

## Achille Bonito Oliva y el sistema del arte: la *teoria di turno* y los museos de arte contemporáneo

Noemi María Feo Rodríguez<sup>1</sup>

Recibido: 28 de marzo de 2019 / Aceptado: 8 de abril de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

**Resumen.** En 1972, Achille Bonito Oliva definió el “sistema del arte” como una cadena de San Antonio, constituida por el artista, el crítico, el galerista, el museo, el coleccionista, los medios de comunicación y el público. En los años noventa, esta cadena representó la base de su *teoria di turno*, un discurso en el que la globalización amenaza el carácter de identidad que conduce al arte hacia la homologación y la anorexia de la imagen. A comienzos del siglo XXI, el crítico italiano analizó una pluralidad de funciones, diversa e inédita, en la gestión y creación de museos, fruto de la redefinición de sus teorías. En 2004, en *I fuochi dello sguardo: Musei che reclamano attenzione*, Bonito Oliva establece conceptos, como la alfabetización colectiva y la muerte del público, que resaltan los nuevos modelos y retos que deben afrontar los museos de arte contemporáneo.

**Palabras clave:** Achille Bonito Oliva; sistema del arte; arte contemporáneo; museos; público.

### [en] Achille Bonito Oliva and the Art System: the *Teoria di Turno* and the Art Contemporary Museums

**Abstract.** In 1972 Achille Bonito Oliva defined the "art system" as a chain of San Antonio, constituted by the artist, the critic, the gallerist, the museum, the collector, the media and the public. In the nineties, this chain represented the basis of its current theory, a discourse in which globalization threatens the character of identity that leads to art, towards the homologation and the anorexia of the image. At the beginning of the 21st century, the Italian critic analyzed a plurality of functions, diverse and unprecedented, in the management and creation of museums, as the result of the redefinition of their theories. In 2004, in *I fuochi dello sguardo: Musei che reclamano attenzione*, Bonito Oliva establishes concepts, such as the collective literacy and the death of the public, which highlight the new models and challenges that contemporary art museums must face.

**Keywords:** Achille Bonito Oliva; Art System; Contemporary Art; Museums; Public.

**Sumario.** 1. Hacia una definición de “sistema del arte”: La función de la crítica. 2. Euforia y mercado: los ochenta y la *transavanguardia*. 3. La *teoria di turno* y los retos del museo contemporáneo: ¿La muerte del público? 4. Fuentes y referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Feo Rodríguez, Noemi María. “Achille Bonito Oliva y el sistema del arte: la *teoria di turno* y los museos de arte contemporáneo”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 129-148.

---

<sup>1</sup> Universidad de La Laguna.  
Correo electrónico: noemifeorodriguez@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5518-7341>

## 1. Hacia una definición de “sistema del arte”: la función de la crítica

Achille Bonito Oliva inició, a finales de los años sesenta, la que posteriormente sería su teoría del “sistema del arte”. Definido por el crítico italiano como un periodo de gran desesperación general, el clima histórico de 1968 fue el contexto en el que Bonito Oliva analizó la función del artista y el valor de su producción, un planteamiento que recogió, en 1971, en su primer libro titulado *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*. En el texto, el crítico italiano perfila una realidad cultural determinada por el carácter reivindicativo de la sociedad, pero también, por el nacimiento y desarrollo del arte conceptual, las prácticas *povera* o el posminimalismo. A partir de un estudio en clave política, filosófica y antropológica y, alejado de una clásica lectura de la obra, basada en el estudio de su experimentalismo y su materialidad, Bonito Oliva replanteó el cometido de la crítica y definió el arte como un *corpo* consumido ante el público y convertido en espectáculo. Así, esbozando la futura vinculación entre sistema y arte, el teórico italiano destacó que la producción capitalista determinó el marco histórico de los años sesenta y los setenta, caracterizado también por la proliferación y multiplicidad de los lenguajes artísticos que, alejándose del carácter canónico<sup>2</sup>, mantuvieron el sentido evolucionista imperante en la historia del arte.

En 1972 Bonito Oliva, siendo, según él<sup>3</sup>, el primero en hacerlo, empleó el término “sistema del arte”, en una serie de ensayos publicados en la revista italiana *Domus*, para definir una estructura cultural constituida por el artista, la obra, la crítica de arte, el coleccionismo, las instituciones y el comisariado<sup>4</sup>. No obstante, en el mismo año, el historiador y crítico británico Lawrence Alloway, quien influyó de forma evidente en el discurso del teórico italiano, había conceptualizado el término en la revista *Artforum*, con el título “Network: The Art World described as a System”. En el texto Alloway analizó y conglomeró sus teorías, caracterizadas por todos los factores externos que posibilitan el reconocimiento de la obra, partiendo de la premisa de que su valor económico no tiene porque ser proporcional a su valor artístico. La valoración de la obra se rige por un entramado en el que intervienen, entre otras, las estructuras mercantiles, los planteamientos críticos, los criterios museísticos, el coleccionismo o la promoción, ya que el arte es, también, un sistema público<sup>5</sup>.

Por su parte, Bonito Oliva precisó, además y en sintonía con Alloway, las particularidades de un sistema consecuencia de la evolución de la identidad artística, caracterizada desde los años cincuenta por el nacimiento del sector galerístico y por el papel del artista y su procedimiento, en las décadas de los

<sup>2</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte* (Florenca: Le Lettere, [1971] 2009), 31, 81, 262.

<sup>3</sup> Paolo Balmas, “Introduzione”, en *Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno* (Milán: Mondadori Electa, 2011), 11. El autor señala que, a pesar de la relevancia y uso generalizado de “sistema del arte”, se desconoce que el término fuera presentado inicialmente por Bonito Oliva. Véase también la entrevista de Stefano Chiodi en Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 264-266, donde el crítico afirma la originalidad de la noción.

<sup>4</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 264-265.

<sup>5</sup> Lawrence Alloway, *Network: Art and the Complex Present* (Michigan: UMI Research Press, 1984), 8.

sesenta y los setenta. El rasgo primordial de los años ochenta fue, sin embargo, la aparición de numerosos lenguajes artísticos que incentivaron, a través de la crítica, el mercado productivo del arte. Por último, en los años noventa se perfeccionó la figura del coleccionista y en la actualidad, con la redefinición de los museos, se establece la totalidad del concepto “sistema” como circuito de una industria cultural<sup>6</sup>: “[...] una cadena de San Antonio, que abarca al artista que crea, al crítico que opina, al galerista que expone, al coleccionista que invierte, al museo que concede la pátina histórica, a los medios de comunicación que divulgan y al público que contempla”<sup>7</sup>. Una interpretación recibida por parte de la crítica italiana, como un sinónimo de mercantilización, “[...] como si señalar y documentar la existencia del circuito del arte [...] (artista, crítico, galería, marchante, coleccionista, museo, *mass media* especializados, público) diese un estatus de existencia a algo que ya funcionaba desde hace tiempo”<sup>8</sup>.

La particularidad que, además, caracteriza la definición de sistema del arte expuesta por Bonito Oliva, es la de establecer la presencia activa del crítico en el circuito artístico, protagonismo que determinó una nueva lectura de la crítica, en la que se situó al arte en relación con la estructura de poder<sup>9</sup>:

“[...] reinvento también el rol del crítico, lo redefino a partir de una posición [...] protagonista. Era el primer momento de una acción [...] aplicada a través de tres niveles de escritura: ensayística, a través de los libros; expositiva, a través de las muestras; conductual, con la estrategia social dentro y fuera del sistema del arte”<sup>10</sup>.

Esa subjetivización del fenómeno artístico caracterizó su *autocrítica*<sup>11</sup>, determinante e indispensable en el funcionamiento del circuito cultural contemporáneo que, tras la Segunda Guerra Mundial, derivó a la internacionalización e incremento del mercado, tendente a la profesionalización del sector<sup>12</sup>. Para el artista y escritor Emilio Tadini, Bonito Oliva reafirma esta posición como crítico, comisario y mecenas porque quiere desarrollar una

<sup>6</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 265.

<sup>7</sup> Rubén Amón, “Arco es el revulsivo que necesita necesitaba Italia”, *El cultural* (6 de febrero de 2000), <https://www.elcultural.com/revista/arte/Achille-Bonito-Oliva/149544>

<sup>8</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 91: “[...] come se segnalare e documentare l’esistenza del circuito dell’arte [...] (artista, critico, galleria, mercante, collezionista, museo, *mass media* specializzati, pubblico) desse statuto d’esistenza a qualcosa che già funzionava da tempo”.

<sup>9</sup> Paola Fonticoli, *La critica d’arte come arte della critica* (Milán: Nuova Precaro, 1985), 21.

<sup>10</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 262: “[...] reinvento anche il ruolo del critico, lo redefinisco a partire da una posizione [...] protagonista. Era il primo momento di un’azione [...] attuata attraverso tre livelli di scrittura: saggistica, attraverso i libri; espositiva, attraverso le mostre; comportamentale, con la strategia sociale dentro e fuori il sistema dell’arte.”

<sup>11</sup> Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema dell’arte* (Pescara: Galleria Lucrezia di Domizio, 1975), 47-55. Para una mayor profundización entre crítica de arte y lectura artística de los años sesenta y setenta, véase Achille Bonito Oliva, *Autocrítico Automobile. Verso le avanguardie* (Milán: Formichiere, 1977), 256-257.

<sup>12</sup> Paola Fonticoli, *La critica*, 13.

investigación del arte vinculada al ámbito social<sup>13</sup>, situando la crítica en una conexión directa con el mercado y su valor. Según el historiador del arte Filiberto Menna, el mérito del teórico italiano fue recuperar una crítica que, en Italia, había desconectado del circuito cultural y social.

“Esta [...] es una de las aportaciones más interesantes de Bonito Oliva: el reconocimiento teórico de la importancia [...] del mercado en crear el estatuto de la obra de arte. [...] la crítica de mi generación ha trabajado a menudo como si el mercado no existiese y de hecho en nuestros textos, en nuestras acciones críticas, el mercado está en una especie de horizonte lejano, neutro. [...] en un mundo de economía y de mercado cada juicio de valor dado por la crítica no puede no repercutir sobre el mercado. [...] en la idea de Bonito Oliva no hay apología, hay por el contrario un reconocimiento frío y cínico de la situación [...]. La característica particular del trabajo de Achille Bonito Oliva consiste en el reconocimiento de esta situación, pero también en la capacidad estratégica de sacarle partido”<sup>14</sup>.

De ese modo, la crítica de arte debe contribuir, como eslabón de la cadena, a la transformación del escenario artístico, una función que se inicia con el surgimiento de la civilización industrial y que resalta la modificación del nexo entre productor y consumidor<sup>15</sup>. La crítica militante de Bonito Oliva, según el filósofo Vicente Jarque, llevó al crítico italiano a convertirse en “[...] un acuñador de consignas reconocibles como novedosas etiquetas y eficiente organizador de exposiciones animadoras del mercado del arte”<sup>16</sup>. Así, la intención de la que será una crítica posmoderna se inicia con una lectura metacrítica que inaugura una nueva línea de actuación teórica, dentro del sistema artístico<sup>17</sup>:

“La obra, después la crítica, que [...] separa y distingue, propone y solicita al mercado, desde donde se imponen, arriesgando dinero e ideas, las nuevas modas en el coleccionismo, sobre cuyas elecciones se forma el gusto corriente del

<sup>13</sup> Achille Bonito Oliva, “Il critico traditore”, *Bolaffiarte* 36 (1974): 74. Desde 1972 la teoría del sistema del arte planteada por el crítico italiano se desarrolló, de forma paralela, a su ideología de la traición, la crisis del arte y la analogía entre el Manierismo y la contemporaneidad. Achille Bonito Oliva, “La citazione deviata: l’ideologia”, *Critica in atto* (Roma: Quaderni degli Incontri Internazionali d’Arte, 1973).

<sup>14</sup> Paola Fonticoli, *La crítica*, 29. Con motivo de la entrevista a Filiberto Menna en Roma el 26 de abril de 1984. “Questo [...] è uno degli apporti più interessanti di Bonito Oliva: il riconoscimento teorico dell’importanza [...] del mercato nel fondare lo statuto dell’opera d’arte. [...] la critica della mia generazione ha spesso operato come se il mercato non esistesse e infatti nei nostri testi, nelle nostre azioni critiche, il mercato sta in una specie di orizzonte lontano, neutro. [...] in un mondo di economia e di mercato ogni giudizio di valore dato dalla critica non può non riversarsi sul mercato. [...] nell’idea di Bonito Oliva non c’è apologia, c’è invece un riconoscimento freddo e cinico della situazione [...]. La caratteristica particolare del lavoro di Bonito Oliva consiste nel riconoscimento di questa situazione ma anche nella capacità strategica di servirsene”.

<sup>15</sup> Achille Bonito Oliva, “Il mercato come opera d’arte”, *Op. cit. selezione della critica d’arte contemporanea* 57 (1983), consultado el 4 abril de 2017, <http://www.opcit.it/cms/?p=121>

<sup>16</sup> Vicente Jarque, *Experiencia histórica y Arte Contemporáneo* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000).

<sup>17</sup> Sergio Moyinedo, “La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica”, *Revista figuraciones* 7 (2010), consultado el 5 de mayo de 2011, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=154&idn=7&arch>

público, que finalmente, [...] se encuentra con los valores de la historia en el museo. Motor y demiurgo, inventor y amo, déspota y señor de todo el sistema, es el crítico de éxito”<sup>18</sup>.

Hacia finales de la década de los setenta Bonito Oliva recalcó la importancia del crítico total para garantizar el andamiaje del sistema del arte, una figura que debe aportar nuevos planteamientos a través de sus teorías o por medio de la creación de nuevos lenguajes, así como, participar en el ámbito de la comunicación. Por ello, la figura del crítico de arte especializado y multidisciplinar se dirige, desde mediados de los sesenta, hacia lo que, en palabras del crítico e historiador del arte italiano Francesco Poli, se podría aplicar a la definición de un sistema del arte en el que el “[...] crítico se traslada del plano de la producción cultural al plano de la producción de mercancías culturales, su función no es la del intelectual ‘militante’, sino la del propagandista *tout court*”<sup>19</sup>. Así lo había también evidenciado el poeta Franco Fortini, al señalar la pluralidad de funciones que puede llegar a desempeñar la crítica de arte.

“[...] el crítico representa a grupos ideológicos, políticos, económicos; existen críticos que participan en más etapas, senadores y vicesecretarios a las órdenes de la nación: y son simultáneamente profesores universitarios, directores o consejeros de empresas editoriales, autores de prólogos, traducciones, ensayos de introducción, críticos permanentes de periódicos y semanarios, directores o redactores de revistas literarias, miembros de jurados de premios literarios, conferenciantes, consejeros de grupos sociales o mundanos”<sup>20</sup>.

A la indispensable función que otorga a la crítica de arte, Bonito Oliva recalca el relevante cometido del comisariado de exposiciones, que él mismo había ejemplificado en numerosas muestras desde comienzos de los años setenta. Tal y como señala la historiadora del arte Daniela Lancioni, este periodo coincide con el apogeo del mecenazgo que alcanzó especial relevancia en Italia, gracias a críticos como Bonito Oliva y a coleccionistas claves como el barón Giorgio Franchetti o la también mecenas Graziella Lonardi Buontempo. Ambos, junto al escritor Alberto Moravia, potenciaron el circuito artístico nacional e internacional, al crear los *Incontri Internazionali d'Arte*<sup>21</sup>. Precisamente, en 1973, bajo el sello de la

<sup>18</sup> Pasquale Chessa, “Il Fenomeno Bonito Oliva”, *Italian Factory*, 1985, consultado el 13 de diciembre de 2016, <http://www.italianfactory.info/portale/index.php/2013/10/il-fenomeno-bonito-oliva/>: “L’Opera, poi c’è la Critica che [...] separa e scevera, propone e sollecita il Mercato da dove si impongono, rischiando denaro e idee, la nuove mode al Collezionismo, sulle cui scelte si forma il gusto corrente del Pubblico che infine [...] si incontra con i valori della storia nel Museo. Motore e demiurgo, inventore e padrone, despota e signore di tutto il sistema, è il critico di successo”.

<sup>19</sup> Francesco Poli, *Producción artística y mercado* (Barcelona: Gustavo Gili, 1976), 74. El autor recurre a la expresión francesa *tout court* (“sin más” o “sin nada que añadir”, entre otras posibles traducciones) con la clara intencionalidad de establecer el objetivo definitivo del crítico de arte: convertirse en portavoz, defensor y publicista de sí mismo y de su discurso.

<sup>20</sup> Francesco Poli, *Producción artística*, 73, n. 6.

<sup>21</sup> Daniela Lancioni, “Note sull’amicizia e gli affetti. Gli Incontri Internazionali d’Arte e Graziella Lonardi Buontempo”, en *L’arte delle donne; nell’Italia nel novecento*, ed. Laura Iamurri y Sabrina Spinazzé (Roma: Meltami, 2001). La vinculación entre Bonito Oliva y Lonardi Buontempo fue clave para comprender, desde

asociación, Bonito Oliva comisarió la exposición *Contemporanea*, en la que destacó la dialéctica entre la muestra y el público, el crítico y el comisario, el coleccionismo y el museo, éste último definido como el espacio que “[...] representa para la obra el reconocimiento social que le da estatuto de realidad, [...] transformando lo nuevo en clásico según la ley de consumo [...]”<sup>22</sup>. La inevitable vinculación entre el arte como producto, la eficiencia de la obra y la sociedad, determina la formación sistémica del arte como devoradora oficial de la identidad del artista<sup>23</sup>.

En 1975 el crítico italiano desarrolló su teoría de la división del trabajo en la industria artística en *Arte e sistema dell'arte*, volumen que vendría a recoger las primeras teorías y definiciones sobre el contexto en el que, tal y como señala el filósofo Paolo Balmas, la obra “[...] viene expuesta, contemplada, comentada, mercantilizada o capitalizada”<sup>24</sup>. El valor mercantil de la obra, la industria artística y su relación con el público, al que Bonito Oliva otorga un carácter socrático, al vincular el papel del espectador desde el conocimiento<sup>25</sup>, se inspiró en el análisis que Giulio Carlo Argan ya había establecido:

“En una sociedad fundamentalmente económica, como la moderna, no puede no haber relación entre el valor comprobado por la crítica y el precio del mercado; y las obras de arte tienen una circulación en la sociedad en cuanto que al valor artístico se le atribuye un valor económico. La intencionalidad práctico-política [...] de la crítica [...] “militante” está a punto de eliminar de la circulación los falsos valores y de actuar de manera que, correspondiendo el valor económico al valor artístico, el arte entre en la economía de las actividades sociales”<sup>26</sup>.

Para Bonito Oliva en el mercado cultural, definido como una obra de arte en sí mismo, “[...] el sistema logra engullir cualquier intento de ruptura y novedad, tanto si se trata de acciones *directas* como la política como de acciones *indirectas* como la cultura”<sup>27</sup>. El artista, en un contexto centralizado por el descontrol de la imagen y su poder, ignoró en el siglo XIX, la autoridad del mercado y del público, que “[...] confortado por un arte que perseguía todavía el mito de la belleza se encuentra, sin ninguna mediación, de frente a obras que lo rechazan, al basarse, intencionalmente, en la apología de lo excéntrico, de lo hermético y de lo

---

los años setenta hasta los noventa, la realidad artística italiana e internacional, siendo especialmente relevantes las actividades desarrolladas en la década de los ochenta.

<sup>22</sup> Paola Fonticoli, *La critica*, 45: “Il museo infatti [...] rappresenta per l’opera il riconoscimento sociale che le dà statuto di realtà, [...] trasformando il nuovo in “classico” secondo la legge del consumo [...]”.

<sup>23</sup> Achille Bonito Oliva, *Il territorio magico*, 15-16.

<sup>24</sup> Paolo Balmas, “Introduzione”, 11: “[...] viene esposta, contemplata, commentata, mercificata o tesaurizzata”.

<sup>25</sup> Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema*, 50.

<sup>26</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte e Critica d’Arte* (Roma-Bari: Laterza, 1984), 143: “In una società fondamentalemente economica, come la moderna, non può non esservi rapporto tra il valore accertato dalla critica e il prezzo del mercato; e le opere d’arte hanno una circolazione nella società in quanto al valore artistico viene fatto corrispondere un valore economico. L’intenzionalità pratico-politica, [...] della critica detta ‘militante’ è appunto di eliminare dalla circolazione i falsi valori e di fare in modo che, corrispondendo il valore economico al valore artistico, l’arte rientri nell’economia delle attività sociali”.

<sup>27</sup> Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema*, 14: “[...] il sistema riesce a far dentro qualsiasi tentativo di rottura e di novità, si che si tratti di gesti *diretti* come la politica che di gesti *indiretti* come la cultura”.

insólito”<sup>28</sup>. Los inicios del sistema del arte se definieron por un mercado que no implicaba la finalidad ulterior que actualmente desarrolla. No existía una mercantilización, era simplemente, tal y como señala el crítico, un espacio de reciprocidad en el que la obra es amparada. Sin embargo, en el siglo XX se establece un carácter integral de la obra de arte como producto artístico, que es sinónimo de la “supervivencia” económica del artista<sup>29</sup>.

De forma paralela, Poli publicó en Italia su obra *Produzione artistica e mercato*. En este conciso volumen, se analizó tanto el concepto de sistema del arte desde una lectura sociológica, definiendo el mercado artístico del arte figurativo y contemporáneo de los años setenta, como la gestión y finalidad de los museos y salas de exposiciones, e incluso, el posicionamiento de las academias dentro del circuito cultural, una institución que apenas Bonito Oliva examinó en sus teorías. De igual forma, analizó, junto al sector galerístico y el mercado clandestino, el papel de la crítica y los medios de comunicación, el aspecto de la demanda representado por el público, los coleccionistas, las instituciones oficiales y la función del artista y sus obras. Poli remarcó la indispensabilidad de establecer una lectura de los problemas que asolaban al arte desde su función estética y su vinculación política, a través de la totalidad de la industria cultural<sup>30</sup>, que determinó, como también señaló Bonito Oliva, que el arte fuera consecuencia de una situación histórica<sup>31</sup>:

“[La] contestación de las estructuras italianas se desarrolla en una atmósfera encendida como la del mayo francés y es la culminación de una larga y compleja batalla, actualmente más viva que nunca, entre los que desean una auténtica renovación de la cultura, partiendo de sus estructuras de fondo, y los que no desean cambiar nada o (lo que es lo mismo) apoyan simples modificaciones reformistas [...]. Las grandes manifestaciones artísticas a escala nacional e internacional, dada su importancia fundamental con relación al control político y económico de la producción cultural específica se encuentran, inevitablemente, en el centro de los principales conflictos ideológicos, en la misma proporción en que representan uno de los órganos esenciales ‘de la cultura de las superestructuras culturales’”<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema*, 16: “[...] confortato da un’arte che inseguiva ancora il mito della bellezza si trova, senza alcuna mediazione, di fronte ad opere che lo respingono, perché basate, intenzionalmente, sull’apologia dell’eccentrico, dell’ermetico e dell’inconsueto”.

<sup>29</sup> Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema*, 24.

<sup>30</sup> Francesco Poli, *Producción artística*, 20.

<sup>31</sup> Fernando Samaniego, “Achille Bonito Oliva: La transvanguardia es hoy la única vanguardia”, *El País* (13 de febrero de 1982): 23.

<sup>32</sup> Francesco Poli, *Producción artística*, 38-39.

## 2. Euforia y mercado: los ochenta y la *transavanguardia*

A partir de la década de los ochenta las exposiciones invaden los espacios artísticos, mostrando no solamente la obra, sino asentando una redefinición del comisariado como sinónimo de la multifuncionalidad de la crítica de arte:

“[...] las *eighty's exhibitions*, [...] restan todavía por valorar y sobre todo resta medir la incidencia que han tenido en la transformación de la plástica finisecular que nos invade. [...] lo que sí puede decirse es que, en el seno de las vanguardias históricas, lo que desde el Fauvismo al Surrealismo fueron los manifiestos, o lo que en el contexto de las neovanguardias generadas a raíz de la Segunda Guerra Mundial eran las proclamas de críticos e historiadores, en la posmodernidad son las exposiciones. Desde la iniciativa pública, aunque también desde la privada, éstas se han convertido en los instrumentos preferidos de la política de promoción cultural [...]. A nadie se le oculta el concepto de exposición como un instrumento de poder, un poder que han sabido utilizar muy bien los comisarios, los gestores culturales y las instituciones que los han arropado. En los ochenta las exposiciones han gozado de un [...] reclamo publicitario, del que han sabido aprovecharse sagaces comisarios, como Harald Szeemann, Jan Hoet, Achille Bonito Oliva o Dan Cameron, entre otros”<sup>33</sup>.

La catedrática de historia del arte Anna Maria Guasch señaló que durante los años ochenta las muestras se convirtieron en las plataformas de difusión de las obras de arte, pero también, fueron el escenario clave desde el que el crítico-comisario publicó su discurso<sup>34</sup>, como ejemplarizó Bonito Oliva al crear, en 1979, el neologismo *transavanguardia*, con el que definió la obra neovitalista de los artistas italianos Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Nicola de Maria y Mimmo Paladino. Un año después el crítico publicó el considerado manifiesto del grupo, con el que oficialmente se presentaba en el escenario internacional no solamente la obra de los mencionados artistas, sino su papel protagonista en el sistema del arte. En el texto se defendió la imperiosa necesidad de otorgar un valor identitario a la creación artística, un *genius loci* alejado de la homogeneización que había mermado su función. La recuperación de la historia del arte permite, al artista transvanguardista, alcanzar una internacionalización fundamentada en el territorio originario, modificando la visualización que desde las vanguardias históricas se había establecido en la estructura cultural. La vuelta a la pintura, por la que abogaron los artistas de la transvanguardia italiana o los del neoexpresionismo alemán, determinó el nuevo rumbo de la práctica artística, condicionada por ferias y encuentros de arte que potenciaron una lectura económica de la obra:

<sup>33</sup> Anna Maria Guasch, “El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte”, *D'art: revista del departament d'Historia de l'Arte* 22 (1996): 143.

<sup>34</sup> Anna Maria Guasch, “El arte de los ochenta”, 144.

“Los artistas de los años setenta empiezan a trabajar en el momento en el que cesa la coacción a lo nuevo, en el momento de la disminución productiva de los sistemas económicos, cuando el mundo es atenazado por una serie de crisis que evidencian la vertiginosa producción de todos los sistemas ideológicos. Finalmente se ha hablado y se habla de crisis del arte. Pero si por crisis entendemos, según el étimo “punto de ruptura” y “verificación”, entonces podemos emplear esta palabra como ángulo permanente para verificar el verdadero tejido del arte”<sup>35</sup>.

En el manifiesto se estructura pues, el posicionamiento del crítico con respecto a la definición de muerte del arte y crisis de los lenguajes artísticos, como categorías que determinan el contexto del sistema artístico a finales de la década de los setenta y comienzos de los años ochenta:

“Recientemente, la muerte del arte nos remite a la constatación de que dicha experiencia no consigue mermar los niveles de la realidad. Y, si por una parte se destaca la impotencia de la superestructura (el arte) con respecto a la estructura (la economía, la política), por otra se afirma la caída de la producción artística de calidad (valor) a cantidad (mercancía)”<sup>36</sup>.

Con la transvanguardia italiana, Bonito Oliva planteó, por tanto, un caso práctico de su definición de “sistema del arte”, determinado por la crisis de los lenguajes artísticos, interpretada como la crisis del sentido evolucionista y darwinista que se había establecido desde las vanguardias y que había continuado con los artistas conceptuales y povera hasta los años setenta. Precisamente, Argan ya había resaltado la eventualidad de la muerte del arte y el interés primordial en el denominado sistema cultural, que no conllevaba de ninguna forma la muerte de la crítica de arte, a la que definió como la estructura maestra de la cultura y base de garantía frente al valor cuantitativo del arte:

“Ahora, la muerte del arte no interesa al arte, sino al sistema [...]. Por ello se puede comprender, debido a la masiva elaboración de imágenes en el complejo mecanismo de la información y comunicación de masa, que parece de verdad que la civilización del neocapitalismo posea una estética propia; se limita a difundir, banalizar y degradándola, una *imagerie* que, en su origen es todavía artística”<sup>37</sup>.

<sup>35</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia italiana* (Milán: Giancarlo Politi, [1980] 1983), 46: “Gli artisti degli anni Settanta cominciano ad operare nel momento in cui cessa la coazione al nuovo, nel momento del rallentamento produttivo dei sistemi economici, quando il mondo è attanagliato da una serie di crisi che mettono a nudo la vertigine produttivistica di tutti i sistemi ideologici. Finalmente, si è parlato e si parla di crisi dell’arte. Ma se per crisi intendiamo, secondo l’etimo, ‘punto di rottura’ e ‘verifica’, allora possiamo adoperare tale parola come angolazione permanente per verificare il vero tessuto dell’arte”.

<sup>36</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, 46-47. Véase también el texto “La crisis del arte en la época de su crisis” en Achille Bonito Oliva, *Arte e sistema*, 38-45.

<sup>37</sup> Giulio Carlo Argan, *Arte e Critica d’Arte*, 143: “Ora, la morte dell’arte non interessa l’arte, ma il sistema [...]. Per quello che si può capire dalla pur massiccia elaborazione delle immagini nel complesso meccanismo dell’informazione e comunicazione di massa sembra davvero che la civiltà del neocapitalismo possenga una

La dicotomía calidad/cantidad fue definida por el crítico italiano, en medio de un contexto caracterizado por una nueva crisis epistemológica que hizo tambalear todos los estamentos del sistema. Así, los años ochenta han sido delimitados por una “[...] re-objetualización del arte, paralela a la transición del sistema artístico desde un capitalismo primitivo a un capitalismo acorde con su tiempo”<sup>38</sup>. Para el crítico italiano fue indispensable la aparición de una nueva operatividad como herramienta reveladora de la perspectiva progresista del arte, caracterizado por la superación y el agotamiento de los lenguajes artísticos establecidos hasta entonces:

“La novedad nace siempre de una demanda de mercado que necesita la misma mercancía, pero transformada en la forma. En este sentido, en los años sesenta se han quemado muchas poéticas y las subyacentes agrupaciones. Porque las agrupaciones, a través de las poéticas, permiten constituir la noción de *gusto* que, precisamente, por la cantidad de artistas que trabajan en la misma dirección facilita el consumo social y económico del arte”<sup>39</sup>.

Durante los años ochenta la proliferación de movimientos artísticos de marcada tendencia neoexpresionista y la organización de numerosas exposiciones, determinaron una definición del circuito del arte que Bonito Oliva había establecido entorno a una red de conexiones inseparables, determinantes en la comprensión del contexto. A su vez, el dinamismo de la economía norteamericana, definida por la intensidad del mercado en un grado de mayor inversión y riesgo, propició un escenario impulsor de la producción de la obra de arte que se alejaba del panorama europeo, determinado por la labor de la crítica que, según el teórico italiano, precede a la del galerista. Una década en la que los lenguajes artísticos fueron la clave de un sistema del arte determinado por la euforia<sup>40</sup> y el valor de mercado:

“En una sociedad posindustrial, como en la que vivimos, donde no existen más tabúes, o supersticiones ideológicas causa de eliminaciones y censuras, es posible abrir un discurso y hacer un análisis de lucidez de un fenómeno, que es el mercado del arte. Además, el arte contemporáneo vive en un sistema articulado de funciones, correspondientes a otros muchos roles, desempeñados por la obra, por la crítica, por el público y por el mercado [...]”<sup>41</sup>.

---

propria estetica: si limita a diffondere, banalizzare e degradandola, una *imagerie* che, all’origine, è ancora artistica”.

<sup>38</sup> Nacho Ruiz, *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte* (Guatemala: El Libro Visor, [1972] 2011).

<sup>39</sup> Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde*, 47: “La novità nasce sempre da una richiesta del mercato che ha bisogno della stessa merce, ma trasformata nella forma. In questo senso negli anni Sessanta sono state bruciate molte poetiche e i sottostanti raggruppamenti Perché i raggruppamenti, attraverso le poetiche permettono di costituire quella nozione di *gusto* che, proprio per la quantità degli artisti operanti nella stessa direzione, consente il consumo sociale ed economico dell’arte.”

<sup>40</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno. Dall’arte alla critica* (Venecia: Marsilio, 1997).

<sup>41</sup> Achille Bonito Oliva, “Il mercato”, s.p.: “In una società post-industriale, come quella in cui viviamo, dove non esistono più tabù o superstizioni ideologiche causa di rimozioni e censure, è possibile aprire un discorso e fare

En 1980, Bonito Oliva y el crítico Harald Szeemann dirigieron *Aperto*, cuyo objetivo fue mostrar el trabajo de los artistas más jóvenes y prometedores del escenario artístico, nacional e internacional, dentro de la Bienal de Venecia. La sección fue la plataforma de las nuevas corrientes que retomaron la pintura y el valor de la técnica, definiendo conscientemente el rumbo del mercado artístico de los años ochenta<sup>42</sup>. Así, la transvanguardia italiana irrumpió con fuerza evidenciando, no tanto la originalidad o el valor de sus obras, sino la estrategia de Bonito Oliva por establecer una propuesta que, partiendo de la crítica, concediera un prestigio artístico, técnico y mercantil:

“Se habla no solamente de la tríada obra, público y mercado, como elementos de una relación de la que no se puede prescindir si se quiere comprender el efectivo rol desempeñado por la producción artística en el más vasto sistema de la sociedad tardocapitalista, pero también de cómo esa relación viene a instituirse sobre la protección de una serie de mutaciones históricas que desde entonces habían convertido la noción de vanguardia en impracticable, y en cambio hicieron particularmente interesante una mirada renovada al pasado, reconsiderada no como una fuente de inspiración o posible objetivo de un renacimiento, sino como un objeto adicional de la investigación metalingüística del arte”<sup>43</sup>.

La maniobra de Bonito Oliva fue convertirse en partícipe y teórico de las múltiples realidades culturales contemporáneas, al crear y justificar un discurso en el que definió el arte como sistema, alarma y catástrofe, sinónimo evidente del planteamiento presente en el manifiesto transvanguardista<sup>44</sup>. El crítico señaló que el arte tiene como objetivo cuestionar y formular preguntas<sup>45</sup> ya que “[...] trata de reavivar el músculo atrofiado de la sensibilidad colectiva”<sup>46</sup> y al hombre-usuario<sup>47</sup>,

---

un’analisi lucida di un fenomeno quale quello del mercato dell’arte. D’altronde l’arte contemporanea vive in un sistema articolato di funzioni, corrispondenti ad altrettanti ruoli, giocati dall’opera, dalla critica, dal pubblico e dal mercato [...]”.

<sup>42</sup> Caroline A. Jones, *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience* (Chicago: University Press, 2016), 190. Para Szeemann la nueva sección, organizada en los Magazzini del Sale en Dorsoduro, se convirtió, sin embargo, en un “apéndice burocrático” al limitar la edad de los participantes a menores de 35 años.

<sup>43</sup> Paolo Balmas, “Introduzione”, 11: “Vi si parlava non solo della triade opera, pubblico e mercato come elementi di una relazione dalle quale no si può prescindere se si vuole comprendere l’effettivo ruolo giocato dalla produzione artistica nel più vasto sistema della società tardo capitalista, ma anche di come tale relazione fosse venuta ad istituirsi sulla scorta di una serie di mutamenti epocali che avevano oramai reso improponibile la nozione di avanguardia, e reso invece particolarmente interessante un rinnovato sguardo al passato riconsiderato non come fonte di ispirazione o possibile obiettivo di un qualche revival, bensì come ulteriore oggetto di indagine metalinguistica sull’arte”.

<sup>44</sup> Nacho Ruiz, *La obra de arte*, 25: “Ante semejante panorama, asistimos a un extraño proceso de homologación [...]: el objeto artístico es único, [...] pero debe ser –y fue– adaptado a un sistema de mercado. [...] un producto para el que no existe el concepto amortizar [...]”.

<sup>45</sup> Achille Bonito Oliva, *Autocritico Automobile*, 9.

<sup>46</sup> Achille Bonito Oliva, *Autocritico Automobile*, 10: “[...] che tenta di risvegliare il muscolo atrofizzato della sensibilità collettiva [...]”.

<sup>47</sup> Achille Bonito Oliva, *Autocritico Automobile*, 20.

característico de la civilización contemporánea<sup>48</sup>. Por ello “[...] la obra actual lleva consigo una metafísica de la mirada, [...] resultado de un método productivo [...] que también ha caído en el interior de un circuito [...] terrible y competitivo, selectivo e internacional”<sup>49</sup>. Por tanto, el arte no puede definirse en su totalidad sin el sistema del arte<sup>50</sup>, lo que implica el valor simbólico del dinero como factor primordial de una lectura sistémica y laberíntica<sup>51</sup>, donde la obra se convierte en una nueva moneda cultural. En ese contexto destacó la aparición del curador, una figura que alcanza un elevado protagonismo en el circuito artístico “[...] que [...] hace mantenimiento, más que interpretación del arte”<sup>52</sup>, pero clave en la definición y objetivos del museo contemporáneo:

“Con la cada vez más acelerada masificación de la producción, en una sociedad en la que el sistema industrial gobierna el acceso cultural, las que triunfan son las líneas de tendencia vertical [...]. Una especie de *superarte* circula por los territorios de Europa y América, también filtrado por la fuerte presencia de esos otros sujetos culturales existentes más allá del artista. El preponderante y simbólico valor del dinero ha roto la jerarquía de ideales con la cual el arte era valorado [...]. La especialización del trabajo ha llegado también a la producción artística, determinando sólidos ámbitos que no sólo representan la adhesión económica (el mercado) o la organización técnica del aparato cultural (el museo)”<sup>53</sup>.

### 3. La teoría di turno y los retos del museo contemporáneo: ¿La muerte del público?

En 1997 en *Oggetti di turno. Dall'arte alla critica*, cuatro años después de haber dirigido la Bienal de Venecia, Bonito Oliva desarrolla su denominada *teoría di turno* en la que recupera, por un lado, la globalización, que amenaza el carácter identitario y, por otro, el desarrollo tecnológico, que conduce a la sociedad hacia la homologación y la anorexia de la imagen, contexto en el que, actualmente, se encuentra el museo. En esta teoría también se establece el concepto de diáspora artística como sinónimo de “[...] la conciencia de una autonomía del arte que no puede trabajar basándose en el principio de la homologación”<sup>54</sup>. En medio de este marco cultural, los museos, como espacios situados entre lo público y lo privado, corren el riesgo de un monopolio del gusto.

<sup>48</sup> Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva, *El arte moderno. El arte hacia el 2000* (Madrid: Akal, 1992).

<sup>49</sup> Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva, *El arte moderno*, 50.

<sup>50</sup> Achille Bonito Oliva, *Autocritico Automobile*, 36.

<sup>51</sup> Achille Bonito Oliva, *Superart* (Milán: Giancarlo Politi, 1989).

<sup>52</sup> *Lancia Trendvision*, “Entrevista ad Achille Bonito Oliva”, 3 julio de 2012, consultado el 5 de agosto de 2012, <http://www.lanciatrendvisions.com/it/article/intervista-ad-achille-bonito-oliva> : “[...] che [...] fa manutenzione, più che interpretazione d'arte”.

<sup>53</sup> Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva, *El arte moderno*, 48-50.

<sup>54</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, 16: “[...] la coscienza di un'autonomia dell'arte che non può operare sul principio dell'identificazione”.

En su *teoria di turno*, Bonito Oliva define el museo como una entidad pública que debe ser imparcial y capaz de dar objetividad, alejando el trabajo creativo de toda posible especulación. Por ello, y en todos los periodos de crisis, el museo ha intentado, según el crítico, sobrellevar la falta de inversión con el desarrollo y expansión de su economía, procurando atraer al público y transformando su implicación con respecto a la cultura. Una labor que debe desempeñar el director de museo, figura intermediaria entre el crítico, el emprendedor y el mánager, responsable directo, a su vez, del logro o fracaso de la percepción del público y la valoración de la obra de arte:

“[...] establece un monopolio en la formación del gusto social. El director [...] elige las retrospectivas de los artistas históricos y las líneas de investigación de jóvenes artistas para seguir [...], producir e imponer un panorama de presencias que va en detrimento del pluralismo que las galerías privadas garantizaban, en cuanto lugares diseminados que presentaban artistas de varias tendencias, asegurando un contacto con el arte [...] diferenciado, múltiple y plural”<sup>55</sup>.

El museo, según el crítico italiano, potenció tanto la crisis de las galerías privadas como la del coleccionismo y los *mass media* especializados y afirmó que, en el año 2000, auguraba el resurgimiento de las galerías, aunque en una línea expositiva de marcada tendencia vanguardista. Así, el papel del museo y el del director, desde una lectura económica, implica un análisis de su realidad cultural y su objetivo ideológico:

“Los museos tienen una obligación de defender su propia existencia y por lo tanto de prever los ingresos. Irónicamente este tipo de museos se desarrolla donde la economía está floreciendo, donde existe un nuevo coleccionismo garantizado [por] los incrementos especulativos de las galerías privadas”<sup>56</sup>.

Una de las funciones que el museo debe trabajar y con la que debe establecer su estrategia económica, cultural y social, es garantizar la interacción con el público. El carácter del museo debe basarse en un objetivo integrador, en el que el espectador encuentre tanto las referencias históricas como un área de diálogo más allá de la arquitectura-estructura de poder que este tipo de espacios parecen imponer a la sociedad, desvinculada, a su vez, de la relación cultura-público:

“El Guggenheim Museum de Wright y el Centre Pompidou y de Rogers y Piano presentan la idea de una arquitectura museográfica como baluarte, en defensa del

---

<sup>55</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, 92: “[...] stabilisce un monopolio nella formazione del gusto sociale. Il direttore [...] sceglie le retrospettive degli artisti storici e le linee delle ricerche giovani da seguire [...] produrre ed a imporre un panorama di presenze che va però a discapito di quel pluralismo che le gallerie private garantivano, in quanto luoghi disseminati che presentavano artisti di varie tendenze, assicurando un contatto con l’arte [...] differenziato, molteplice e pluralista”.

<sup>56</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, 93: “Ora i musei hanno invece l’esigenza di difendere la propria esistenza e dunque di prevedere degli introiti. Questa tipologia di museo, si sviluppa in paesi dove l’economia è florida, dove esiste un nuovo collezionismo garantito [dalle] impennate speculative delle gallerie private”.

purismo de la modernidad. Taller de arte o catedral en espiral, en ambos casos se ponen al servicio de la obra experimental, pero separados de lo social. En efecto el público es aquí considerado como un observador externo de la manufactura arquitectónica, original y extraña y no como un contemplador del interior en el que se encuentran colocadas las obras de arte. [...] después de los setenta las propuestas museográficas de Hollein y de Sterling, de Meier, Graves, Ungers e Isozaki, son arquitecturas que aceptan la idea de la industria cultural y las reglas de la comunicación”<sup>57</sup>.

La necesidad de un espíritu anárquico en el sistema del arte, tal y como señaló Bonito Oliva, se debe a una “finalidad de desestructurar el comportamiento contemplativo del público, es decir, socavar la expectativa del pequeño burgués del contenedor sacro (el museo)”<sup>58</sup>. La comunicación museística es fruto de la relación entre la alta y la baja cultura, que encuentran “[...] un punto de soldadura entre ellas, favoreciendo una relación de cordialidad entre el arte y el público, acentuando el carácter de seducción de la obra y el reconocimiento de su intensa calidad”<sup>59</sup>. El mercado artístico contemporáneo está basado en la necesidad de posesión de la cosa u objeto producido, es decir, la *retención*, consecuencia de una freudiana *compulsión de repetición* que había determinado, según el crítico italiano, la cultura desde los años setenta.

Para Bonito Oliva existen dos tipologías diferentes dentro de la noción de público: el público indirecto y el público instantáneo<sup>60</sup>. El primero es una audiencia intergeneracional, intercultural y transnacional, pero no especializada. Este tipo de espectador, cuando quiere, puede cambiar de canal modificando la realidad desde el mismo espacio en el que se encuentra, es decir, es un *viaggiatore immobile*<sup>61</sup>. El segundo es el espectador capturado, capaz de romper la dictadura del espacio telemático. El público instantáneo es un público volátil, que necesita ser conquistado y para conseguirlo, es necesario aplicar, según el teórico, el principio de atención-desatención.

Para el crítico italiano el público se ha definido falsamente como un ingenuo destinatario de la producción, sin apenas valor dentro de la cadena cultural. Esta irrisoria posición se ha desarrollado a falta, también, de una implicación discursiva por parte de la crítica de arte. Por ello, negar la existencia del espectador representa una denegación del circuito cultural, en el que el público debe ser de una vez “[...] empujado a abandonar el rol de cadavérico observador [...], deuteragonista del

<sup>57</sup> Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva, *El arte moderno*, 75.

<sup>58</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, 94: “[...] la finalità di destrutturare il comportamento contemplativo del pubblico, ovvero, di scardinare l’attesa piccolo borghese, del contenitore sacrale (il museo)”.

<sup>59</sup> Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones* (Barcelona: El Serbal, 2009).

<sup>60</sup> Achille Bonito Oliva, *Oggetti di turno*, 20-21. Véase también Angelo Capasso, *A.B.O. Le arti della critica* (Milán: Skira, 2001), 108-109.

<sup>61</sup> El crítico italiano utiliza el concepto presente en “Leopardi e il viaggiatore immobile”. Véase Giovanni Macchia, *Saggi italiani* (Milán: Mondadori, 1983), 259-261.

evento<sup>62</sup>. El público, tal y como señala Bonito Oliva, se caracteriza pues, por una hiperidentidad propia de los años noventa:

“[...] la mirada del espectador, que frecuentemente es un coleccionista o consumidor de arte, ha de llevar a cabo una reconversión que imponga la necesidad de mirar a la obra de arte con un respeto cultural, que es negado y está ausente en esta relación de pro-consumo con el objeto cotidiano [...]. El método creativo [...] también trabaja en torno al rito social del consumo del arte, que tradicionalmente había sido practicado a través de una contemplación estática y respetuosa, que no implicaba pérdida de conciencia por parte del espectador”<sup>63</sup>.

A comienzos del siglo XXI los museos de arte contemporáneo adquieren una pluralidad de funciones fruto de la redefinición de sus teorías, que incluyen activamente al espectador. El museo no puede limitarse a adquirir, conservar y exponer la obra de arte, debe tener como objetivo una constante reinención cultural y social.

A este respecto, Bonito Oliva establece en *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*, nuevos conceptos que implican una redefinición del sistema cultural, como la alfabetización colectiva y la relación entre museo y muerte del público, que muestran vías para una problemática aún sin resolver. El teórico analiza los museos de arte, definidos como depósitos de lo estético, a través de sus arquitecturas y se centra en el estudio de la producción, la conservación y la circulación de la obra de arte a través de los modelos y retos de los museos de arte contemporáneo.

En un homónimo capítulo del libro el crítico señala cómo, en la era contemporánea, el sistema del arte ha estado determinado por una hegemonía internacional de modelos artísticos “que adquieren valor económico y cultural por su capacidad de penetración y asimilación”<sup>64</sup>. En esta misma línea se matiza que, en el caso de Norteamérica, la tendencia globalizadora iniciada desde las vanguardias artísticas, se relaciona con los museos de arte contemporáneo que crean, tal y como señala Bonito Oliva, “[...] planos de sinergia internacional para poder afrontar los costes del mantenimiento y los proyectos de expansión en varias partes del mundo”<sup>65</sup>.

La dificultad evidente en el interminable posicionamiento y rentabilidad de los museos conlleva la realización y consolidación de estructuras arquitectónicas, museísticas y museográficas de análogas características con respecto a otros

<sup>62</sup> Achille Bonito Oliva, “Contro la morte del pubblico”, *Museo Herman Nitsch*, consultado el 17 de octubre de 2014, <http://www.museonitsch.org/museo/testi-nitsch/contro-la-morte-del-pubblico>: “Il pubblico dell’arte è [...] sollecitato a smettere il ruolo di cadaverico voyeur [...], deuteragonista dell’evento. La creatività diventa così materia pervasiva ed esaltante fino a esplodere (con non poca retorica) nei movimenti studenteschi del ‘68 e ‘77. Questo stesso pubblico ha allora iperidentità, specchio di un drastico decennio [...]”.

<sup>63</sup> Giulio Carlo Argan y Achille Bonito Oliva, *El arte moderno*, 52.

<sup>64</sup> Achille Bonito Oliva, *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione* (Roma: Gangemi, 2004), 8: “[...] il sistema dell’arte implica, nella sua catena produttiva di diverse tendenze giocata sulla divisione del lavoro, il concetto di globalizzazione. Un circuito internazionale promuove l’egemonia di modelli artistici che acquistano valore economico e culturale per la loro capacità di penetrazione e assimilazione”.

<sup>65</sup> Achille Bonito Oliva, *I fuochi*, 8: “[...] piani di sinergia internazionale per poter affrontare i costi di mantenimento e i progetti di espansione in varie parti del mondo”.

espacios, que solamente consiguen diferenciarse por la obra expuesta, aunque la gestión, actividades, programas y demás estrategias de fomento y publicidad sean similares. No obstante, Bonito Oliva realiza una diferenciación con respecto a los museos de arte contemporáneo europeos, marcados por un sentido territorial dominado por la tendencia performativa y tecnológica del arte, que se aleja de la comprensión propiamente anglosajona.

Tras el surgimiento de Internet el sistema del arte se ha reforzado en una red que, sin embargo, ha debilitado y alejado a eslabones claves de la cadena, como galerías, coleccionistas y revistas. La pluralidad y diversidad que según el crítico confería la totalidad del circuito artístico, ha conllevado la responsabilidad de asumir las consecuencias de un sentido totalitario del arte: “Ahora el G8 del arte funciona sobre un sistema de alfabetización colectiva [...], que siempre se expande hasta eliminar el evento excepcional de la obra y favorecer el encuentro del público con la realidad [...]”<sup>66</sup>.

Para conseguirlo, Bonito Oliva recalca la indispensabilidad de alejarse de los modelos que tanto Frank Lloyd Wright como Renzo Piano y Richard Rogers realizaron, respectivamente, para el Guggenheim de New York y para el Beaubourg de París. El primero debe ser rechazado porque, según el teórico italiano, está más adaptado para ver muestras pasando con un coche, mientras que el segundo invita a la curiosidad turística más que a la contemplación y reflexión sobre el arte contemporáneo. En esta misma línea, el crítico señaló la obra de Mies van der Rohe, para la Neue Nationalgalerie de Berlín, cuyo *horror vacui* impide cualquier tipo de apreciación estética, el modelo de Ignazio Gardella para el PAC de Milán, más próximo a un *gabinetto* que a un museo de arte contemporáneo o el diseño realizado por Luigi Cosenza para la precaria ampliación de la Galleria Nazionale de Roma. Todos ellos son, según el crítico, los responsables de la ruptura entre el artista, la obra y el espectador.

El museo debe representar una coherencia entre sus partes, un delicado equilibrio entre lo clásico y lo contemporáneo, permitiendo una mayor visualización y comprensión de la obra de arte. Bonito Oliva señala que el museo no puede ser entendido como una terminal, sino que debe cumplir con la operatividad cohesiva de modelos como el de Arata Izosaki para el MoCA de Los Angeles, el de Mario Botta para el Museo Watari de Tokio y los trabajos en el PS1 de New York de Alanna Heiss o, entre otros, el perfecto estudio realizado por Frank Gehry para el Guggenheim de Bilbao. Teniendo presente estos “mandamientos”, se podría garantizar una existencia del sistema del arte basada, a su vez, en proteger al público y no en perseguir su muerte:

“Como existen siete grandes hermanas de la industria del petróleo, hay siete grandes hermanas en el circuito internacional de museos’. [...] estos museos-oráculo [...] uniformizan criterios y propuestas y [...] ‘quizá involuntariamente, estén poco menos que adormeciendo al espectador. Esta *troupe* fraternal la componen el Metropolitan neoyorquino, el emporio Guggenheim, el también

<sup>66</sup> Achille Bonito Oliva, *I fuochi*, 9: “Ora il G8 dell’arte funziona su un sistema di alfabetizzazione collettiva per la quale l’arte non dà autorità al lavoro ma al suo contenitore, che sempre più si espande fino a eliminare l’evento eccezionale dell’opera per favorire l’incontro del pubblico con la realtà [...]”.

neoyorquino MOMA con su espacio PSI, el Centro Pompidou de París, la londinense Tate Gallery, el museo Ludwig de Colonia y la red de Fundaciones que, sobre el naufragio de la Europa del Este, está montando el financiero George Soros. [...] un verdadero peligro [...]”<sup>67</sup>.

Estos museos establecen un control, que según Bonito Oliva, hace creer al observador que la belleza del arte se encuentra solamente en estos espacios, provocando “[...] una muerte del público como sujeto contemplador de la obra”<sup>68</sup>. En los actuales mega-museos<sup>69</sup> se advierte la pérdida del espectador, inmerso en un sonambulismo que le conduce delante de obras, camino de la tienda o del restaurante, donde se despierta como cliente activo del museo que, en ocasiones, más bien parece una empresa de objetos y banalidades. El pueblo del arte<sup>70</sup> llega en solitario a la obra, en muchos casos desde la confortabilidad de su hogar, en una actitud pasiva y aislada, brindada por los poderes de la telemática. Frente a esa incierta funcionalidad de los museos, Bonito Oliva resalta tanto la figura del público como la importancia de las galerías, a las que define como el último bastión y espacio del arte, convencido de que la estructura vencerá siempre a la megaestructura.

Paralelamente a *I fuocchi dello sguardo*, el también crítico de arte italiano Angelo Trimarco publicó *Post-storia: Il sistema dell'arte*, en el que define el museo como un conjunto de articulaciones, que “[...] como arquiescultura y *logo* para la ciudad, subraya la unión y la amistad reencontrada entre el arte y la arquitectura y, juntos, la conciencia de que la práctica de la arquitectura está tejida de valores colectivos, de dones colectivos”<sup>71</sup>. En esta misma línea, Trimarco señaló que, en tiempos de la poshistoria, los museos del hiperconsumo<sup>72</sup>, tal y como los ha denominado el arquitecto Franco Purini, “[...] parecen asumir el arte como modelo deconstructivo de la práctica de la arquitectura”<sup>73</sup>. Así, la desconexión entre museo y público, que Bonito Oliva también establece a lo largo de sus planteamientos, vendría a demostrar tanto la falta de una función crítica como la necesidad de reflexionar sobre el objeto artístico contemporáneo, fruto de una contaminación global y capitalista: “En la *Post-Histoire* el sistema del arte y sus figuras se corrompen y, luego, se desmoronan. El arte, la crítica, el público y sus articulaciones institucionales -sobre todo, el museo- rompen el nexo que, en diferente medida, los ha unido a lo largo del tiempo”<sup>74</sup>.

<sup>67</sup> José Armida Sotilla, “Arco 2000. Obsoleto almíbar sintético”, *Cuadernos del Ateneo* 8 (2000): 68.

<sup>68</sup> José Armida Sotilla, “Arco 2000”, 68.

<sup>69</sup> José Armida Sotilla, “Arco 2000”, 68.

<sup>70</sup> Angelo Trimarco, *Post-storia. Il sistema dell'arte* (Roma: Riuniti, 2004), 52.

<sup>71</sup> Angelo Trimarco, *Post-storia*, 65: “[...] come archiscultura e *logo* per la città sottolinea il legame e l'amicizia ritrovata tra l'arte e l'architettura e, insieme, la consapevolezza che la pratica dell'architettura è tessuta di valori collettivi, di doni collettivi [...]”

<sup>72</sup> Angelo Trimarco, *Post-storia*, 68, n. 121.

<sup>73</sup> Angelo Trimarco, *Post-storia*, 68: “[...] sembrano assumere l'arte come modello decostruttivo della pratica dell'architettura”.

<sup>74</sup> Angelo Trimarco, *Post-storia*, 47: “Nel *Post-Histoire* il sistema dell'arte e le sue figure si corrodono e, poi, si sfaldano. L'arte, la critica, il pubblico e le sue articolazioni istituzionali -anzitutto, il museo- rompono i nessi che, in misura diversa, li hanno legati nel corso del tempo”.

En definitiva, la *teoria di turno* de Bonito Oliva establece una lectura de la realidad capitalista, tanto del arte como de la sociedad, que implica la existencia de articulaciones y coyunturas dentro del sistema cultural y su industria, desarrollados bajo la imparable construcción y destrucción del contexto del siglo XXI. El arte contemporáneo se debe a la existencia de un sistema que permite su mantenimiento y reproducción, en el que el público, habituado o no, se dispone como consumidor directo de los experimentos museísticos. Dentro del sistema del arte, el espectador, sin saberlo, debe luchar frente al agotamiento de su originaria funcionalidad. De esa forma, se crea una crítica que promociona, dentro y fuera de los espacios culturales, la necesaria incursión social de la obra, que alcanza, en la contemporaneidad, un sentido transfuncional, en el que se desdibuja, en ocasiones, su naturaleza artística.

La teoría de Bonito Oliva, sobre el valor sistémico e industrial de la cultura, radica en su “activismo” crítico. Toda su línea de pensamiento se ha dirigido a establecer una desvinculación parcial con la tradicional función de la crítica de arte, en la que el crítico se comportaba como un biógrafo del artista e informador y educador de los gustos del público. Por el contrario, la crítica artística desarrollada por Bonito Oliva debe ser definida como una poscrítica creativa, posmoderna y militante, pero también narcisista, performativa, comportamental y autónoma.

Alejada de los parámetros desarrollados por los que denominó los críticos-parásitos o críticos-historiadores de las generaciones precedentes, Bonito Oliva se autodefine como un crítico centrado en la publicación de artículos, la elaboración de ensayos, el comisariado de exposiciones o la intervención en los medios de comunicación, pero también en la investigación de las prácticas curatoriales, la labor institucional y la relación entre el arte y la sociedad. Desde su incursión en los años sesenta como poeta en el *Gruppo 63* o como director de las actividades de la librería Guida de Nápoles, en las décadas de los setenta y los ochenta como comisario de los *Incontri Internazionali d'Arte* y como creador e impulsor de la Transvanguardia, hasta su papel en los años noventa y el nuevo siglo como director, en 1993, de la Bienal de Venecia o ideólogo de la Bienal Fluxus en Roma, entre 2010 y 2011, Bonito Oliva ha analizado cómo y qué es crear un “sistema del arte” capaz de cuestionar y reinventar su estructura a partir del replanteamiento de los roles que, hasta hoy, se han otorgado a cada uno de los eslabones de la cadena cultural.

La espectacularidad y difusión del discurso de Bonito Oliva se traduce en la exhibición consciente y en la utilización de los *mass media* y del mercado artístico. La indispensabilidad y actualidad de su teoría radica en que la propia disciplina se convierte en objeto de análisis, revelando la imposibilidad de mantenerse pasivo con respecto a un contexto, el de la posmodernidad, determinado por una inevitable lectura económica del arte y, por ende, de la cultura.

#### 4. Fuentes y referencias bibliográficas

- Alloway, Lawrence. "Network: the art world descrybed as a system". *Artforum* 11 (1972): 28-32.
- Alloway, Lawrence. *Network: Art and the Complexe Present*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- Amón, Rubén. "Arco es el revulsivo que necesita necesitaba Italia". *El cultural* (6 de febrero de 2000). <https://www.elcultural.com/revista/arte/Achille-Bonito-Oliva/149544>
- Argan, Giulio Carlo. *Arte e Critica d'Arte*. Roma-Bari: Laterza, 1984.
- Argan, Giulio Carlo y Bonito Oliva, Achille. *El arte moderno. El arte hacia el 2000*. Madrid: Akal, 1992.
- Armida Sotilla, José. "Arco 2000. Obsoleto almíbar sintético". *Cuadernos del Ateneo* 8 (2000): 68-74.
- Balmas, Paolo. "Introduzione". En *Omaggio ad Achille Bonito Oliva. Arte e le teorie di turno*. Milán: Mondadori Electa, 2011.
- Bonito Oliva, Achille. "La citazione deviata: l'ideologia". *Critica in atto*. Roma: Quaderni degli Incontri Internazionali d'Arte, 1973.
- Bonito Oliva, Achille. *Contemporanea*. Florencia: Centro Di, 1974.
- Bonito Oliva, Achille. "Il critico traditore". *Bolaffiarte* 36 (1974).
- Bonito Oliva, Achille. *Arte e sistema dell'arte*. Pescara: Galleria Lucrezia di Domizio, 1975.
- Bonito Oliva Achille. *Autocritico Automobile. Verso le avanguardie*. Milán: Formichiere, 1977.
- Bonito Oliva, Achille. *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia italiana*. Milán: Giancarlo Politi, [1980] 1983.
- Bonito Oliva, Achille. "Il mercato come opera d'arte". *Op. cit. selezione della critica d'arte contemporanea* 57 (1983). Consultado el 4 abril de 2017. <http://www.opcit.it/cms/?p=121>
- Bonito Oliva, Achille. *Superart*. Milán: Giancarlo Politi, 1989.
- Bonito Oliva, Achille. *Oggetti di turno. Dall'arte alla critica*. Venecia: Marsilio, 1997.
- Bonito Oliva, Achille. *Il territorio magico. Comportamenti alternativi nell'arte*. Florencia: Le Lettere, [1971] 2009.
- Bonito Oliva, Achille. *I fuochi dello sguardo. Musei che reclamano attenzione*. Roma: Gangemi, 2004.
- Bonito Oliva, Achille. "Contro la morte del pubblico". *Museo Herman Nitsch*. Consultado el 17 de octubre de 2014, <http://www.museonitsch.org/museo/testi-nitsch/contro-la-morte-del-pubblico>
- Capasso, Angelo. *A.B.O. Le arti della critica*. Milán: Skira, 2001.
- Chessa, Pasquale. "Il Fenomeno Bonito Oliva". *Italian Factory*, 1985. Consultado el 13 de diciembre de 2016. <http://www.italianfactory.info/portale/index.php/2013/10/il-fenomeno-bonito-oliva/>
- Fonticoli, Paola. *La critica d'arte come arte della critica*. Milán: Nuova Precaro, 1985.
- Guasch, Anna Maria. "El arte de los ochenta y las exposiciones. Reflexiones en torno al fenómeno de la exposición como medio para establecer los significados culturales del arte". *D'art: revista del departament d'Historia de l'Arte* 22 (1996): 143-159.
- Guasch, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones 1954-2007*. Barcelona: El Serbal, 2009.
- Jarque, Vicente. *Experiencia histórica y Arte Contemporáneo*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2002.
- Jones, Caroline A. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago: University Press, 2016.

- Lancia Trendvision. “Entrevista ad Achille Bonito Oliva”. 3 julio de 2012. Consultado el 5 de agosto de 2012. <http://www.lanciatrendvisions.com/it/article/intervista-ad-achille-bonito-oliva>
- Lancioni, Daniela. “Note sull’amicizia e gli affetti. Gli Incontri Internazionali d’Arte e Graziella Lonardi Buontempo”. En *L’arte delle donne; nell’Italia nel novecento*, editado por Laura Iamurri y Sabrina Spinazzé, 200-219. Roma: Meltami, 2001.
- Macchia, Giovanni. *Saggi italiani*. Milán: Mondadori, 1983.
- Moyinedo, Sergio. “La obra de la crítica. Formulaciones metodológicas para una metacrítica”. *Revista figuraciones* 7 (2010). Consultado el 5 de mayo de 2011. <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?id=154&idn=7&arch>
- Ruiz, Nacho. *La obra de arte como objeto de intercambio. Procesos y estructuras del mercado del arte*. Guatemala: El Libro Visor, [1972] 2011.
- Poli, Francesco. *Producción artística y mercado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Rose, Barbara. “El artista de hoy considera al crítico como un taxi”. *ABC* 419 (2000): 37.
- Samaniego, Fernando. “Achille Bonito Oliva: La transvanguardia es hoy la única vanguardia”. *El País* (13 de febrero de 1982) 23.
- Trimarco, Angelo. *Post-storia. Il sistema dell’arte*. Roma: Riuniti, 2004.