

Índices y maquetas

Sira Pizà

Cuando vemos las cuatro paredes de la galería hechas miniatura, el espacio de exposición del cubo blanco desmontado, el instituto estadístico inventado o el plano del museo recreado en una maqueta, no dudamos en pensar que el trabajo de Mariona Moncunill se inscribe en la tradición, quizás revisitada, de la crítica institucional. Doy por supuesto que el objeto al que hace referencia es la institución, y que su método es crítico, pero no quisiera dejar de señalar lo que por otra parte es obvio: ya no se trata de una crítica ejercida por parte de la artista *confrontándose con* las instituciones artísticas en las que trabaja, vetando sus funciones sociales ideológicas,¹ sino de ver la adjudicación de sentido que las instituciones desempeñan como algo de carácter contingente, *lingüístico* —que establece relaciones abstractas entre las cosas y las palabras—. No queriendo esclarecer los orígenes de las verdades que en ellas se defienden, sino los principios por los que acceden a esa condición y las formas de su despliegue: *problematizando* la representación, no prescindiendo de ella.

Tampoco su trabajo puede dejar de ser un comentario a la tradición artística de tal crítica, pero esa es casi una condición ineludible a partir de la cual empieza su trabajo, y no tanto un esfuerzo central en su práctica. Más bien lo que Mariona Moncunill hace es constatar que toda presentación (cualquier cosa dada en un marco —institucional, público, científico—) se articula con un código, en relación con una convención y con su propia historia. Todo relato —del objeto presentado, que puede a su vez albergar otro relato— forma parte de un discurso: representa su coherencia interna y refleja al mismo tiempo que constituye sus usos sociales. La artista señala las convenciones que permiten y que limitan el entendimiento de las cosas dentro de un territorio dado, y que solamente podemos comprender si formamos parte de esa convención; apunta al código como algo constante, siempre presente; y propone ejercicios que lo deconstruyen, que nos permiten verlo en su desnudez, como lo que es.

Tomemos como ejemplo el trabajo *Cinc infografies*, donde realiza una serie de desplegados con gráficos que imitan la estética y el lenguaje convencional de la infografía periodística, pero que en realidad explican una selección de mitos modernos o leyendas urbanas. Así veremos de manera más precisa que lo que se pone en cuestión cuando utiliza este código —o, en otros casos, el de la estadística, o el de la arquitectura— son las *disciplinas*, entendidas como principios reguladores, delimitadores del discurso. «La disciplina se define por un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas como verdaderas, un juego de reglas y definiciones, de técnicas e instrumentos».² Al utilizar instrumentos conceptuales o técnicos propios de una disciplina —los gráficos que parecen transmitir una información considerada objetiva y verdadera— la artista solo cumple una parte de las exigencias necesarias para inscribirse dentro de ella, pero por otro lado dinamita la condición de dirigirse al plan de objetos de esa disciplina —haciendo una proposición contraria al propósito periodístico al transmitir información ficticia—. Y este desajuste de condiciones la sitúa *fuera* para hacer el ejercicio crítico de cercar

¹ Simon Sheikh, «Notes on institutional critique», en *Art and contemporary critical practice: reinventing institutional critique*, Londres, Mayfly, 2006.

² Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 27.

sus formas de exclusión, que son lo mismo que las formas de constitución, y que se consolidan en convenciones y lenguajes cuya neutralidad o apariencia de veracidad cuestiona su trabajo.

Volvemos a la crítica institucional, que ha abierto esta reflexión, aislando la institución como el lugar donde se reifican los discursos, para hablar ahora de la fijación de la artista por la institución-museo. No es extraño que se fije en el museo, como tantos artistas, por varias razones: el museo se presenta como el lugar más saturado de discurso, por su propia función de doble presentación (de re-presentación o relato de una representación); por otro lado, el museo de arte y la galería son sus campos propios, en el sentido tanto *disciplinario* como físico, del edificio como lugar de actuación y de destino. Es el aspecto arquitectónico lo que la artista utiliza en proyectos como *Godzilla* o *Tres parets mòbils a escala*.³ En las instalaciones de *Godzilla*⁴ se trataba de reproducciones, dibujadas con pigmento o construidas en una maqueta, de la planta del propio edificio donde estaban situadas. Al estar instaladas en el suelo, los trabajadores y los usuarios de las instituciones pasaban por encima, pisándolas, destruyéndolas y borrándolas. En *Tres parets mòbils a escala* hacía una reproducción en serie del espacio de la galería, que se vendía en una cajita por un módico precio. La maqueta (del edificio dentro del edificio) es el claro ejemplo del ejercicio de Mariona Moncunill: tiene la propiedad de autoevidenciarse como simulación, a la vez que de dar cuenta de que ella —la maqueta— no es lo que simula —el espacio en cuestión—, sino que es pura convención.

Tanto en los proyectos anteriores como en las obras presentes, con el dibujo de un recortable de papel que representa el edificio de Pirenarium —que a su vez alberga una gran maqueta de los Pirineos— se miniaturiza el espacio con el lenguaje propio de la arquitectura para convertir al espectador en un jugador, si se quiere, que destruye, que monta y desmonta —en su casa, donde quiera—, jugando a la vez con la idea del espacio autoritario y con capacidad significativa, que convierte en arte o en relato cultural lo que se encuentra dentro de él. Así, con las paredes, el suelo o el techo, también se nos muestra la arquitectura de la institución como representación de las pretensiones y los valores culturales, preceptos políticos y profesionales que apuntalan su estructura y su lugar en un tejido social más amplio.⁵ De esta misma manera desmontaba el cubo blanco del Espai Cub de La Capella⁶ para mostrarlo como una construcción, poniendo en evidencia la estética y la organización del espacio que ya damos por sentados, y que por su normalización se han vuelto invisibles.⁷ Más recientemente, Moncunill apunta hacia aquello que se encuentra *detrás del cubo*, como en *Menjadors*,⁸ en el que muestra las cantinas de los trabajadores de varias instituciones artísticas en una serie de fotografías encadenadas entre sí (en cada espacio fotografiado se puede ver una imagen del comedor de la siguiente institución), y en una revista que imita una publicación de diseño de interiores. Parece que el trabajo de Mariona Moncunill se presenta, cada vez más, como una herramienta analítica que puede aplicarse no solo al mundo del arte, sino a los espacios e instituciones *disciplinarias* en general. Es así con el presente proyecto, en cuyas ramificaciones aborda los discursos que se solidifican en las instituciones correspondientes. Por un lado, el patrimonio arquitectónico y

³ *Tres parets mòbils a escala*, Barcelona, The Private Space By, 2011.

⁴ En sus diferentes versiones: *Godzilla*, en la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya en 2007; *Godzilla 2.0*, en la Sala Soler i Palet de Terrassa en 2008; y *Godzilla 3.0*, para ARCOMadrid en 2009.

⁵ Michael Archer, *Miradas (sobre el museo)*, catálogo de la exposición, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1996, p. 183.

⁶ *Requalificació del cub*, La Capella, Barcelona Producció, 2009.

⁷ Brian O'Doherty, *Inside the white cube: the ideology of the gallery space*, Berkeley, University of California Press, 1999.

⁸ *Menjadors*, Barcelona, Espai 13 – Fundació Miró, 2012. Las instituciones retratadas son las siete pertenecientes a la entrada combinada *articketBCN*, utilizada por turistas, de manera que el público de la exposición visita de manera indirecta los espacios que transitan los trabajadores de las otras seis instituciones.

paisajístico se ve dibujado como discurso *en* las maquetas de edificios emblemáticos o monumentos naturales que se decide representar y los que se conviene descartar en Pirenarium. Por otra parte, la indumentaria tradicional de la zona y sus comunidades no solamente se conoce a través del archivo fotográfico de la Fototeca, sino que se interpreta de maneras determinadas en las prácticas que derivan de la misma institución y en los usos que del material se hacen. Hay fotografías que trascienden —clasificadas en publicaciones o exposiciones— como documentos *verídicos* porque presentan una visión más cotidiana de las gentes y sus vestimentas, y otras que se etiquetan como menos verosímiles porque son escenificadas premeditadamente (si muestran, por ejemplo, personas vestidas para una ocasión especial en una cuidada composición, cuyos trajes, actitudes y colocación ya contienen o funcionan como símbolos). Así, este discurso considera que la superposición de varias capas de representación o la huella excesiva del autor resta capacidad documental y aleja la fotografía de la realidad que retrata. En estos casos y con estas instituciones, que ya no son las del arte, Moncunill se vuelve a preguntar qué procesos operan en la toma de decisiones que determinan el discurso, cuáles son las formas que tiene de ponerse en práctica, de valorizarse, distribuirse y ordenarse; se interesa por las estrategias narrativas de los relatos que genera. Los museos, también la Fototeca o Pirenarium, operan como un aparato ideológico que consolida el mito de la sociedad en torno a imágenes historiografiadas,⁹ pero sus comportamientos son evidentemente distintos del de un museo de arte contemporáneo por muchas razones. La voluntad de explicar y valorizar la existencia por medio de la tradición y a partir del coleccionismo de unos es opuesta a la hostilidad del otro hacia la acumulación, la fijación y la inmovilización, y a su reto de autocrítica y deconstrucción continua. La tarea del autorrelato de las instituciones de la clasificación y conservación se traduce en la labor de recoger e *inventar* las propias tradiciones e historias representativas y constitutivas de una identidad común, con voluntad de museizarla, de convertirla en patrimonio común internalizando lenguajes propios del museo, como si de un destino natural de la cotidianeidad y los objetos se tratara. Autorrelato que implica, como digo, una división entre el tema o el objeto y el que narra. Un *mirarse desde fuera*, un juego entre lo mismo y lo otro, o una operación de ficción que siempre implica la narración.

Con esto volvemos a la idea que antes apuntábamos: la ficción aparece en el trabajo de Mariona Moncunill en la distancia que toma entre el uso de los códigos de una disciplina y la desviación hacia otro ámbito objetual. Lo hace a veces construyendo una ficción, como en el *Institut d'Estadística Alternativa de Valls*,¹⁰ con un personaje y una entidad inventados, y a veces haciendo uso de la referencia, como en *Godzilla*, donde el público y el usuario de la instalación se ven convertidos —por escala y por la acción que arremeten contra la obra— en el monstruo al que el título alude. Moncunill utiliza la ficción como lugar desde donde señalar, a la vez que dando cuenta de que ficción y realidad son indivisibles ya en el discurso, en la representación. Si convenimos que el pequeño peldaño de la ficción es su posición, podríamos decir que su estrategia sería la del *índice*. Invirtiendo el papel del museo como indicador de que lo que contiene es una obra de arte, sus obras asumen también la acción de señalar como lo hacen las palabras vacías, como el vocablo *esta*, que solo tiene significado una vez yuxtapuesto a un referente externo, acompañada de un gesto indicativo que aísla un fragmento del mundo real y lo llena de significado. Vemos así la obra como signo de la convención que la fija y la restaura en su lugar. Es lo que Krauss resumía como «las

⁹ John G. Hanhardt, «Acotamientos: en torno al espacio ideológico del museo de arte», en *Els límits del museu*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, p. 217.

¹⁰ Capella de Sant Roc de Valls, Tarragona, 2007.

operaciones del índice, que parecen ponerse en marcha sistemáticamente para transmutar cada uno de los términos de la convención [...]. El borde de la obra, antes concebido como clausura (el establecimiento de un límite en respuesta al significado interno de la obra), asume ahora un papel selectivo [...]. Se despoja a la planitud del soporte de sus diversas funciones formales [...], y se utiliza como depósito de evidencias». ¹¹ En otro sentido, el índice funciona también como prueba: su huella nos pone sobre la pista de lo acontecido. Es así en el proyecto *Unir els punts*,¹² aún en progreso, en el que los puntos enumerados, dibujados, tatuados, impresos, pintados, distribuidos entre cuerpos, personas, paredes o lugares varios —fijos o móviles— tienen la propiedad, cada uno de ellos, de indicar el cuerpo más grande al que pertenecen, el dibujo que conforman, a la vez que de ser la evidencia física de ello, el rastro de la acción que comportan. Otros puntos son los que la artista mostraba en el proyecto *Esculturització de los currículums de los 17 artistas seleccionados en la Bienal de Valls 2009*,¹³ que no solamente *indican* o tienen sentido en la proposición que la artista hace —representan los lugares en los que una serie de artistas han trabajado creando un mapa—, sino que suponen, otra vez, una operación de síntesis —como en la maquetización, la esquematización de la visualización de datos estadística, o el plano—; son la mínima expresión de una información condensada hasta la ilegibilidad, y a la vez suponen la única prueba de ella.

Y es que el trabajo de Mariona Moncunill se nos aparece, con una forma siempre nítida, siempre controlada, como la versión sintetizada de todo un proceso. Proceso en el que a menudo implica a otras personas que aportan algo de descontrol al método *disciplinado*, contenido casi, de la artista. Moncunill encaja perfectamente en el modelo de *artista-gestor*: cuando le pide a alguien que participe en un proyecto (a Rasmus Nilausen, un joven pintor con nombre propio, que pinte una serie de cuadros como parte del presente trabajo; a un diseñador gráfico, que dibuje infografías en *Cinc infografies*; a un fotógrafo, que retrate una serie de comedores en *Menjadors*) es para llevar a cabo una extremidad del cuerpo conceptual, que es lo que ella controla y en lo que toma cada cuidada y justificada decisión. Los trabajos se ramifican y Moncunill delega ciertas tareas especializadas de producción en otros para obtener resultados nítidos: la revista está bien diseñada, las fotografías son profesionales; no hay fisuras que desmonten el simulacro de revista, de panfleto o de maqueta, o huellas que emborronen lo que al final debemos ver. Pero en esta operación, tan común en la organización del arte, la renuncia al gesto de *convertirse* en pintora, en diseñadora, en maquetista, en cuentahistorias (gesto que por otro lado transformaría su trabajo en una tarea de análisis y construcción de la identidad), también existe una relación más o menos instrumentalizada del trabajo de sus colaboradores. En algunos casos se trata de *mano de obra* en el proceso de producción de una pieza, y en otros, de personalidades menos anónimas que dan relieve y complejidad al proyecto.

Nos quedamos, al final, con la maqueta pisada, los puntos esparcidos, la duda sobre si la historia de un juego ha sido contada, las sutiles fotografías de fotografías, como *documentos en presente* de ese *arte de la poca cosa* que hace de la idea su temática y de la austeridad su régimen.

¹¹ Rosalind E. Krauss, «Notas sobre el índice. Parte 2», en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 2009, p. 231.

¹² *Unir els punts* surgió de la exposición colectiva *4 x 12 i el gat*, comisariada por Amanda Cuesta en la galería Palma XII en 2008.

¹³ Museu de Valls, 2009.