Hori gerta dadin, egileak ez du prosopopeiara edo alegoriara jotzen, zeharkakotasunera baizik. Museoa pertsonaia inbertsonala da, nobelan agertzen diren izenen arteko lotura ahalbidetzeko gai dena. Kapitulu bakoitza osatzen duten istorioak ustekabekoak dira eta puntu sotilen bidez lotuta daude elkarrekin. Haietan barrena ibiltzeak erakusketa baten deriba-efektua berreskuratzea ahalbidetzen du. Jakintza antolatzen duten formen absurdoa aztertzen du nobelak, eta sailkapen-formatuen gorakada eta gainbehera erakusten ditu.

8 Azken hamarkadetan, «Egun biz bat», Vienako Kunsthistorisches Museum-eko pinakoteka bisitatzen du Reger-ek goizean, eta arratsaldean, Ambassador-eko kafetegia. Museoan, Tintoretoren *Bizar zuridun gizonaren* parean dagoen bankuan esertzen da, eta kafetegian, leiho bazter baten ondoan dagoen mahai batean. Thomas Bernharden *Alte Meister. Komödie*

(Antzinako maisuak. Komedia) kontakizuneko pertsonaia nagusiak daraman errutinaren arrazoia, besteren artean, termostato-egonkortasun bati zor zaio: 18 °C museoan eta 23 °C kafetegian. Egileak darabilen narrazio-metodoa, non esandakoa berriro esaten baita, hiru pertsonaiaren ahotsen inguruan garatzen da kontakizun honetan. Batek bizi eta hausnartutakoa beste batek transmititzen du, etengabeko errepikapen eta aldakuntzen ibai batean. Hogeita hamasei urtez, Reger-ek museoa bisitatzen du, Goyarik ez duena baina maisu zaharren lanak gordetzen dituen, haiengan, lehenago edo beranduago, «baldarkeriaren bat» aurkituko duelakoan. Musika-kritikariaren eta haren bozeramaileen pentsamenduek antolatzen duten diskurtso-blokeak konnotazio filosofikoen saiakera bat osatzen du. Gogoetak ekinga beretik sortzen dira: margolan baten aurrean dagoen bankuan esertzetik. Reger-ek harrera-teoria bat taxutzen du, zeinaren arabera inoiz ez baita forma bat osorik irakurri behar, edo inoiz ez baita erabat ikusi behar, eta gutxitan arretaz. Pasarteak intentsitate baxuko lotura bat ematen du, eta entziklopedismoaren aurkako antidoto gisa proposatzen da. Kulturak sortzen dituen elementuak «beldurtu gabe» ikusteko aukera bermatzen du metodoak. Hori lortzeko karikatuziazioa erabiltzea proposatzen du. Margolan bati luzaroan begiratzea, harik eta harengandik alden du eta bertan behera uztea ahalbidetuko digun akats bat aurkitu arte.

9 Bouvarden eta Pécucheten —Flauberten izen bereko eta amaitu gabeko eleberriko protagonisten— jakiteko grina neurrigabeak ustekabeko bideetan barrena eramango ditu. Halabeharrik hala nahi izan zuelako, bero handiko egun batean, Parisko bi bulegariak Bourdon bulebar bereko itzala bilatu eta banku berean eseri ziren. Batek kapela eta besteak txapela kendu zituztenean ohartu ziren biek ideia bera izan zutela: barruan izena idaztea. Handik aurrera, haien erabakiek simetriaren eta narrazio ispilatuen logika bat osatuko dute. Biak kopistak dira, biak berrogeita zazpi urtekoak, biek dute gogoko aire zabala, biek dute dirua —urreztua eta herentziaz jasoa—, eta biek erabakitzen dute landara erretiratzea, jakinduria lortzeko asmoz. Gauzak horrela, landetxe baten jabe egin berrien bizimoduak abentura tekniko, zientifiko eta humanistikoak ekarriko ditu. Liburu eta eskuliburuetan ikasitako guztia praktikan jartzen dute. Besteak beste geologiaren eta paleontologiaren interesatu ondoren, arkeologiara, historiara eta bilduma-zaletasunera iritsiko dira. Horregatik idazten du Flaubertek: «Sei hilabete

geroago, arkeologo bihurtuak ziren; eta haien etxeak museo bat zirudien». Katedraletara, oinetxeetara eta Proventzako antzinako eraikinetako sukaldeetara egindako bisitetan hartutako interes estetikoak bultzatuta, beren debozioa erosketen bidez adierazten hasten dira. Beirate gotikoak, eztaizuzko pitxerrak, aizkora zeltak edo lapur talde baten buruzagiarena izandako bala-zulodun kapela dira erakusketa-pieza bihurtutako tramankuluetako batzuk. Objektu bakoitzak azterketarako eta esploraziorako arrazoi bat ematen zuen. Zopa-ontzi batek leinu baten jatorria eman zien, eta gurin-ontzi batek, berriz, historiari buruzko tratatu bat idazteko inspirazioa. Baina aurreko jarduera guztiak bezala, erakusteko borondatea ere desengainuan amaitzen da. Etxea museo bihurtzeak porrot egiten du; izan ere, ikusgai dauden objektuek galderak pizten dituzte bisitariengan, baina ez dute erantzunik. Bouvard eta Pécuchet ohartzen dira beren museoko objektu bat azaltzea amaierarik ez duen prozesu bati ekitea dela.

10 Cassavetesen *Shadow* Ben eta bere lagunak, hiri handi bateko kafetegiko mahaietan zokoraturik, gau hartan literatur hitzordu batera joateko aukeraz trufatzen direnean, batek dio hamaika gauza daudela hirian egiteko. Horietako bat museo bat bisitatzea da. Arratsalde asko eman dituzte horrela. Horregatik, aske eta euforiko, espaloiak eta taxiz gainezka dauden hiribideak zeharkatzen ikusiko ditugu, MoMAko eskulturen patioan sartu arte, eta Ben-ek maskara arrauzkara handi bati nola erronka jotzen dion. Casavettesen filmek ez dute espazio kulturalen eta pertsonaien artean linealtasunik ezartzen, nahiz eta Minniek, *Minnie and Moskowitz* filmeko protagonistak, museo batean lan egin. Aspertuta bezain nahastuta dagoen haur batek, aitaren zain dagoen bitartean, bere sorbalda Rothkoren pintura dirudienaren gainean bermatzen duen unea da, espazio-interpretazio hori gainditzeko modu bat. Izatearen zailtasunari aurre egitea da film hauetan ikusten ditugun pertsonak mugitzen diren eta beren bizitzak partekatzeko aukera ematen dien ekintza. Casavettesen erantzuna: «Esan zer zaren. Ez izan nahi zenukeena. Ez izan behar duzuna. Zer zaren, besterik ez. Eta zarena nahiko ona da».

11 2006ko irailean, Mandla Reuter Buenos Aires hirian bizi izan zen hiru hilabetez, zehatzago esanda sei pisuko eraikin batean, Maipu kaleko 327. zenbakian. Helburua, *Pigment Piano Marble* aurkeztea zen, jatorri eta belaunaldi bateko eta besteko artisten lanez osatutako museo iragankor bat. Pieza

gehiengatik gertatutako ekintzei buruzkoak ziren, «eta hortik abiatuta badirudi artistek espazio bat dutela, erreala edo fikziozkoa, espazio hori garatu, alderantzikatu edo deuseztatzen duena», Juan Valentik katalogoan esana. Hala ere, egileak deskribatzen dituen lanak ez dira existitzen. Edo, hobeto esanda, ez daude eraikin honetako solairuetan instalatuta. Baina katalogoko irudiek eta horiekin batera doan testu luzeak hala adierazten dute. Multzok materialtasuna eta interakzio-moduak bistaratzeko aukera ematen ditu. Seinalamendu guztiak sinesgarriak dira, eta erakusketa ukitu egiten dugula ematen du irakurketaren bidez. Katalogo-generoa simulazio bat da, bai eta erakusketa-fikzio baten euskarria ere. Museo honetako lanak, norbaitek irakurtzen edo idazten duen bakoitzean aktibatzen den halako etendako animazio batean daude.

12 María Morenoren ustez idazkera esku hartzeko materiala da, adierazpide bat baino gehiago. Haren liburuak — fikziozko, kazetaritzako edo politikako piezen artean banatuak—, geografia afektiboak, irudimenezkoak, ezegonkorak eta iragankorak osatzen dituzten tokiko osagarri zirkunstantzialak dira. *La señal del camillero* nobela argitaragabearen protagonistak lotura labur bat du Montevideoko Rodó Parkeko Arte Ederren Museoa bera bezala Carlota Ferreiraren erretratuari begira dagoen bisitari batekin. Baina berak ez bezala, besteak bitxigile-lente batekin begiratzen dio. Gorputzaren eta pinturaren arteko distantziarik ezak bisitaria arreata-gune bihurtzen du, ez bakarrik aretoko zaindaria, baita gure protagonistarena ere. Carlotaeren erretratu izan bazen ere bisitaren arrazoietako bat, behaketan halako energia ikusteak areagotu egin zuen bere arreata. Lotsa berberaren partaide zirela konturatu zen: negu betean izerdia botatzea. Izerdi-perla horiek ikusteak aztoratu egin zuen, eta handik minutu batzuetara museotik irten zen. Kallean konturatu zen bisitariak erabaki berbera hartu zuela:

Bero egiten zuen, asfalto biguna senti nezakeen zapatilen zoru azpian. Poztu egin nintzen lehen aldiz nire tenperatura eta giroarena bat zetozelako: nire egokitze zantzu urriak altxorrek balira bezala gordetzen ditut. Bat-batean agureak sorbalda ukitzen zidala sentitu nuen, *La español* txurroen kioskoko eserlekuak seinalatuz. Totelka hasi ginen txandaka, gero errazago ateratzen zitzaigun hitza. Izerdi patsetan nengoen. Disimuluan, paperezko ezpainzapiak banan-banan ateraz joan nintzen metalezko euskarritik, aurpegia igurzteko. Okerrera

bekokia zen, kopeta-ileak berezko dutxa bat eragiten baitzuen. Txurroak onak zeuden. Iruzkina ebaluatzaile hutsak, laburrak, metaforarik gabeak egiten jarraitu genuen. Ukondoarekin ukitu eta irribarre ironiko bat bota zidan. —Zaldiek izerditu egiten dute, damek, distiratu.

13 Bruselako Musée des Beaux Arts museoari arreta berezia eskaini diote W. H. Audenek eta William Carlos Williamsek. Bi olerkariak paperera eraman zuten Brueghelen margolanek museoara egindako bisitetan haiengan izan zuen eragina. William Carlos Williamsen *Pictures from Brueghel and Other Poems* osatzen duten olerkiek emozio kontenplatibo baten gidak eman beharrean haren maximetako bat eratzen dute: «Ideiarik batere ez / gauzetan izan ezik». Auden are kontzentratuagoa izan zen eta olerki bakar bat idatzi zuen horri buruz: «Harrigarria benetan, zerutik behera erortzen ari den mutil bat».

14 Jean-Marie Straub eta Danièle Huilleten *Une visite au Louvre* filmaren hasieran zeru hodeitsu bat ikusten dugu, Sena ibaian islatzen dena. Planoak, Pont du Carrouseleko eraikuntzak eta arkuak erakusten ditu, eta, alboko eraikuntzetan geldituko dela dirudienean, ziztu bizian itzultzen da hiru arkuetara. Han, atzean, Louvre Museoa dago, eta, barruan, filmaren atzealdea eta irudia, pantailan desagertu arte integratuta. Bi une labur itxaron beharko ditugu aire zabaleko irudiak ikusi arte. Ordainez, museoara joaten zenean Cézanne gelditzen zen piezetako batzuk jasotzen ditu filmak. Straubek eta Huilletek enuntziazio tresna pribilegiatu gisa tratatzen dute ahozko hizkuntza. Horregatik, 49 minutuz, Cézanneren eta Joachim Gasquet poetaren arteko elkarrizketen zatiak irakurtzen dituen emakume baten *off*-eko ahotsak gauzatzen du «Ilustrazioa, ipuina eta gai zinematografikoa izango den egitura eraikitze» asmoa. Ahots horrek margolariaren gogoetak txertatzen ditu eta, denbora luzatuz, irudi gutxi batzuei arretaz begira egoteko aukera ematen du. Margolariak gaitzetsi egiten ditu lan batzuk: «ideia horietan ez dago mamirik», eta beste batzuen aurrean gelditzeko eskatzen du, «herri oso bat» direlako. Aitortzen du ez duela eskultura baten buru galduaren falta sumatzen «aurpegiera bat irudikatze».

«Txakurrek entzuten duten» margolanekiko edo «argi ketsu baten pean» eginekiko duen zaletasuna azaltzen du. Pozez betetzen du aingeru eta efebo talde bat lekaleak zuritzen ikusteak, «Plateren gainetik hegan egin dezakegu, atmosfera aldatu edo eten gabe». Eta erabatekoa

da darabiltzan superlatibo apurrak testuinguruan kokatzean. Eta hala, esate baterako, Delacroix Frantziako koloristari onena da, «eztarria zeharkatzen duen ardo zurrutada bat bezala sartzen delako kolorea begietan».

15 Hainbat alditan, Rainer Maria Rilkek Paris hiriak berarengan zuen eraginari buruz idatzi zuen. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* izeneko estetika-hastapenen egunkarian egin zuen, *Neue Gedichte* poema liburuan, eta, berriz ere, Clara Westhoff emazteari bidalitako hemeretzi gutunetan, *Briefe über Cézanne* argitalpenean bilduak. Horietan, margolanen iruzkina egitea da bere asmoa, eta, aldi berean, erakusketaren egunerokotasuna transmititzea, bisitarien arropa eta elkarrizketak deskribatuz edo euria egiten duen egunetan aretoetan dagoen giroa aipatuz.

16 Ahozko eta idatzizko materialen (sinatzen duenak ez baizik eta pertsona multzo batek emanak) muntaketatik eta esku-hartzetik abiatuta literatura egitea proposatzen duten kasuen artean Mariana Lópezen *Museo* dago. La Platako Natur Zientzien Museoa, XIX. mendearen amaieran lurralde bat osatzen duten espezieen testigantza zientifikoa emateko eraikia, literatur hornitzaile bihurtu zen *Museo* liburuan. Langileen adierazpenen, zurrumurruren eta esamesen bidez, baina baita akten, fitxategien, inbentarioen, biografien, beira-arasetako materialen zerrenden, areto eta beirateen deskribapenen, liburuen aipamenei edo ikastaroen programen bidez ere, liburuak narrazio ugari biltzen ditu. Eraitza hurbilago dago entzuteko eta behatzeko ariketa batetik edo ikasteko koaderno batetik ikerketa-metodologia batetik baino, eta zatien literatura gisa gailentzen da, edizio-ekintzen, ahots baten hautaketaren eta materialen pilaketaren bidez eraikia.

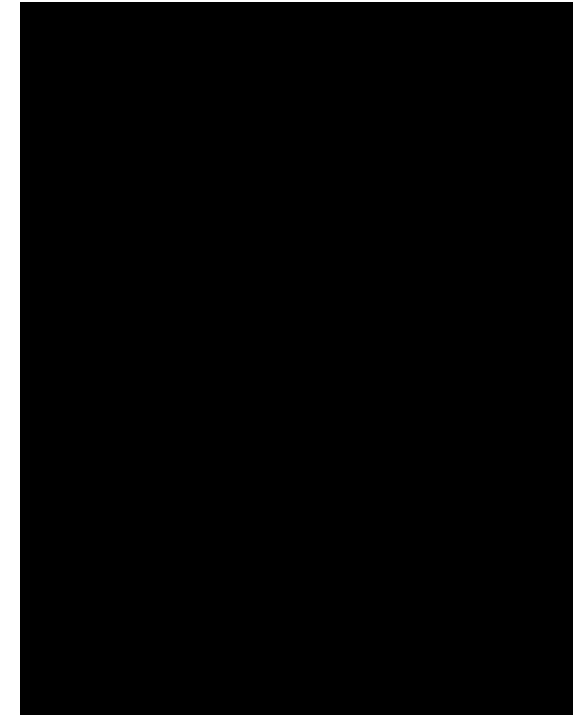
17 *Ich bin meine eigene Frau* (Ni neure emaztea naiz) da Charlotte von Mahlsdorfen memorien izenburua, baita Rosa von Praunheim-en pelikularena ere, oraindik antzoki bat denaren hamargarren solairuan ikusi nuena. Proiektiotik, larruzko mini *short*ak eta Charlotte-ren hanka luze-luzeak geratu zitzaizkidan gogoan, Berlingo gauean, AEDko urteetan. Igande batez ate-joka joan zitzaion pertsona talde baten jakin-minari esker bilakatu zen bere jaiotetxea Gründerzeitmuseum. Bertan, espazioak eta oroitzapenek bat egitea ahalbidetzen duen ukimenaren zaletasun bat erakusten du.

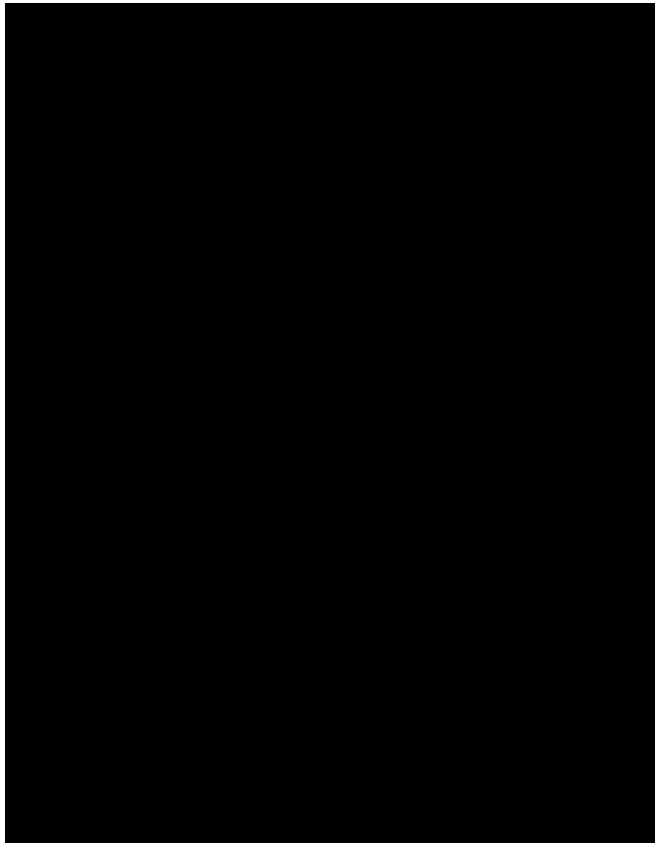
Pintada baten bidez
hitzordu bat egitea
posible den
hiri ia argirik gabe batean,
Charlotte, Lottchen edo Lothar
altzari,
erloju
eta gramofonoekin
trapitxeatzen
hasi zen.
Charlotte, Lottchen edo Lothar
Gründerzeiteko
altzari bildumarekin
bizi da orain,
gerra ondoren
bere eskuekin
zaharberritu zuen
etxe barrokoan.
Buruan zapi bat duela,
etxe horretako harmailetan,
Charlotte, Lottchen edo Lotharrek
bere historia kontatuko digu,
eta 1890eko plantxa batekin
lisatutako soinekoa
harrotasunik eta
duintasunik gabeko
attrezzo delatza
erakutsiko digu.
Hor,
barraren,
mahaien,
aulkien,
kartelen,
apalen
eta sotoan birkokatutako
taberna bateko
margolanen atzean
amaitu ohi du igandeetan
Charlotte, Lottchen edo Lothar-ek
bere museoaren
bisita gidatua.

Testu hau Nadia Barkateren *Mi Momia* liburuan oinarrituta idatzi da, baina ezinezkoa izango zen Bruno Dubner, Mariano García, Antonio Menchen, Iván Mezoua, Pablo Schanton eta Diego Vecchio idazleen ekarpen eta iruzkinik gabe.

Tuya gigante tuya occidental
20xx

Akuarela / Acuarela / Watercolor
100 x 70 cm





Tuya gigante tuya occidental
20xx

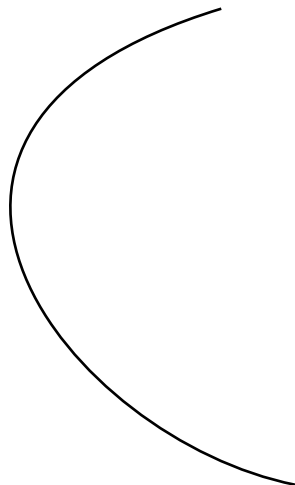
Akuarela / Acuarela / Watercolor
100 x 70 cm



Cabeza
20xx

Kristala / Kristal / Glass
xx x xx cm / xx x xx cm

ALGUNOS EPISODIOS DE MUSEOS EN EL CINE, LA MÚSICA Y LA LITERATURA



Mariano Mayer

1 Dar vueltas en un museo alrededor de una antigua escultura de la que solo se conserva una mano quebrada y ver en ella el cuerpo entero conforma una experiencia de vivificación. Los giros que el bailarín Talley Beatty emprende en la sala de esculturas egipcias del Metropolitan Museum de *A Study In Choreography for Camera* (1945) de Maya Deren avivan el busto que, antes del movimiento ejercido por la conjunción de un cuerpo y la velocidad variable de una cámara, resultaba inerte. La pieza de danza, ideada únicamente como película, ofrece fundidos animistas y una serie de continuidades entre cuerpo, naturaleza y artificio.

2 El cine ha hecho de los museos estructuras reflectantes. El tipo de arquitectura y los elementos que los componen son tratados como zonas de afectación. La presencia de los museos en las películas parece establecer una igualdad entre puntos de vista, permitiendo ver aquello que los personajes ven. El hecho de producir tracción entre obras y cuerpos los convierte en ambientes recurrentes. La dinámica de atenciones que en *Dressed to Kill* de Brian De Palma experimenta la protagonista, en el Metropolitan Museum de Nueva York, abunda en sensaciones ambientales. Las escenificaciones de museos parecen estar al servicio de un género determinado, por ello hay películas que los incorporan para desarmarlos. En *Bande à part* de Godard los protagonistas, lejos de camuflarse entre las personas que recorren el Museo del Louvre, subrayan sus diferencias. Una decisión que les permite cruzar, a toda carrera, la Grande Galerie en nueve minutos y cuarenta y tres segundos, y apreciar las obras por el rabillo del ojo. La transición entre calles mojadas y nevadas en una de las pinturas de la galería de un museo en *Un Flic*, de Jean-Pierre Melville, interrumpe su función organizativa. Algo similar produce el único plano en movimiento de *La Jetée*, la fotonovela de Chris Marker, donde la protagonista, hasta ese momento dormida, abre los ojos y comienza a pestañear, insuflando templanza a la visita que la pareja emprende al Museo Nacional de Historia Natural. En este espacio, «repleto de animales eternos», ambos van a experimentar una continuidad corporal con cebras, tapices, tucanes o lobos marinos. *Madre e hijo, 1907. A veces te equivocarás* es el título del tercer relato de *Les Rendez-vous de Paris* de Éric Rohmer. La casi totalidad del episodio sucede en las salas del Museo Picasso. Sin embargo, antes que el relato acontezca, vamos a presenciar el camino que realiza un joven pintor junto a su amiga desde su taller hasta el museo. Vamos a reconocer ejemplos de las apreciaciones emitidas sobre el color de la ciudad, y a sosegarnos cuando indique que las fachadas limpias de una ciudad lo entristecen.

3 Un museo también es un lugar donde descubrir el afuera. Algo que Rossellini no dudó en señalar al iniciar *Le Centre Georges Pompidou* a través de planos que se acercan lentamente desde el exterior. El recurso nos permite experimentar la trama edilicia de la que el museo forma parte, pero también la proximidad de sus vistas. Hay tejados, chimeneas, un fardo de sábanas colgado de una reja, una fila de claraboyas, la línea de horizonte que dibujan los edificios sobre un trozo empastado de cielo. Recién a partir de esta sucesión de imágenes, la cámara se acerca al edificio proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. Rossellini filma, desde su interior, la apertura del museo durante los días de su inauguración. Hay felicidad entre los distintos grupos de adolescentes y familias pegadas al cristal de la entrada. Cuando ingresan el disfrute que transmiten se aproxima al que emiten los protagonistas de *Tarde de domingo en la isla de la Gran Jatte* de Seurat. Al museo, ubicado en un predio donde antes había un barrio y el mercado histórico de Les Halles, lo recorreremos a través de las voces de sus visitantes. Aquello que dicen y señalan conduce a la cámara. La voz de cada emisor, siempre fuera de campo, es un ojo-cámara. Entre balbuceos un niño pregunta dos veces para qué son esos tubos, la madre responde: «es una escultura, es arte moderno». Rodada y montada durante los primeros cuatro meses de la apertura del centro cultural, la pieza documental que prescinde de banda sonora, actores y guion narrativo, emprende una aventura perceptiva completa. Trasmuta en película la sensación de una serie de cuerpos que recorren pasillos y espacios acompasados por obras de arte, arquitectura, reflexiones y panorámicas.

4 Con cierta facilidad, podríamos referirnos al cine como un medio idóneo para la ficción. Podríamos estar de acuerdo también en señalar que ficción y narración no son conceptos gemelos, y menos aún, intercambiables. Son muchas las películas que acontecen al margen de la narración, al igual que otras formas asociadas al relato como la novela o la pintura histórica. Las películas pueden estar hechas de materiales y estructuras temporales que no han sido subordinadas por ejes narrativos. Las de Jean-Jacques Rousseau pocas veces se organizan alrededor de relatos identificables. *Les antiquités de Rome* presenta a la capital italiana como un museo al aire libre, un entorno específico que en la película actúa como una trama operativa. Los capítulos que la componen llevan por título el nombre de una ruina, escultura o atracción arquitectónica romana. Sin embargo, no siempre

descubriremos lo que las carátulas sugieren. Jean-Jacques Rousseau capitaliza la sonoridad cotidiana que envuelve a cada señalamiento, y permite que estos sean percibidos e imaginados desde el interior de distintas habitaciones de hotel. La película aumenta el sentido auditivo cuando suma canciones de radio, silbidos o diálogos de televisión al ambiente sonoro conformado por bocinas, campanadas y bullicios infantiles que ingresa por ventanas y balcones. El efecto de resonancia que el sonido produce permite que aquello que la película muestra ocupe un segundo plano. El sonido nos saca de la cultura visual e introduce «una palabra dentro de tu oreja» (David Toop).

5 Hacia 1874, la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo se propuso poner en valor la producción del arquitecto, escultor y pintor Viktor Hartmann, a través de una exposición retrospectiva de sus pinturas, dibujos, esculturas, bocetos y estudios arquitectónicos. Hartmann adquirió un notable reconocimiento por encargarse de diseñar el monumento que conmemoró los mil años de historia de Rusia, ubicado en el Kremlin de Nóvgorod, y que entre otras cosas incluía estatuarias de nombres como Gogol, Pushkin o Lermontov. El compositor Modest Musorgski visitó la exposición dedicada a su amigo, y al poco tiempo escribió una pieza para piano que recreaba las sensaciones experimentadas en su recorrido. Las diez piezas de la suite *Cuadros para una exposición* se vinculan entre sí a través de un *intermezzo*. Cada breve composición, nombrada *Promenade*, presenta distintas variaciones, dado que cada una de ellas evoca las sensaciones que experimenta un cuerpo que se desplaza de obra en obra en un museo. Este ejercicio de evocación conforma una de las primeras piezas musicales situadas en una exposición. Paul Valéry llegó a preguntarse si los paseos realizados en el interior de los museos no deberían ser un género en particular. «¿Este paseo tan pintoresco, al que una belleza estorba cada paso y a cada instante desvía a diestro y siniestro obras maestras entre las que hay que conducirse como un borracho entre bares?». Modest Musorgski produjo su pieza a partir de la evocación y el rastro de una experiencia estética, y cada una de las diez composiciones refleja un paisaje pintado, una forma escultórica, el boceto del vestuario para un ballet. Entre las posteriores vicisitudes que aportaron visibilidad a la pieza destacan la reinterpretación y orquestación realizada por Maurice Ravel en 1922, y la contundente versión rock firmada por Emerson, Lake & Palmer en 1971.

6 El poeta Frank O'Hara fue vendedor de entradas en el MoMA, asistente curatorial, profesor, crítico de arte y usuario de transporte público. Sus poemas hablan de sus experiencias, sin embargo trasmutan los aspectos confesionales en reflexiones y ofrecen versos que parecen estar escritos a la vera de los acontecimientos. Sus visitas al taller de Michael Goldberg emergen en uno de sus poemas más celebrados: «No soy pintor, soy poeta. / ¿Por qué? Creo que preferiría ser / pintor, pero no lo soy». Es posible imaginar a O'Hara escribiendo, mientras despachaba entradas en el museo, sobre los huecos en blanco de las revistas que leía o sobre las servilletas de algún café.

7 Alrededor de la fundación de un museo de ciencias naturales en Washington D. C., ideado por Sir James Smithson, dirigido por Zacharias Spears y construido a través de la fortuna que legó un aficionado a la geología, la novela *La extinción de las especies* de Diego Vecchio propone un conjunto de comienzos y una multiplicidad de narraciones. Un motín organizado por visitantes que vieron impedido su ingreso al cerrar sus puertas antes de lo previsto, un museo frigorífico o una competencia desatada por la obtención de reliquias fúnebres. La enumeración caótica, repartida entre objetos y aventuras, conforma una maquinaria narrativa que persigue el ritmo y la velocidad, pero también la distancia crítica. A la lista de invenciones museísticas la novela agrega el Museo de los Museos, un complejo que exhibe maquetas de los 25 museos más visitados del mundo. Pero el museo no es un lugar sino un personaje. Para que esto ocurra, su autor no recurre a la prosopopeya o la alegoría sino a la transversalidad. El museo es un personaje impersonal capaz de permitir la conexión entre los distintos nombres que protagonizan la novela. Las historias que conforman cada capítulo resultan imprevistas y se encuentran engarzadas a través de puntos sutiles. Recorrerlas permite recuperar el efecto de deriva de una exposición. La novela explora el absurdo de las formas que organizan el saber y revela el auge y la decadencia de los formatos clasificatorios.

8 Desde hace decenios, «un día si y otro no», en las mañanas Reger visita la pinacoteca del Kunsthistorisches Museum de Viena, y en las tardes, la cafetería del Ambassador. En el museo ocupa el banco ubicado frente a *El hombre de barba blanca* de Tintoretto, y en la cafetería, una mesa junto a un rincón de la ventana. La rutina que la figura central del relato *Maestros Antiguos* de Thomas Bernhard emprende responde, entre otras

cosas, a una estabilidad de termóstato: 18° Celsius en el museo y 23° Celsius en la cafetería. El método narrativo desarrollado por su autor, donde lo que se dice se vuelve a decir, constela en este relato alrededor de las voces de tres personajes. Lo experimentado y reflexionado por uno es transmitido por otro, en un río de repeticiones y variaciones constante. Durante treinta y seis años, el museo, que no posee ningún Goya pero conserva obras de los así llamados Maestros Antiguos, es visitado por Reger, dado que estos más pronto o más tarde ofrecen «alguna torpeza». El bloque discursivo que organizan los pensamientos del crítico musical y de sus voceros conforma un ensayo de connotaciones filosóficas. Las reflexiones se originan a partir de una misma acción: ocupar el banco ubicado frente a una pintura. Reger configura una teoría de la recepción que implica leer y mirar nunca una forma completa y pocas veces detenidamente. El fragmento proporciona un vínculo de baja intensidad y es propuesto como un antídoto contra el enciclopedismo. El método garantiza la posibilidad de contemplar los elementos que la cultura produce «sin horrorizarnos». Para lograrlo propone practicar la caricaturización. Mirar mucho tiempo una pintura hasta obtener un desliz que nos permita apartarnos de ella, abandonarla.

9 El afán de conocimiento desorbitado de Bouvard y Pécuchet, los protagonistas de la novela homónima e inconclusa de Flaubert, los va a conducir por caminos insospechados. Quiso el azar que, un día de extremo calor, los dos oficinistas parisinos buscaran la sombra del mismo boulevard Bourdon y ocuparan el mismo banco. Al quitarse uno el sombrero y el otro la gorra, descubrieron que ambos habían tenido la misma idea: escribir el nombre en el interior. De allí en adelante sus decisiones conformarán una lógica de simetrías y de narraciones espejadas. Ambos son copistas, ambos tienen cuarenta y siete años, ambos anhelan la campiña, ambos tienen dinero fruto de ahorros y de una herencia, y ambos deciden retirarse al campo, motivados por la intención de adquirir sabiduría. Así las cosas, la nueva vida de los recientes dueños de una alquería conduce a una aventura técnica, científica y humanística. Todo lo que estudian en libros y manuales es puesto en práctica. Luego de interesarse, entre otras disciplinas, por la geología y la paleontología, desembocan en la arqueología, la historia y el coleccionismo. Por ello escribe Flaubert: «Seis meses después, se habían convertido en arqueólogos; y su casa parecía un museo». Estimulados

por el caudal de interés estético adquirido en sus visitas a las catedrales, a las casas solariegas o a las cocinas de las antiguas edificaciones de la Provenza, comienzan a expresar su devoción a través de la adquisición. Vidrieras góticas, jarrones de estaño, hachas celtas o el sombrero con marcas de bala que había pertenecido al jefe de una banda de ladrones son algunos de los «cachivaches» convertidos en piezas de exhibición. Cada objeto iniciaba un motivo de estudio y de exploración. Una soperas les facilitó el principio de un linaje y una mantequera la inspiración necesaria para escribir un tratado de historia. Pero al igual que cada actividad que los precede, la voluntad expositiva concluye con una decepción. La conversión de casa en museo fracasa, dado que los objetos expuestos suscitan en sus visitantes interrogantes, que no logran completar. Bouvard y Pécuchet descubren que explicar un objeto de su museo es iniciar un proceso sin final.

10 Cuando en *Shadows* de Cassavetes Ben y sus amigos, arrinconados en la mesa de la cafetería de una gran ciudad, se burlan de la posibilidad de asistir esa noche a una cita literaria, uno de ellos comenta que existen infinitas cosas para hacer en la ciudad. Visitar un museo es una de ellas. Son muchas las tardes que han echado así. Por eso, los vamos a ver atravesar sueltos y eufóricos aceras y avenidas repletas de taxis hasta ingresar al patio de esculturas del MoMA, y presenciaremos cómo Ben se mide con una gran máscara oval. Las películas de Casavettes no establecen linealidades entre espacios culturales y personajes, aunque Minnie, la protagonista de *Minnie and Moskowitz*, trabaje en un museo. Un modo de expresar esta superación espacio-interpretativa, es el momento en que un niño, tan aburrido como desconcertado, apoya su hombro sobre lo que parece una pintura de Rothko, mientras espera a su padre. Enfrentar la dificultad de ser es la acción por la que constelan las personas que vemos en estas películas y la que les permite compartir sus vidas. Responde Casavettes: «Di lo que eres. No lo que quisieras ser. No lo que tienes que ser. Simplemente lo que eres. Y lo que eres es bastante bueno».

11 En septiembre del 2006, Mandla Reuter se instaló durante tres meses en la ciudad de Buenos Aires, concretamente en un edificio de seis pisos ubicado en el número 327 de la calle Maipú. El objetivo era presentar *Pigment Piano Marble*, un museo efímero compuesto por obras de artistas de

diversas procedencias y generaciones. En su amplia mayoría, las piezas se referían a acciones que ya habían sucedido, «y a partir de la cual las artistas parecieran haber creado un espacio, real o ficticio, que la desarrolla, invierte o anula», como señala Juan Valenti en el catálogo. Sin embargo, las obras que el autor describe no existen. O mejor dicho, no existen instaladas en los distintos pisos de este edificio. Pero las imágenes del catálogo y el extenso texto que las acompaña dan a entender que sí. El conjunto aporta materialidad y permite visualizar modalidades de interacción. Cada señalamiento resulta verosímil y la exposición se vuelve tangible a través de la lectura. El género catálogo al que pertenece es tanto una simulación como el soporte de una ficción expositiva. Las obras de este museo se encuentran en una especie de animación suspendida que se activa cada vez que alguien lee o escribe.

12 Para María Moreno la escritura es antes un material de intervención que un medio expresivo. Sus libros, repartidos entre piezas de ficción, de periodismo o de política, actúan como circunstanciales de lugar que conforman geografías afectivas, imaginarias, inestables y efímeras. La protagonista de su novela inédita *La señal del camillero* establece un vínculo fugaz con un visitante que al igual que ella observa, en el Museo de Bellas Artes del Parque Rodó de Montevideo, el retrato de Carlota Ferreira. Pero a diferencia de ella, lo contempla a través de una lente de joyero. La nula distancia guardada entre cuerpo y pintura, convirtió al visitante en el centro de atención, no solo de las guardias de sala sino también de nuestra protagonista. Si bien el retrato de Carlota había sido uno de los motivos de su visita, el hecho de descubrir esa energía puesta en la observación incrementó su atención. Descubrió que compartían la misma vergüenza: sudar en pleno invierno. Reconocer esas perlas de sudor la alteraron, y al cabo de unos minutos abandonó el museo. En la calle descubrió que el visitante había tomado la misma decisión:

Hacia calor, podía sentir el asfalto blando bajo las suelas de las zapatillas. Me alegré de que por primera vez mi temperatura coincidiera con la del ambiente: atesoré mis escasos signos de adaptación. De pronto sentí que el viejo me tocaba el hombro señalándome los asientos del quiosco de churros *La español*. Empezamos a balbucear por turno, luego ganamos fluidez. Yo había empezado a transpirar copiosamente. Con disimulo fui sacando una a una las servilletas de papel del soporte metálico para frotarme la

cara. Lo peor era la frente en donde el flequillo favorecía un duchado natural. Los churros estaban buenos. Seguimos emitiendo comentarios meramente evaluadores, breves, sin metáforas. Él me topó con el codo y una sonrisa irónica. —Los caballos sudan, las damas brillan.

13 El Musée des Beaux Arts de Bruselas ha sido objeto de atención tanto de W. H. Auden como de William Carlos Williams. Ambos poetas migraron a la escritura el efecto causado por los cuadros de Brueghel en sus distintas visitas al museo. Los poemas que conforman *Cuadros de Brueghel* de William Carlos Williams, lejos proporcionar las guías de una emoción contemplativa, dan forma a una de sus máximas: «Ninguna idea / salvo en las cosas». Auden resultó aún más concentrado y escribió un único poema al respecto; entre lo que evoca señala: «algo asombroso, un muchacho cayendo del cielo».

14 Un cielo de nubes rebotando sobre el Sena es lo que vemos al inicio de *Une visite au Louvre* de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. El plano recorre los edificios y los arcos del Pont du Carrousel, y cuando parece demorarse en las construcciones laterales regresa velozmente hacia los tres arcos. Allí detrás se encuentra el Museo del Louvre, y en su interior el fondo y figura de la película, integrados, hasta desaparecer en la pantalla. Tendremos que esperar dos breves momentos para descubrir imágenes al aire libre. A cambio, la película recoge algunas de las piezas frente a las cuales Cézanne se detenía en sus visitas al museo. Straub y Huillet tratan al lenguaje oral como un aparato de enunciación privilegiado. Por ello, durante 49 minutos, la intención de «construir una estructura que sea ilustración, cuento y materia cinematográfica» es producida por la voz en *off* de una mujer que lee fragmentos de las conversaciones mantenidas entre Cézanne y el poeta Joachim Gasquet. Esta voz introduce las reflexiones del pintor y permiten observar, a través de una temporalidad dilatada, unas pocas imágenes. El pintor reniega de ciertas obras: «no hay carne en esas ideas», y frente a otras pide que nos detengamos porque «es un pueblo entero». Confiesa que no echa en falta la cabeza perdida de cierta escultura «para imaginar una expresión». Explica su devoción hacia pinturas «donde los perros escuchan» o han sido realizadas «bajo una luz humeante». Celebra que un grupo de ángeles y efebos puedan pelar legumbres; al contemplarlas podemos «volar sobre los platos

sin por ello modificar o suspender la atmósfera». Y es rotundo al contextualizar los pocos superlativos que enuncia. Así Delacroix es el mejor colorista francés porque «el color entra a los ojos como un sorbo de vino que atraviesa la garganta».

15 En distintas ocasiones, Rainer María Rilke escribió acerca del impacto provocado por la ciudad de París. Lo hizo en su diario de iniciación estética *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, en sus *Nuevos poemas* y volvió hacerlo a través de las diecinueve cartas que le envió a su esposa Clara Westhoff, reunidas en *Cartas sobre Cézanne*. En ellas se propone desglosar las pinturas y, al mismo tiempo, transmitir la cotidianeidad de la exposición, compartir la ropa y las conversaciones de sus visitantes o el ambiente experimentado en las salas los días de lluvia.

16 Entre los casos que proponen hacer literatura a partir del montaje y la intervención de materiales orales y textuales, no aportados por quien firma sino por una serie de personas, se encuentra *Museo* de Mariana López. El Museo de Ciencias Naturales de la Plata, erigido hacia finales del siglo XIX para dar testimonio científico de las especies que conforman un territorio, se convierte en *Museo* en un proveedor literario. A través de declaraciones del personal, rumores, chismes pero también de actas, ficheros, inventarios, biografías, listados de los materiales dispuestos en las vitrinas, descripciones de salas y vidrieras, reseñas de libros o programas de cursos, el libro conforma una multiplicidad de narraciones. El resultado, más próximo a un ejercicio de escucha y observación, a un cuaderno de aprendizaje que a una metodología de investigación, se impone como una literatura de retazos, construida a partir de los actos de edición, la selección de una voz y el acopio de materiales.

17 *Yo soy mi propia mujer* es el título de las memorias de Charlotte von Mahlsdorf, también el de la película de Rosa von Praunheim que vi en el décimo piso de lo que aún es un teatro. Del visionado retuve los mini *shorts* de cuero y las larguísimas piernas de Charlotte en la noche de Berlín, durante los años de la RDA. La casa natal en la que vive fue transformada en Gründerzeitmuseum, gracias a la curiosidad de un grupo de personas que un domingo llamaron a la puerta. Allí despliega una devoción táctil en la que coinciden espacios y recuerdos.

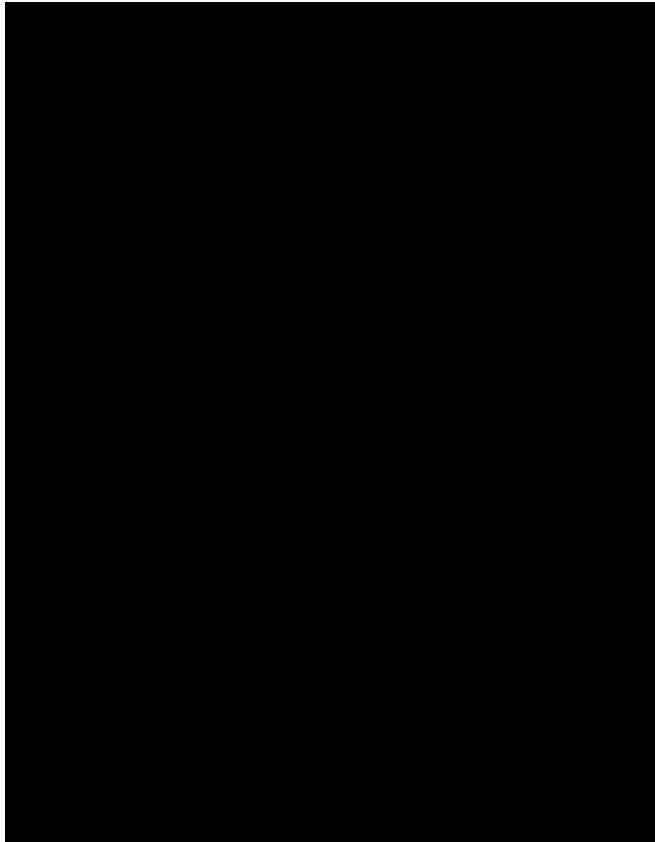
En una ciudad
apenas iluminada
donde es posible
darse cita a través
de una pintada
Charlotte, Lottchen o Lothar
empezó a trapichear
muebles
relojes
gramófonos.
Charlotte, Lottchen o Lothar
vive ahora con su colección
de muebles de la Gründerzeit
en la casa barroca
que restauró con sus manos,
durante la posguerra.
Con un pañuelo a la cabeza
en las escalinatas
de esa misma casa
Charlotte, Lottchen o Lothar
va a contarnos su historia
va a demostrar
que su vestido planchado
con una plancha de 1890
es el atrezo vivido
sin orgullo
sin dignidad.
Ahí
detrás de la barra
las mesas
las sillas
los carteles
la anaquelaría
las pinturas
de una taberna
recolocadas en el sótano
Charlotte, Lottchen o Lothar
va a terminar
los domingos
la visita guiada
de su museo.

Este texto, escrito a partir de *Mi Momia* de Nadia Barkate, no habría sido posible sin las aportaciones y los comentarios de Bruno Dubner, Mariano García, Antonio Menchen, Iván Mezcuca, Pablo Schanton y Diego Vecchio.



Tuya gigante tuya occidental
20xx

Akuarela / Acuarela / Watercolor
100 x 70 cm



Tuya gigante tuya occidental
20xx

Akuarela / Acuarela / Watercolor
100 x 70 cm

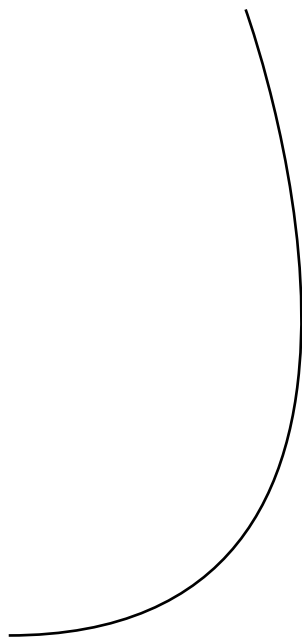


Cabeza
20xx

Kristala / Kristal / Glass
xx x xx cm / xx x xx cm

SEVERAL MUSEUM EPISODES
IN FILM, MUSIC AND LITERATURE

Mariano Mayer



1 To go through a museum around an ancient sculpture of which only one broken hand remains and see its entire body in it is an enlivening experience. The spins that the dancer Talley Beatty performs in the Metropolitan Museum's Egyptian sculpture room in Maya Deren's *A Study In Choreography for Camera* (1945) rekindle the bust that seemed to be inert before the movement performed by the conjunction of a body and variable speed of a camera. Conceived solely as a film, the dance piece provides animistic fades and a series of continuities between body, nature and artifice.

2 Cinema has made museums into reflective structures. The type of architecture and elements that compose them are treated as zones of affectation. The presence of museums in films seemingly establishes an equality between points of view, allowing us to see what the characters see. The fact of creating traction between works and bodies converts them into recurrent environments. The dynamic of attentions experienced by the main character in Brian De Palma's *Dressed to Kill* at the Metropolitan Museum in New York abounds in environmental sensations. The dramatizations of museums apparently serve a particular genre, which is why there are films that incorporate them in order to disarm them. In Godard's *Bande à part*, the main characters, far from camouflaging themselves among the people walking through the Louvre Museum, underline their differences. A decision that allows them to race across the Grande Galerie in nine minutes and forty-three seconds to appreciate the works from the corner of their eyes. The transition between wet and snowy streets in one of the paintings of a museum gallery in Jean-Pierre Melville's *Un Flic* interrupts its organisational function. A similar sensation is produced by the only moving shot in Chris Marker's photonovel *La Jetée*, in which the hitherto asleep main character opens her eyes and begins to blink, injecting temperance into the couple's visit to the National Museum of Natural History. In this space, "filled with eternal creatures", the two are to experience bodily continuity with zebras, tapirs, toucans and sea lions. *Mère et enfant, 1907* is the title of the third story in Éric Rohmer's *Les Rendez-vous de Paris*. Almost the entire episode takes place in the rooms of the Picasso Museum. But before the story takes place, we are going to witness the journey of a young painter and his friend from his studio to the museum. We are going to recognise examples of the perceptions made about the colour of the city, and to calm ourselves when he claims that the clean façades of a city make him sad.

3 A museum is also a place to discover the outside. Something Rossellini unhesitatingly indicated when he began *Le Centre Georges Pompidou* with shots that approach slowly from the outside. This resource allows us to experience the building fabric of which the museum is a part, but also the proximity of its views. There are rooftops, chimneys, a bundle of sheets hanging from a grille, a row of skylights, the horizon outlined by the buildings against a flattened patch of sky... It is only after this succession of images that the camera approaches the building designed by Renzo Piano and Richard Rogers. Rossellini films the opening of the museum from the inside during the days of its inauguration. There is happiness among the various groups of teenagers and families standing by the entrance glass. When they enter, the enjoyment they convey is similar to that expressed by the protagonists of Seurat's *A Sunday Afternoon on the Island of La Grande Jatte*. We walk through the museum, located on a site that used to house a neighbourhood and the historic market of Les Halles, through the voices of its visitors. What they say and indicate leads the camera. The voice of each speaker, always out of view, is an eye-camera. Amidst these mutterings, a child asks twice what those tubes are for; the mother answers: "it is a sculpture; it is modern art". Shot and edited during the first four months of the opening of the cultural centre, the documentary dispenses with soundtrack, actors and narrative script to embark on a complete perceptual adventure. It transmutes into a film the sensation of a series of bodies walking through corridors and spaces accompanied by works of art, architecture, reflections and panoramic views.

4 With relative ease, we could refer to film as a medium suitable for fiction. We might also agree that fiction and narrative are not twin concepts, and even less so interchangeable. Many films take place outside of narrative, as do other forms associated with narrative such as the novel or history painting. Films can be made of temporary materials and structures that have not been subordinated by narrative axes. The films of Jean-Jacques Rousseau are rarely organised around identifiable narratives. *Les antiquités de Rome* presents the Italian capital as an open-air museum, a specific environment that functions as an operational storyline in the film. The chapters in the film are named after a Roman ruin, sculpture or architectural sight. Nonetheless, we will not always discover what the title pages suggest. Jean-Jacques Rousseau capitalises on the everyday sonority that surrounds each marker, and allows these to be perceived and imagined from inside various hotel rooms. The film heightens the sense of hearing when it incorporates radio songs, whistles or

television dialogue into the sound environment of horns, bells and raucous children filtering in through windows and balconies. The resonating effect produced by the sound allows what the film shows to take a back seat. The sound removes us from visual culture and puts "a word in your ear" (David Toop).

5 Around 1874, the St. Petersburg Academy of Fine Arts set out to showcase the work of the architect, sculptor and painter Viktor Hartmann in a retrospective exhibition of his paintings, drawings, sculptures, sketches and architectural studies. Hartmann acquired major recognition for designing the monument commemorating the thousand years of Russian history in the Novgorod Kremlin, which included statues of such figures as Gogol, Pushkin and Lermontov. The composer Modest Mussorgsky visited the exhibition dedicated to his friend and soon after wrote a piano piece that recreated the sensations experienced on his tour. The ten pieces of the suite *Pictures at an Exhibition* are linked by an intermezzo. Each short composition, named a *Promenade*, presents different variations, as each evokes the sensations experienced by a body moving from work to work in a museum. This evocative exercise is one of the first musical pieces to be set in an exhibition. Paul Valéry went so far as to wonder whether walking inside museums should not be a particular genre. "Or even as a peculiar picturesque exercise in which beauty distracts me from all sides, navigating masterpieces like a drunkard goes from bar to bar?" Modest Mussorgsky produced his piece from the evocation and traces of an aesthetic experience, and each of the ten compositions reflects a painted landscape, a sculptural form, the sketch of a costume for a ballet. Some of the subsequent vicissitudes that brought visibility to the piece include the reinterpretation and orchestration by Maurice Ravel in 1922 and the powerful rock version by Emerson, Lake & Palmer in 1971.

6 The poet Frank O'Hara was a MoMA ticket seller, curatorial assistant, teacher, art critic and public transport user. His poems speak of his experiences, yet express confessional aspects into reflections and provide verses that seem to be written at the edge of events. His visits to Michael Goldberg's studio appear in one of his most celebrated poems: "I am not a painter, I am a poet. / Why? I think I would rather be / a painter, but I am not". It is possible to imagine O'Hara writing, as he dispenses tickets in the museum, on the blank spaces of the magazines he is reading or on the napkins of a café.

7 Diego Vecchio's novel *The Extinction of the Species* (2019) is about a set of beginnings and a multiplicity of narratives around the

setting up of a natural science museum in Washington D. C., conceived by Sir James Smithson, directed by Zacharias Spears and built with the fortune bequeathed by a geology enthusiast. A riot organised by visitors who were prevented from entering by the early closing of the doors, a museum refrigerator or a competition unleashed to obtain funerary relics. The chaotic listing, divided between objects and adventures, forms a narrative mechanism that pursues not only rhythm and speed, but also critical distance. The novel adds the Museum of Museums to the list of museum inventions, a complex that displays models of the 25 most visited museums in the world. Although the museum is not a place but a character. The author does not resort to prosopopoeia or allegory to do this, but to transversality. The museum is an impersonal character capable of allowing the connection between the various figures featured in the novel. The stories that make up each chapter are unexpected and intertwined through subtle points. The drifting effect of an exhibition can be recovered by going through them. The novel explores the absurdity of the forms that organise knowledge and reveals the rise and fall of classificatory formats.

8 On “every other day” for decades, Reger visits the picture gallery of the Kunsthistorisches Museum in Vienna in the mornings and the Ambassador Hotel’s café in the afternoons. In the museum, he sits on the settee in front of Tintoretto’s *White-Bearded Man*, and at a table in the corner of the café by a window. The routine that the central figure in Thomas Bernhard’s story *Old Masters* undertakes responds, among other things, to a thermostat stability: 18° Celsius in the museum and 23° Celsius in the café. The narrative method developed by the author, where what is said is said again, constellates in this story in the voices of three characters. What is experienced and reflected by one is transmitted by another, in a constant flow of repetitions and variations. For thirty-six years, the museum, which has no Goya but contains works by the so-called Old Masters, is visited by Reger, given that sooner or later they offer “an awkwardness”. The discursive block that organises the thoughts of the music critic and his mouthpieces forms an essay with philosophical connotations. The reflections originate from one same action: occupying the settee in front of a painting. Reger configures a theory of reception that involves reading and looking, never in a complete form and rarely in detail. The fragment provides a low-intensity link and is proposed as an antidote to encyclopaedism. The method ensures the possibility of contemplating the elements that culture produces “without appalling us”. He suggests practising caricaturisation to achieve this. To look at a painting for a long time until obtaining a slip of the tongue that allows us to turn away from it, to abandon it.

9 The exorbitant thirst for knowledge of Bouvard and Pécuchet, the protagonists of Flaubert’s unfinished novel of the same name, leads them along unsuspected paths. As chance would have it, on one extremely hot day, the two Parisian office workers sought the shade of the same Boulevard Bourdon and sat down on the same bench. When one took off his hat and the other his cap, they discovered that they had both had the same idea: to write their names on the inside. From then on, their decisions would form a logic of symmetries and mirrored narratives. Both are copyists, both are forty-seven years old, both long for the countryside, both have money from savings and inheritance, and both decide to retire to the countryside, motivated by the intention of acquiring wisdom. With that in mind, the new life of the recent owners of a farmstead leads them on a technical, scientific and humanistic adventure. Everything they study in books and manuals is put into practice. After becoming interested, among other disciplines, in geology and palaeontology, they turn to archaeology, history and collecting. This is why Flaubert writes: “Six months later they had become archaeologists, and their house was like a museum”. Stimulated by the wealth of aesthetic interest acquired during their visits to cathedrals, manor houses or the kitchens of the ancient buildings of Provence, they began to express their devotion through acquisition. Gothic stained-glass windows, pewter vases, Celtic axes or the bullet-marked hat that had belonged to the leader of a band of thieves were some of the “bric-à-brac” turned into showpieces. Each object initiated a motif of study and exploration. A soup tureen provided the beginnings of a lineage and a butter dish the inspiration to write a treatise on history. But like every activity that precedes them, the desire to exhibit ends in disappointment. The conversion of the house into a museum fails, as the objects on display raise questions in the minds of visitors that they do not succeed in answering. Bouvard and Pécuchet discover that to explain an object in their museum is to initiate a never-ending process.

10 When Ben and his friends in Cassavetes’ *Shadows* huddle together at a coffee shop table in a big city and scoff at the possibility of going on a literary date that night, one of them remarks that there are infinite things to do in the city. Visiting a museum is one of them. They have spent many afternoons like this. So we watch them wander freely and euphorically along taxi-lined sidewalks and avenues into MoMA’s sculpture courtyard, and witness Ben compare himself to a large oval mask. Cassavetes’ films do not establish linearities between cultural spaces and characters, even though Minnie, the protagonist of *Minnie and Moskowitz*, works in a museum. One way of

expressing this spatial-interpretative overcoming is the moment when a child, both bored and bewildered, rests his shoulder on what looks like a Rothko painting while waiting for his father. Confronting the difficulty of being is the action by which the people we see in these films constellate and allows them to share their lives. Cassavetes responds: “Say what you are. Not what you would like to be. Not what you have to be. Just say what you are. And what you are is good enough”.

11 In September 2006, Mandla Reuter moved to the city of Buenos Aires for three months, specifically to a six-storey building located at 327 Maipú Street. The aim was to present *Pigment Piano Marble*, an ephemeral museum made up of works by artists of different origins and generations. The vast majority of the pieces referred to actions that had already taken place, “and from which the artists seem to have created a space, real or fictitious, that develops, inverts or annuls it”, as Juan Valenti claimed in the catalogue. But the works that the author describes do not exist. Or rather, they do not exist installed on the different floors of this building. But the images in the catalogue and the extensive text that accompanies them suggest that they do. The ensemble provides materiality and allows us to visualise modes of interaction. Each marker is plausible and the exhibition becomes tangible through reading. The catalogue genre to which it belongs is both a simulation and support for an exhibition fiction. The works in this museum remain in a kind of suspended animation that is activated every time someone reads or writes.

12 For María Moreno, writing is first and foremost a material for intervention rather than a means of expression. Divided between pieces of fiction, journalism and politics, her books act as circumstantial places that shape affective, imaginary, unstable and ephemeral geographies. The protagonist of her unpublished novel *La señal del camillero* establishes a fleeting link with a visitor who, like her, observes the portrait of Carlota Ferreira in the Museo de Bellas Artes in Montevideo’s Parque Rodó. But unlike her, she contemplates it through a jeweller’s lens. The lack of distance between body and painting transformed the visitor into the focus of attention, not only of the guards in the room, but also of our main character. Although the portrait of Carlota had been one of the reasons for her visit, the fact of discovering that energy exerted in observation heightened her attention. She discovered that they shared the same shame: sweating in the midst of winter. Recognising these beads of sweat upset her, and after a few minutes she left the museum. On the street, she discovered that the visitor had made the same decision:

It was hot; I could feel the soft asphalt under the soles of my trainers. I was glad that for the first time my temperature matched that of the room: I treasure my few signs of adaptation. Suddenly I felt the old man tap me on the shoulder, pointing to the seats of the *La Español* churro kiosk. We began to stammer in turn, then became more fluent. I had begun to perspire profusely. One by one, I surreptitiously took the paper napkins out of the metal holder to rub my face. The worst thing was my forehead, where the fringe favoured a natural shower. The churros were good. We continued to make purely appraisive comments, brief, without any metaphors. He bumped me with his elbow and a wry smile. “Horses sweat, ladies sparkle”.

13 The Musée des Beaux Arts in Brussels has been the focus of attention of both W. H. Auden and William Carlos Williams. Both poets translated into writing the effect caused by Brueghel’s paintings on their various visits to the museum. The poems that make up William Carlos Williams’ *Pictures from Brueghel and Other Poems*, far from providing the guides to contemplative emotion, shape one of his maxims: “No idea / but in things”. Auden was even more concentrated and wrote a single poem about it, noting among what he evokes: “Something amazing, a boy falling out of the sky”.

14 A sky of clouds rolling over the Seine is what we see at the beginning of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet’s *Une visite au Louvre*. The shot moves along the buildings and the arches of Pont du Carrousel, and then quickly returns to the three arches when it seems to linger on the side buildings. Behind them is the Louvre Museum, and the background and figure of the film are integrated inside it until they disappear into the screen. We will have to wait two brief moments to discover images of the open air. In return, the film shows some of the pieces in front of which Cézanne used to stop on his visits to the museum. Straub and Huillet treat oral language as a privileged apparatus of enunciation. Thus, for 49 minutes, the intention of “constructing a structure that is illustration, story and cinematic material” is produced by the voiceover of a woman reading fragments of conversations between Cézanne and the poet Joachim Gasquet. This voice introduces the painter’s reflections and makes it possible to observe a few images through an extended temporality. The painter rejects specific works: “there is no flesh in these ideas”, and in the face of others, he asks us to stop because “it is a whole people”. He confesses that he does not miss the lost head of a certain

sculpture “to imagine an expression”. He explains his devotion to paintings “where dogs listen” or have been made “under a smoky light”. He celebrates the fact that a group of angels and ephebes can peel vegetables; when contemplating them we can “fly over the dishes without modifying or suspending the atmosphere”. And he is emphatic in contextualising the few superlatives he enunciates. Thus, Delacroix is the greatest French colourist because “colour enters the eye like a sip of wine that goes down the throat”.

15 Rainer Maria Rilke wrote about the impact of the city of Paris on several occasions. He did so in his aesthetic initiation diary *The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, in his *New Poems* and again in the nineteen letters he sent to his wife Clara Westhoff, collected in *Letters on Cézanne*. In them, he itemises the paintings and simultaneously conveys the everyday life of the exhibition, to share the clothes and conversations of its visitors or the atmosphere experienced in the rooms on rainy days.

16 Mariana López’s *Museo* can be found among the cases that aim to create literature out of the assembly and intervention of oral and textual materials, not contributed by the artist but by a series of people. The Museo de Ciencias Naturales de la Plata, constructed towards the end of the 19th century to provide scientific testimony of the species that make up a territory, becomes *Museo* in a literary provider. The book forms a multiplicity of narratives through the statements of staff, rumours and gossip, as well as minutes, files, inventories, biographies, lists of the materials displayed in the showcases, descriptions of rooms and stained glass windows, book reviews and course programmes. The result, more akin to an exercise in listening and observation, to a learning notebook than to a research methodology, prevails as patchwork literature, constructed from the acts of editing, the selection of a voice and the gathering of materials.

17 *I Am My Own Wife* is the title of Charlotte von Mahlsdorf’s memoirs, as well as the title of the film by Rosa von Praunheim that I saw on the tenth floor of what is still a theatre. I recalled from that viewing Charlotte’s mini leather shorts and very long legs in the Berlin night during the years of the GDR. The house where she was born was transformed into a Gründerzeitmuseum thanks to the curiosity of a group of people who knocked on the door one Sunday. A tactile devotion is deployed there that allows spaces and memories to coincide.

This essay, based on Nadia Bankate’s *Mi Momia*, would not have been possible without the contributions and comments of Bruno Dubner, Mariano García, Antonio Menchen, Iván Mezcuca, Pablo Schanton and Diego Vecchio.

In a coat without pockets

in a city
barely illuminated
where it is possible
to meet through
a piece of graffiti
Charlotte, Lottchen or Lothar
began to deal in
furniture
clocks
gramophones.
Charlotte, Lottchen or Lothar
now lives with her collection
of furniture from the Gründerzeit
in the baroque house
which she restored with her own hands,
during the post-war period.
Wearing a headscarf
on the steps
of the same house
Charlotte, Lottchen or Lothar
is going to tell us her story
she will show
that her dress ironed
by an iron from 1890
is the lived prop
without pride
without dignity.
There
behind the bar
the tables
the chairs
the posters
the shelves
the paintings
of a tavern
repositioned in the cellar
Charlotte, Lottchen or Lothar
is going to finish
on Sundays
the guided tour
of her museum.

Nadia Barkate (Bilbao, 1980) desarrolla su trabajo a través del dibujo y sus inercias. En su práctica está muy presente cierta voluntad narrativa que vincula lo cotidiano, lo manual y la palabra.

Ha expuesto recientemente en espacios como: Okela (Bilbao), Galería MPA (Madrid), Galleria Nappa and Studio Mustanapa, (Rovaniemi, 2021), Litost Gallery (Praga, 2020), Bombón Projects (Barcelona, 2019), Westfälischer Kunstverein (Münster, 2019), Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018), Tabakalera (Donostia, 2018), Ethall (Barcelona, 2018), Alhóndiga (Bilbao, 2018), Carreras Múgica (Bilbao, 2015), Altes Finanzamt (Berlin, 2015), Espai 01(Olot, 2012), Montehermoso (Gasteiz, 2010), entre otros.

Nadia Barkate (Bilbao, 1980) desarrolla su trabajo a través del dibujo y sus inercias. En su práctica está muy presente cierta voluntad narrativa que vincula lo cotidiano, lo manual y la palabra.

Ha expuesto recientemente en espacios como: Okela (Bilbao), Galería MPA (Madrid), Galleria Nappa and Studio Mustanapa, (Rovaniemi, 2021), Litost Gallery (Praga, 2020), Bombón Projects (Barcelona, 2019), Westfälischer Kunstverein (Münster, 2019), Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018), Tabakalera (Donostia, 2018), Ethall (Barcelona, 2018), Alhóndiga (Bilbao, 2018), Carreras Múgica (Bilbao, 2015), Altes Finanzamt (Berlin, 2015), Espai 01(Olot, 2012), Montehermoso (Gasteiz, 2010), entre otros.

Nadia Barkate (Bilbao, 1980) desarrolla su trabajo a través del dibujo y sus inercias. En su práctica está muy presente cierta voluntad narrativa que vincula lo cotidiano, lo manual y la palabra.

Ha expuesto recientemente en espacios como: Okela (Bilbao), Galería MPA (Madrid), Galleria Nappa and Studio Mustanapa, (Rovaniemi, 2021), Litost Gallery (Praga, 2020), Bombón Projects (Barcelona, 2019), Westfälischer Kunstverein (Münster, 2019), Museo de Bellas Artes de Bilbao (2018), Tabakalera (Donostia, 2018), Ethall (Barcelona, 2018), Alhóndiga (Bilbao, 2018), Carreras Múgica (Bilbao, 2015), Altes Finanzamt (Berlin, 2015), Espai 01(Olot, 2012), Montehermoso (Gasteiz, 2010), entre otros.

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Koordinatzailea/ Coordinación / Coordinator
YOLANDA DE EGOSCOZABAL

Koordinazio-laguntzaileak / Asistencia a Coordinación / Coordination Assistance
SCANBIT

Muntaketa / Montaje / Installation
ARTEKA

Aseguruak / Seguros / Insurance
ZIHURKO

Garraioa / Transporte / Transport
ARTEKA

ARGITALPENA / PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Argitalpenen arduraduna / Responsable de Publicaciones / Publications Manager
ELENA ROSERAS

Diseinua eta maketazioa / Diseño y maquetación / Design and Layout
GORKA EIZAGIRRE

Argitalpenaren koordinazioa / Coordinación de la publicación / Publication Coordinator
YOLANDA DE EGOSCOZABAL

Testuak / Textos / Essays
MARIANO MAYER

Testuen edizioa / Edición de textos / Copyediting
Mª JOSE KEREJETA

Itzulpena / Traducción / Translation
Mª JOSE KEREJETA (ES>EU)
PETER SOKIRATIS (ES>EN)

Inprimategia / Imprenta / Printing
DIPUTACIÓN FORAL DE ALAVA

Testuen eta itzulpenen © / © de los textos y las traducciones / © of essays and translations
EGILEAK / LOS AUTORES / THE AUTHORS

Irudien © / © de las imágenes / © of photographs
EGILEAK / LOS AUTORES / THE AUTHORS

Edizio honen © / © de esta edición / © of this edition
XXXXXXXXXX

ISBN: XXXXXXXX

Lege gordailua / Depósito legal / Legal deposit
XXXXXXXXXX

Ale kopurua / Número de ejemplares / Number of copies
500

Tuya gigante tuya occidental
20xx

Akuarelak / Acuarelas / Watercolors
100 x 70 cm, 70 x 50 cm

Artium Museoa Bilduma / Colección Museo Artium /
Artium Museum Collection, Vitoria-Gasteiz

