PROA UNIVERSIDADES / UNA+UNLP

Exhibiciones 2015*: Mona Hatoum / Colección Daros Latinamerica / RAQS Media Collective

Jornada de presentación de trabajos y debate entre alumnos y docentes de la Universidad Nacional de Artes y la Universidad Nacional de La Plata

UNA Universidad Nacional de las Artes

Fundación PROA
PROA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

* Se incluyen además trabajos de alumnos de la UNA en torno a la exhibición Lo Clásico en el Arte, de 2014.

ÌNDICE DE PUBLICACIONES

MÓDULO 1: Análisis curatorial y espacial / Estudios Curatoriales I y II (UNA) + Museología II (UNLP)……1

UNLP //Luz Fernández, Ana Laura Puzzo, Catalina Poggio/ El espacio explorado. Diálogos al interior de Daros Latinamerica// Exhibición: Colección Daros Latinamerica……2
UNA /Patricia Raele/ ¿Podrá el arte cambiar el mundo?// Exhibición: RAQS MediaCollective……16
UNA /Rodolfo Valenzuela / ¿Qué significa pensar? // Exhibición: RAQS Media Collective……22
UNLP /Sofía Delle Donne, Axel Ferreyra Macedo, Adriana Alberti / Entre líneas. Un recorrido por los textos curatoriales y de sala de la exhibición Daros Latinamerica / Exhibición: Colección Daros Latinamerica…..……26
UNLP /Lucia Álvarez, Inés Fernández Harari/ Identidades para armar y desarmar. Aproximaciones a la misión de Daros Latinamerica / Exhibición: Colección Daros Latinamerica…..……41
UNA /Cristina Avalle y Adriana Zanca/ Espejos y miradas, un análisis de la propuesta curatorial // Exhibición: Lo clásico en el arte……48
UNA /María Lujan Claro y Fabiana Gadano/ Curaduría, entre lo clásico y lo contemporáneo // Exhibición: Lo clásico en el arte……57
UNA /Martín Lucas Gutiérrez y Alejandra Medina/ Práctica curatorial e historia del arte // Exhibición: Lo clásico en el arte……67

MÓDULO 2: Algunas perspectivas semióticas y museográficas para el análisis del funcionamiento comunicacional de las exposiciones / Seminario de lenguaje específico (Artes Visuales, UNA) + Museología II (UNLP). ……75

UNLP /Daniela Neila, Giuliana Paneiva, María Inés Gannon/ Análisis de los textos lingüísticos internos de la exhibición Daros Latinamerica. ……76
UNA / Karen Rivero / Análisis de las estrategias paratextuales de la exposición // Exhibición: RAQS Media Collective……88
UNA / Alberto Stabile, Jesús Vizcarra / Análisis de las estrategias paratextuales de la exposición // Exhibición: RAQS Media Collective……93

UNLP /Patricia Martinez Castillo, Elsa Rojas, Camille Boury, Maria Romina Marquez/ Análisis de folleto y audio guía de la muestra Colección Daros Latinamerica en PROA // Exhibición: Colección Daros Latinamerica……106

MÓDULO 3: Análisis de los Departamentos de Proa, análisis de exhibiciones y difusión; acciones didácticas/ Estudios Curatoriales II (UNA) + Museología II (UNLP). ……121

UNA / María Calantzopoulos y Rocío Valdes / El Espectador emancipado. Análisis del funcionamiento institucional y propuesta de una herramienta de difusión // Exhibición: Mona Haotum……122
UNA Ana Elisa Schürmann / Análisis del funcionamiento institucional y propuesta de una herramienta de difusión // Exhibición: Mona Haotum……137
UNA /Andrea Jaet y Viviana Bologna/ Análisis del funcionamiento institucional y propuesta de una herramienta de difusión // Exhibición: Mona Haotum……172
UNLP /Patricia Martinez Castillo, Elsa Rojas, Camille Boury, Maria Romina Marquez/ Herramientas didácticas/ Exhibición: RAQS Media Collective……179
UNLP /Sofia Delle Donne, Axel Ferreyra Macedo, Adiriana Alberti // Herramientas didácticas/ Exhibición: RAQS Media Collective……194
UNLP /Roht, Sofía; Tesler, Elisa; Fernández, Ana, y Palomeque, Lucía/ Herramientas didácticas/ Exhibición: RAQS Media Collective……198
UNLP /Roht ,Sofía; Tesler, Elisa; Fernandez, Ana, y Palomeque, Lucía/ Colección Daros Latinamerica. Comunicación / Exhibición: Colección Daros Latinamerica……203

MÓDULO 4: Mona Hatoum. Concepto de ready-made en Hatoum / Semiótica de las Artes (UNA). ……213

Marie Rose Guarino / Del mingitorio de Duchamp a la alfombra de Hatoum ……214
Mariana Rucci/ Las transformaciones en el estatuto de lo artístico y de lo estético. Apuntes sobre ready-made y la obra de Mona Hatoum ……217
María Zetner/ La noción de ready-made en la obra de Mona Hatoum. ……225

MÓDULO 1: Análisis curatorial y espacial / Estudios Curatoriales I y II (UNA) + Museología II (UNLP).

El espacio explorado. Diálogos al interior de Daros Latinamerica

Luz Fernández
Catalina Poggio
Ana Laura Puzzo

El presente trabajo se propone abordar, desde una perspectiva museológica, la relación dialógica entre la estructura conceptual y la estructura espacial de la exhibición Daros Latinamerica (4 de julio-13 de septiembre de 2015) en Fundación PROA, CABA, Argentina.

Partiendo de la idea de que la exposición es un medio del espacio, una realidad de orden espacial que tiene como acción específica dar lugar a las cosas y a los significados (Montpetit, 1995), nuestro trabajo indaga sobre las estructuras que configuran la exhibición, a fin de vislumbrar la adecuación que se establece entre las lógicas conceptuales y espaciales, que operan en favor de un tipo particular de discurso. (Montpetit, 1995)

En principio, quisiéramos evidenciar que con *lógica conceptual* nos referimos a todo aquello que se articula como parte de la misión de Fundación PROA y la selección específica de obras que integran esta exhibición, curada conjuntamente por Katrin Steffen y Rodrigo Alonso, entendiendo que una y otra se imbrican para consolidar un relato articulado. Por otro lado, con *lógica espacial* hacemos referencia a la complementariedad entre la dimensión arquitectónica -tipo de planta y estructura edilicia- y al diseño espacial -organización de las obras al interior de cada sala y aquellas apoyaturas museográficas (textos, vitrinas, fotografías, aromas, iluminación, sonidos, etc.) que crean la atmósfera de la exhibición. Sin embargo, estas dos instancias no

dialogan entre sí únicamente, pues se requiere de una tercera dimensión que ponga en funcionamiento la dinámica relacional: el público visitante o *lógica perceptual*.

Como consecuencia de lo explicitado anteriormente, centraremos nuestra propuesta en torno a dos interrogantes que nos permitirán elaborar un análisis desde la disciplina museológica: ¿cómo opera la organización espacial en la consolidación de una narrativa que alude a *lo latinoamericano* como noción para debatir lo global y lo local? ¿Se percibe durante el recorrido esta propuesta de debate y reflexión a partir de los diferentes ejes que atraviesan la muestra -símbolos de poder, lo cotidiano, lo público y lo privado, materialidades y territorialidades- o se refuerza una noción de identidad configurada a partir de una mirada europeizada?

Profundizar en aquello que forma parte de nuestro objeto de estudio, implica explorar la noción de espacialidad a partir de tres dimensiones: *física* -dónde se ubican ciertos objetos-; *sociocultural* -donde se produce la circulación de sentido- e *imaginaria* -a partir de la apropiación que puede llegar a hacer el visitante. De esta manera, el espacio físico de los objetos se transforma en espacio de exhibición a partir del relato curatorial que (re)agrupa los objetos en el espacio en función de sus propios objetivos de comunicación.

Sin embargo, es preciso mencionar que la transformación del espacio físico al espacio de exhibición implica considerar que, “La narrativa de las exposiciones responde no sólo al propósito, las piezas que se presentan y la gestión de los responsables, sino que además obedece a otros imperativos sociales tales como el mecenazgo, la comandita, la diplomacia internacional, las relaciones públicas del museo, las celebraciones nacionales e internacionales, etc.” (Montpetit, 1995).

De esta manera, toda exhibición se encuentra condicionada no sólo por las obras a exponer y por los mecanismos necesarios para llevarla a cabo, sino especialmente por el entorno inmediato, es decir, la institución donde será emplazada, asumiendo que este espacio entraña ciertos códigos que le son inherentes, en función de los intereses, intenciones y posibilidades en la adquisición de obras.

Asimismo, resulta clave en términos de organización, la idea de *integración* como modo de materializar lo conceptual en el espacio, con el fin de alcanzar los objetivos definidos para esta propuesta artística y ser consecuentes con la misión institucional. Tal procedimiento se sostiene en un concepto articulador que influye y condiciona las relaciones y modos de percepción en el entorno expositivo. Con esto nos referimos a que existe una intención conceptual determinada por el sentido más general de la exposición, es decir, el criterio curatorial que se configura en función de la presentación de "un panorama de producciones reflexivas y críticas, en sintonía con lo mejor del arte actual" (Rodrigo Alonso; 2015). Esto significa, en términos de Pnina Rosenberg, que podemos hablar de un lenguaje de una exposición como resultado del contexto allí planteado. Es por ello que, la selección de la sala adecuada tendrá sus derivaciones en tanto influye de manera decisiva en el diálogo con el visitante y será importante también en la consideración de un visitante potencial, sus posibles reacciones, así como el acceso libre y fácil a la exhibición.

Como parte de la integración de lo conceptual en el espacio, no debemos desatender el recurso de iluminación que debe ser tenido en cuenta no sólo desde su aspecto visual -o de observación- sino también desde la importancia que adquiere en cuanto a preservación y conservación de las obras. De esta manera, sería un error analizarlo como mero accesorio puesto que permite observar, por ejemplo, detalles específicos de un objeto pero también direcciona nuestra vista e influye en lo que podríamos percibir, es decir, en la comprensión de sentido. Es por ello que, el manejo hecho en relación al uso de la luz natural y artificial

intenta dar cuenta de aquellos modos de (re)crear ambientes en general y microambientes definidos tomando en consideración los requerimientos discursivo y espaciales de las obras en función de las salas.

Daros Latinamerica en Proa

Adentrarnos en la exhibición Daros Latinamerica, implica analizar en un primer momento la dimensión física, es decir, el edificio de Fundación Proa, con una impronta fuerte en tanto diseño arquitectónico que plantea el desafío de no competir con el contenido exhibitivo, sino por el contrario complementarlo, enalteciendo su valor de culto. De modo tal que, las características de la construcción con todas sus potencialidades, pueden resultar sumamente provechosas para la organización de las piezas o bien, pueden convertirse en una desventaja. Allí reside una de las problemáticas que analizamos al interior de cada sala.

Al sumergirnos en las salas que se utilizaron en esta propuesta artística, podemos distinguir seis áreas con variabilidad en el diseño arquitectónico. Por un lado, la salas 1, 3 y 4 de plantas libres y longitudinales, sin interrupciones y con algunas diferencias geométricas en la forma trapezoidal y/o rectangular. En el centro del recorrido, la sala 2 posee una planta triangular con una serie de columnas que interfieren, inevitablemente, en el modo de organizar las obras y de recorrerla. Y, finalmente, encontramos dos zonas de transición, el área donde se emplaza la escalera que comunica -a modo de salida de emergencia- la planta baja con el primer piso y el sector que comunica la sala 4 con la librería, un pequeño espacio de planta irregular.

Como resultado de las posibilidades de organización de las obras por el tipo de diseño arquitectónico y en consonancia la propuesta curatorial, entre las salas debe existir una relación desde lo narrativo, a partir de estrategias de tipo jerárquico y sintáctico, que permitan al visitante comprender aquello que se quiere comunicar desde la institución.

Desde la perspectiva disciplinar planteada, se considera que una exhibición debe seguir cierta estructura. Esto significa que el discurso expositivo se construye en una narrativa que consiste en lograr un hilo conductor sostenido en un relato lineal por salas pero que asimismo apunte a entrelazar el contenido con la configuración espacial. En este esquema textual, generalmente la primer sala opera como introducción a la totalidad del discurso.

En el caso particular de Daros Latinamerica, “Esta [primer] sala introduce a la discusión sobre lo latinoamericano, la globalización, y los símbolos del poder” (Alonso; 2015). Sin embargo, más que una introducción, las obras expuestas configuran una especie de síntesis de aquello que se intenta proponer, esto es, la puesta en jaque de la noción de *lo latinoamericano* como lugar homogéneo y unificador de las obras de los distintos artistas que habitan geográficamente la región; la puesta en discusión de la idea de una identidad latinoamericana como concepto importado de las potencias europeas a partir de lo que Alonso considera como la simbología, que detenta poderes de distinto orden.

Lo que emerge como primera impresión en quien visita, es el dilema acerca del modo de construcción del recorrido, puesto que no hay ningún tipo de señal que plantee una direccionalidad. Sin embargo, un elemento plantea un punto de partida visual -no espacial- sobre la pared de fondo, la obra de Fabian Marcaccio, *From Raging Aggression to Decoration* (1997), cuya pregnancia está definida por su gran tamaño que permite reconocer, desde unos cuantos metros de distancia, la representación de un símbolo propio de la modernidad local, la bandera argentina. En esta misma sala, se incorporan en las 3 paredes restantes, una obra de Teresa Serrano, *Blown Mold* (2012) que alude a la simbología eclesiástica, a partir de la representación de cuatro de los sombreros más significativos de la Iglesia Católica; una propuesta artística de Milena Bonilla, *El Capital / Manuscrito Siniestro* (2008) que se construye sobre la intervención y representación de El Capital de Karl Marx, un símbolo moderno de las teorías sobre economía, política y la configuración de las relaciones sociales; y por último, *12 Short Songs/12 Canciones Cortas* (2009) de

Jorge Macchi, que tiende a poner sobre relieve el rol de los medios de comunicación en el entretejido de las luchas de poder. La posibilidad de adquirir distancia y detenerse en la observación de cada pieza, permite que la instancia perceptual se aborde con la mayor libertad espacial posible. Sin embargo, si bien se comprende que las obras de esta sala, y en general, “fueron cuidadosamente seleccionadas con el fin de transformar al espacio expositivo en una arena para el debate y la reflexión” (Alonso;2015), desde el inicio existe una complejidad vinculada a la accesibilidad en términos de contenido. Por consiguiente, a complejidad y diversidad de los dispositivos, presupuestos subyacentes, materialidades, ideologías y luchas de poder que se ponen en juego al interior de esta exhibición, requieren de una lectura previa de los paratextos lingüísticos que la integran -textos curatoriales incluidos en los folletos y catálogo- para comprender el sentido de la misma.

Finalmente, y no por ello menos importante, las vitrinas utilizadas como soportes contenedores utilizados para preservar las obras de Teresa Serrano y Milena Bonilla, operan de distinto modo en cada caso. Por un lado, la cápsula vítrea conteniendo las obras de vidrio soplado, produce una competencia de materialidades que distrae la percepción de la obra; es decir, así como sucede con el espacio, en el caso de los soportes o el mobiliario, resulta necesario que su utilización responda a las exigencias de montaje de aquello que se presenta para su contemplación. Utilizar el mismo material por su cualidad transparente, en este caso, no hace más que otorgarle protagonismo al continente y anteponerse como barrera de la percepción del contenido. Contrariamente, en el caso de la obra de Bonilla, la condición de transparencia opera de modo correcto por oposición a la materialidad de la pieza, puesto que permite visualizar el contenido que allí es protegido. Sin embargo, considerando que la obra, por el nivel de detalle de la escritura, requiere de cierta cercanía para ser contemplada; ubicarla a la altura del nivel de visión estándar (1.60 mts.) resulta un impedimento para acceder a su totalidad de manera minuciosa.

En definitiva, en este primer momento, quien visita se encuentra tomando decisiones acerca de cómo comenzar el recorrido, definiendo la continuidad y estableciendo en simultáneo, la relación entre las obras a fin de comprender de qué trata la propuesta. Con esto, nos referimos a los niveles de *profundidad*, en tanto separación relativa de los núcleos por sala; de *anillos,* es decir, el número de itinerarios propuestos para pasar de un espacio al otro; y de *entropía*, relacionada al grado de intriga con que el visitante interpreta la estructura planificada de la exposición.

A fin de continuar desentrañando la propuesta, se da paso a la sala 2 donde una serie de columnas se imponen ante el visitante y condicionan la libre circulación. Esto abre interrogantes en función del modo de recorrer y articular las obras en el espacio. Al atravesar el umbral de acceso, se ubica la obra de Vik Muniz hacia la pared derecha y *Sin título* (1998), de Doris Salcedo hacia el sector izquierdo; nuevamente quien visita se encuentra ante una incertidumbre, producto de la dificultad de adecuación entre la *lógica conceptual* y la *lógica espacial* a partir de la interacción con la *lógica perceptual*.

En línea con lo expuesto, la obra *WWW World Map* (2008) de Vik Muniz que en términos de la curaduría debe cerrar conceptualmente la sala, no resulta evidente esta intención en el montaje y la disposición en sala ya que dicha obra acapara la atención desde el inicio -por sus dimensiones, la ubicación sobre la pared contigua al umbral de acceso y por la posibilidad de reconocer elementos con los que convivimos cotidianamente, desechos electrónicos-. Lo mismo sucede con el emplazamiento de la obra de Salcedo, que a cierta distancia de la pared se dirime entre un recorrido 360º o una contemplación frontal, por la manera en que se utilizan los roperos en el ámbito privado y porque allí reside la propuesta artística de clausura.

Hacia el final del sector izquierdo, sobre un panel divisor se sitúa *Memoria* (2003), de Mauricio Alejo, una propuesta audiovisual que cuestiona la fragilidad del tiempo y la materia como elementos indisolubles en el ámbito plástico que inferimos también encuentra relación con lo privado al sugerir interrogar en la experiencia personal.

En esta sala, además, existe un juego entre visibilidad y ocultamiento de las columnas que dificulta la ubicación de los elementos en el espacio. Sin embargo se logran utilizar como recurso para la división entre aquellas obras tridimensionales y las bidimensionales, a fin de consolidar microambientes para que los visitantes encuentren momentos de respiro entre las obras. A raíz de la utilización de dichos componentes como recurso de delimitación, quizás la menos favorecida en términos de percepción es la obra *Someca* (2003) de Los Carpinteros, que nos convida con un diseño complejo y detallado en todas sus caras, exigiendo un recorrido que alterne la distancia de contemplación que se ve obstaculizado por esos tres elementos que la encierran. Asimismo, las acuarelas expuestas en la pared que se nos enfrenta al ingreso a la sala 2 y que pertenecen al mismo colectivo de artistas.

Resulta pertinente, entonces, destacar que la obra que mejor logra la adecuación entre las lógicas a partir del funcionamiento con la instancia perceptual, es *Mugre* (1999-2000) de Rosemberg Sandoval, para la que se ha dedicado un espacio reservado especialmente a la contemplación detenida, indicado no sólo por el dispositivo audiovisual, sino por la ambientación tenue y con mobiliarios para sentarse, cuya ergonomía si bien atenta contra una permanencia de larga duración, invita tomarnos un momento para reflexionar. Opera entonces, aquello que desde la museología se establece como *misterio espacial,* una estrategia que genera expectativa, que incita la búsqueda y exploración allí donde se plantea un fenómeno de descubrimiento en el participante, lo que deviene en un modo diferente de percibir, poniendo a dialogar lo conceptual con lo espacial.

Aquí quisiéramos detenernos en los elementos que activan en palabras aquello que no sucede con la mera percepción objetual, nos referimos a los paratextos que acompañan a cada obra. Si bien, es un modo de estrechar las distancias entre la propuesta conceptual y la presentación de las obras, ubicarlos alejados de ellas resulta entorpecedor, puesto que exige a quien se adentra en la contemplación de la obra, que asocie eso que se encuentra disociado espacialmente.

Retomando lo que se plantea conceptualmente como cierre de sala con la obra de Vik Muniz y dejando de lado aquel análisis que hemos realizado en torno a la práctica del recorrido, nos proponemos indagar ahora, en la articulación de *WWW World Map* con la sala contigua que pone en reflexión el tema del cuerpo como sede de marcas sociales. En este sentido nos preguntamos, ¿se constituye un diálogo entre las salas? ¿Cómo se genera un debate o reflexión entre lo cotidiano y el cuerpo a partir de la inserción de obras que tienen como denominador común lo latinoamericano en tanto instancia de producción?

Debemos ahora pues, atender a las lógicas organizacionales mediante las que se distribuyen las obras según un espacio modulado de visibilidad, en el que algunas más importantes dan el tono de la sala y atraen la atención mientras que otras, actúan discretamente completando la información de detalle.

Las agrupaciones de objetos pueden responder a distintas lógicas según el guión previsto, reconociendo dos principios que dominan esta puesta. Por un lado, el establecimiento de series de objetos similares, basados en la presencia de rasgo común, en el caso de Daros Latinamerica en Fundación PROA, podemos inferir que es el límite entre lo privado y lo público. Y por otro, la referencia a los reagrupamientos denominados contextuales; los objetos expuestos se combinan de modo que simulan entornos reales y reconocibles, poniendo en foco problemáticas de la cotidianidad contemporánea.

Lo primero que se genera en el pasaje de la sala 2 a la sala 3, es la (re) adaptación visual a un entorno despojado de interrupciones arquitectónicas. Allí, entonces, la amplitud espacial nos invita a transitar libremente el tercer núcleo, planteando nuevamente el desafío de decidir cómo hacerlo.

La temática que aglutina esta sección es el cuerpo identificado como rasgo común entre las obras que pueden visualizarse a la distancia. En el centro de la sala, llama la atención una vitrina que a modo de mostrador exhibidor contiene objetos; dentro y sobre

ella, se encuentran ubicadas de manera precisa, 6 obras de *Peletería Humana* (2000) de Nicola Constantino. Esta propuesta de instalación, nos convoca a contemplar de diferente manera las obras de acuerdo a la distancia, puesto que el nivel de detalle que presenta la textura material se reconoce con la cercanía y allí cobra sentido aquello que la artista nos propone y que la curaduría establece conceptualmente.

Alrededor de ese elemento central, las obras de Rossangela Rennó dialogan con las de Miguel Ángel Rojas, a través del planteo sobre el cuerpo como sede de marcas sociales en términos de marginalidad. Y utilizando diferentes mecanismos cuestionan la historia del arte y el lenguaje plástico desde el contenido material y simbólico. En sintonía con ello, avanzando en el espacio, otras obras retoman los grandes emblemas del arte y de la historia, citándolos tal como sucede con *Autopsia* (2005) de Marcos López y *La Anunciación* (2000) de Darío Escobar.

Sin embargo, es posible reconocer que de la totalidad de las obras ubicadas en esta sala, algunas adquieren mayor protagonismo aunque la iluminación equipara a todas por igual. De este modo, se generan tensiones en la percepción y quien recorre focaliza en aquellos dispositivos que interpelan directamente, así por ejemplo las obras que operan como registros documentales -retratos de escenas y cuerpos en diversas condiciones y situaciones- se anteponen a otras como el registro audiovisual, *Caquetá* (2005) de Rojas.

En esta sala nuevamente se recurre al *misterio espacial* hacia el sector del fondo, con la obra de Juan Manuel Echevarría *Bocas de Ceniza* (2003), una propuesta audiovisual en un pequeño sector que configura un área reservada y apartada de la anterior. La ambientación de tal espacio, se logra con un panel divisor, elementos para sentarse y una iluminación que emerge de la propia proyección, logrando un clima de intimidad que permite la concentración total. Aquí debemos señalar que el sonido cobra un rol

fundamental en la sala puesto que genera cierta tensión emocional -por el volumen y el tono del canto- y opera como telón de fondo en el conjunto espacial.

En la zona opuesta a dicha sección, cercana a la salida que comunica con la escalera hacia la sala 4, se sitúa *Trepanaciones Sonidos de la morgue* (2003) de Teresa Margolles, un audio que requiere de la participación del visitante a través del uso de auriculares. Esa obra que reproduce el sonido penetrante de una trepanación es propuesta desde la curaduría, para dialogar desde el sufrimiento y la vulneración de la corporeidad con *Limpieza Social* de Regina José Galindo, que ofrece su cuerpo como sede para manifestar la represión social. Sin embargo debemos señalar que, allí donde las lógicas conceptuales intentan definir una estrategia de interacción entre estas dos obras, la lógica espacial irrumpe y durante la instancia perceptual se complejiza la eficacia del mensaje.

Así, desde la visualidad y los sonidos que presentan las obras expuestas en esta sala, se genera una gran tensión emocional que apela a exacerbar la noción de cuerpo como sede del sufrimiento, la mutilación, el flagelo; entendiendo que lo que opera es su ubicuidad como objeto de intervención, comunicación y manifestación de construcciones políticas y culturales que reflejan realidades complejas.

Saliendo de la tercer sala, nos encontramos con un espacio de transición, la escalera, que opera como salida de emergencia pero que es propuesta como instancia de diálogo intersalas. Allí con la influencia de la iluminación natural propia de las aberturas que comunican con el exterior y proponen visualizar el paisaje urbano, dando un respiro visual de aquella información que se nos ha brindado; se instala para esta exhibición una propuesta auditiva de Humberto Vélez, *La carrera* (2005). Con esta obra la propuesta no pretende detener a quien recorre pero sí interpelarlo sensorialmente durante el pasaje entre salas.

Así como hemos encontrado dentro de las sala 2 y 3 un sector que a través de la iluminación, se aleja de la totalidad de la exhibición, consolidando un microespacio de clima más íntimo que permite tomar un descanso de aquella información brindada; destacamos que, en las áreas de mayor espacio, la intensidad lumínica es homogénea lo que impide reconocer en la organización una jerarquización de las obras o direccionamiento del recorrido.

En cambio, la iluminación de la sala 4 determina la atmósfera del espacio; este elemento por primera vez, se utiliza en un sentido escenográfico, destacando las esculturas de Nadin Ospina. Por otro lado, dicha iluminación favorece la proyección del video *Letter on the Blind, For the Use of Those Who See*, 2007 de Javier Tellez. Asimismo, la obra *Resistencia* (1999) de Gonzalo Díaz, requiere que la iluminación se restrinja a la emitida por el propio artefacto, una resistencia eléctrica con un mecanismo que genera un encendido progresivo y un corte abrupto. En este sentido, la elección de una iluminación focalizada sobre algunas obras consolida una atmósfera con jerarquías en el contenido exhibido.

En esta sala, al igual que en las 2 y 3, se utiliza el recurso del panel divisorio para generar un espacio concreto, destinado a la obra *Las puertas* de Leonardo Elrich . Sin embargo, debemos señalar en este caso, la ausencia de la tensión emocional, creada en la sala anterior a partir de los recursos del sonido.

Aquí, la potencia conceptual presente en la sala 3 se interrumpe abruptamente. Todo se nuclea bajo *lo lúdico y lo maravilloso*, conceptos que por su amplitud carecen de la potencia que tienen los anteriores núcleos. Incluso, la conexión entre las obras no se ve articulada siquiera en el espacio.

Hacia el final del recorrido, la obra de Donna Conlon se presenta rezagada respecto del resto de las exhibidas, pues se ubica a la salida del 4º núcleo. Las pequeñas dimensiones del dispositivo que reproduce el video, en relación a la construcción arquitectónica, la ausencia de un iluminación particular, su ubicación al ingreso del espacio de librería de PROA y la ausencia de indicadores museográficos a excepción del texto que la acompaña, hacen que esta obra pueda pasar por completo inadvertida.

En síntesis, en el abordaje de este trabajo hemos entendido a la exposición como un medio del espacio, como una realidad de orden espacial en la que confluyen el *espacio físico* de los objetos, el *espacio sociocultural* de circulación del sentido y el *espacio imaginario* de apropiación por parte del visitante (Montpetit, 1995). Por ende, la exhibición exige ser abordada en esta articulación, de modo que se define por un lado, de manera intrínseca, como lugar al que se acude para seguir un recorrido y porque, en función del visitante, produce una espacialización del sentido; y por otro, se define de manera extrínseca, en relación al espacio social, en tanto lugar de difusión cultural. Además contribuye a la producción y circulación de significaciones en el entramado social.

Como se ha intentado esbozar, desde las teorías de la Nueva Museología, el visitante ocupa un lugar fundamental en este devenir de la exhibición como medio en el espacio. Como tal, ésta debería poder explicarse por sí misma y el visitante debería poder poner en relación lo que porta como conocimientos previos y lo que percibe del entorno expositivo.

Atendiendo al complejo sentido que intenta desarrollarse desde la propuesta curatorial en torno al debate de *lo latinoamericano* como noción homogénea en el arte contemporáneo, el bagaje que tiene el visitante no basta para acceder al sentido de la propuesta curatorial de Daros Latinamerica en PROA, sino que se torna necesario el acercamiento previo a los textos escritos en los folletos o el catálogo.

En definitiva y por todo lo expuesto anteriormente, entendemos que la totalidad del sentido de la exhibición se torna inabarcable para el visitante. Esto es consecuencia de la inadecuación de las lógicas conceptual y espacial como efecto de las dificultades de interacción con la lógica perceptual evidenciadas a lo largo del trabajo.

Bibliografia

GARCÍA BLANCO, 2009. “La estructuración espacial”. En: *La Exposición. Un medio de comunicación*. Madrid. Akal. Pp. 162-177.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F. 1998. El museo como espacio de comunicación. TREA. España. Pp. 216 y 217.

MONTPETIT, R. 1995. “El sentido del espacio” Revista *Museum.* N° 185. Pp 41-45.

NIGAM, M. L. 1995. “Crear un contexto: un desafío para los museos indios”. En Revista *Museum*, N° 185, París, UNESCO. Pp. 21-24.

ROSEMBERG. P. 1995. “Una cuestión de tiempo y espacio”. En: Revista *Museum,* N° 185, París, UNESCO Pp. 6-8.

¿Podrá el arte cambiar el mundo?

Patricia Raele (arqraele@gmail.com)

Tres amigos artistas, Jeebesh Bagchi, Monica Narula y Shuddhabrata Sengupta, compañeros de estudio, nacidos en la segunda mitad del siglo XX en la India, se proponen interpretar la condición humana en el siglo XXI.

Ellos son RAQs Media Collective. Desde Nueva Delhi, su lugar, y desde ese espacio grupal íntimo y cosmopolita a la vez, proponen una serie de reflexiones provocadoras sobre las nuevas elecciones colectivas y privadas que harían posible un mundo humanamente posible.

“Somos un colectivo” dice Sengupta en una entrevista (1): "Tres marca el inicio de la plenitud, la fuga de la prisión del yo-y-tú, yo y el otro, en el mundo, tres es el paso clave, así como la opción de la cinta de la dialéctica. Con tres, empezamos a entender la pluralidad y la plenitud".

Reconocer la crisis, pensarla, abordarla, buscando crear formas nuevas es un proceso de avance en el pensamiento de la realidad.

Desde varios soportes, el grupo invita a la observación, reflexión e interacción en el recorrido de la muestra. Hay acentos y guiños sobre lo obsoleto y lo superado de ciertos modos de organización política, económica, social.

Desafiar la lógica del mundo de hoy para producir los cambios posibles a partir de una “contemplación política”, personal y progresiva que crezca junto a las nuevas redes y lleve a la acción conjunta de todos. De la producción de crisis a la producción de un camino de avance posible, ya que sólo un análisis no basta para crear situaciones distintas. Según Winnicott (2): “Colabora creativamente quien interactúa, acata quien obedece”.

Operando en un campo de representaciones estéticas los artistas hacen una lectura cuestionadora de la realidad tal como no es dada: “Como participantes/integrantes de la realidad, ¿aceptamos las formas aparentemente inmodificables o tratamos de introducir alguna modificación posible según nuestros deseos o necesidades?”(3).

Recorrido por la exhibición

En Sala 1, un enorme rinoceronte blanco (*No obstante incongruente*, 2011), aquel animal que, en el siglo XVI, fuera enviado por un sultán de la India al rey de Portugal como exótico obsequio: único intercambio posible entre Oriente y Occidente, dos mundos escindidos por entonces.

Lo rodea una serie de relojes con la hora de ciudades de todos los rincones de nuestro actual mundo globalizado: ellos marcan desde el eje 0/12hs: “epifanía” y el 6/18hs: “fatiga”, los extremos de las extensas jornadas laborales. Podemos observar que las horas características de la vida de los habitantes de las grandes ciudades ya no se marcan en números sino en sentimientos comunes al hombre moderno dondequiera que se encuentre: ansiedad/pesar, deber/pánico, culpa/miedo, apatía/éxtasis, asombro/nostalgia.

En Buenos Aires, Mumbai o México, el devenir del tiempo veloz trae las mismas preocupaciones. Salvo en *El Dorado*, donde las agujas del reloj se mueven en el sentido contrario. Habrá que seguir buscándolo entonces. Existe un lugar mejor:*Aquí, en otro lugar* (2009/2014)

Completando la Sala 1 aparece *Economía de pizarra* (2012): una tormenta de palabras sueltas escritas en tiza en un muro-pizarrón tales como *subhumano, microtiempo, deseo, progreso, déficit, tiempo como capital, salario, contemp-orary* (en un juego verbal sobre *contemporáneo), anacronismo, alternativa*, etc., refuerzan las sensaciones y cuestionamientos provocados en el espectador. ¿Qué es el Tiempo? ¿Cuál es nuestro tiempo? ¿Tiempo físico, emocional, útil, pagado, vivido? ¿Cuál es el valor de nuestro tiempo

vital? ¿Quién lo decide y controla? ¿Sólo las leyes del mercado? *Life is slow, society goes fast* (la vida es lenta, la sociedad va rápido) reza una de las frases de la pizarra, mientras nos dirigimos a la Sala 2.

Ingeniería invertida de la máquina de euforia, instalación multimedia de 2008, se presenta como una mesa donde se despliegan varios planos de sentido acerca del deseo, de la energía perpetua y el crecimiento económico sin fin, al que se superponen dibujos de hexágonos: ¿colmenas que desaparecen por la degradación medioambiental o colmenares humanos? Entonces: ¿Existe el crecimiento económico sin fin? ¿Por qué hoy países asiáticos como India y China repiten el fracasado modelo occidental?¿Será el individuo el eje de la reconstrucción social en el siglo XXI?

Girando, en un rincón de la Sala 2, aparece *Marks* (2012), instalación en leds sobre metal. Juego de palabras entre *marks* (signos de puntuación) y*Marx* (Karl), los artistas utilizan aquí la técnica de la *inversión*, dándole un nuevo sentido a uno de los símbolos comunistas: la hoz y el martillo, reconvertidos en signos de exclamación e interrogación. Irónicamente, esta obra fue proyectada para el edificio de la sede del Partido Comunista Francés, diseñado por el arquitecto Niemeyer. ¿Es posible cuestionar la complacencia al discurso político instalado y provocar la acción de los ciudadanos? ¿Vale más sostener una opinión política estática que aventurarse a nuevas formas de organización de vida?

Bufete de RAQS y FAQS (2014).Se trata de un módulo de atención al público donde se “responden” preguntas raras, con otras tantas respuestas estandarizadas. Para Raqs no existen las verdades fijas en el arte ni en la política. Esta performance lleva al límite la idea de que un único ente central y burocrático sea lo que vaya a arreglar todas las cosas.

Entonces aparece *Explora la profundidad*, traje de buzo, de 2014 (o al que le quepa el sayo, que se lo ponga). La experiencia de llevar el peso de las propias decisiones, la individualidad de la persona, la ruptura, lo descontextualizado, esa metáfora de la vida personal como único territorio real sobre el que se puede actuar de manera inmediata y constante.

En la Sala 3 la narración curatorial continúa planteando otra inquietud: ¿tomar la iniciativa, tener una actitud creativa o adoptar la pasividad? ***Activo y Pasivo*** (2014) es una instalación de una habitación, muda, vacía, en penumbras, pasada de moda. Pero justo al lado aparece un túnel de luz blanca, plagado de líneas y 19 videos en pequeñas pantallas de video que emula las comunicaciones globales entre todos y ninguno. De este modo, *Pregúntele al de al lado* (2012), reproduce el proyecto que RAQs presentó en vagones del subte de la ciudad de Gwangju, en Corea del Sur. Durante esa performance, actores hacían preguntas a los pasajeros acerca de la libertad. Desde esa intervención en el Subte, surgió un objeto que tuvo y tendrá una circulación propia de objeto estético, generando respuestas, más preguntas, ideas, alternativas, soluciones que afecten de manera directa la experiencia de vida del ciudadano común.
RAQs se inspiró para los textos de la performance *"Preguntele al de al lado"* en "El elogio de la Locura" de Erasmo de Rotterdam, quien, a través de sus escritos, impulsó a los ciudadanos de su época a pensar por sí mismos.

¿Puede la libertad de un hombre ser la prisión de otro?¿Quién vigila la frontera entre la libertad y el cautiverio?¿La libertad del rico, vale más o menos que la del pobre?¿Cuánto pesa la libertad, se puede medir? Pregunta a las personas que están a tu lado si lo saben

Se nos abren nuevos abanicosde preguntas. Sin dudas éste es el momento cúlmine del recorrido. Salimos del túnel con esas inquietudes y encontramos una bandera, La Lemniscata, con el símbolo del infinito que fue utilizada en Performa 13, al presentar RAQs "La última internacional", con referencias a un color preciso y neutral de la gama del pantone, junto a las instrucciones necesarias para su reproducción ilimitada.Tras la bandera, un nuevo cambio de dirección en el recorridonos invita a sentarnos en las particulares sillas con el diseño de RAQs para ver el film *El capital de acumulación* (video instalación bicanal de 50 min con sonido y libros) de 2010. Raqs vuelve a usar el recurso de invertir el orden de las palabras del clásico de *La acumulación del Capital* de Rosa Luxemburgo.

En el film se entretejen imágenes e historias de tres ciudades contemporáneas: Berlín, Mumbai y Varsovia. Se hace un examen de la relación entre las formas de vida y la lógica de acumulación del capitalismo. Muestra un paralelo entre la resistencia de la naturaleza viva y de lo vivo de los pueblos a través de la historia. "*I was, I am, I will be*", decía Rosa Luxemburgo. Finalmente, en el film, escuchamos esta frase:"*When I saw you walk the city streets, I heard you listen to the voice of falling leaves on the forest floor. This too was an accumulation: this heap of leaves, this gathering of open veins; a compost of dreams exhausted and harvesting the light of oblique sun*."(Cuando te vi caminar por las calles de la ciudad, te oí escuchar la voz de las hojas que caían al suelo del bosque. También eso es una acumulación: este montón de hojas, este encuentro de venas abiertas; un compost de sueños agotados y cosecha de la luz del sol oblicuo): Toda una declaración de principios: cada ciudadano *puede* volverse generador de vida.

¿Puede el Arte cambiar el mundo?

Nos vamos modificados, con una nube de imágenes e ideas: La política puede ser refundada desde un principio de deseo y búsqueda de una plenitud posible para su destinatario esencial: el Hombre.

Fuentes:

(1).http://www.proa.org/esp/exhibition-raqs-media-collective.php

Entrevista a Shuddhabrata Sengupta, PROATV | RAQS MEDIA COLLECTIVEhttp://proa.org/esp/exhibition-raqs-media-collective-proa-tv.php

url: https://youtu.be/5DzPSkeynX0

(2).Winnicott, D. W. (1971), "La creatividad y sus orígenes", en "Realidad y Juego", Barcelona: Gedisa

(3).Rozitchner, A. (2002), “La plasticidad del mundo”, en “Argentina Impotencia, de la producción de crisis a la producción de país”, Buenos Aires: Libros del Zorzal

Nota:

*****El presente trabajo estudia la exhibición “Es posible porque es posible”, deRAQs Media Collective, realizada en PROA, Buenos Aires, 2015. Curaduría de Cuauhtémoc Medina y FerranBarenblit. Revisión y edición del trabajo: Prof. María Fernanda Pinta (Estudios curatoriales I - UNA).

¿Qué significa pensar?

Rodolfo Alfredo Valenzuela (rolvo9@yahoo.com.ar)

Nada convence más al otro,
que su propia ignorancia.

ES POSIBLE PORQUE ES POSIBLE. Así se presenta RAQs Media Collective, grupo creado en 1992 integrado por tres artistas de Nueva Delhi: Jeebesh Bagchi, Mónica Narula y Shuddhabrata Sengupta. Sus múltiples roles les permiten actuar como curadores, filósofos, educadores en disciplinas como la sociología, geografía, matemáticas, diseño industrial y urbanismo.

RAQs en su búsqueda, reafirma la democracia tan vapuleada por sus recurrentes quiebres de representatividad. A través de una dinámica organizativa del caos, adiestra un singular mensaje que pretende redimir viejas y actuales heridas. La crítica activa en el espectador su propia subjetividad, ejecutando un breve e imperceptible movimiento de apertura al futuro. ¿Qué significa pensar en libertad?: simplemente vivir en la verdad, sentirse bellamente humano en la cadencia esperanzadora de la fe.

La muestra "Es posible porque es posible" mueve los engranajes centrales de la lógica para poner en práctica la crítica e innovar, inventando nuevas posibilidades de ser. En todo momento nos empuja a la reflexión inspirada en conceptos que el sistema no tolera. Cada obra abre la posibilidad de un nuevo comienzo de escapar del poder mecanizado que ahoga la naturaleza humana, permitiendo preguntarnos: ¿de qué reflexionamos cuando reflexionamos?

La videoinstalación *El capital de la acumulación* (2010), basado en la escritura de Rosa Luxemburgo, presenta imágenes desoladas y vertiginosas que no dejan de impresionar, desnuda al capitalismo dejando expuesto su rostro e las intenciones de extender sus tentáculos de teoría y práctica económica, devoradora de cualquier oponente. Dos pantallas que se auto-realimentan durante 49 minutos en un viaje a través de Berlín, Varsovia y Bombay desnudan márgenes encadenados, reveladoras imágenes cuya composición logra una circularidad de comienzo a fin. Travelling y planos largos, aceleran desde el montaje pensamientos e ideas sobre la acumulación del capital muchas veces violentas, silenciosas. RAQs quiebra el automatismo del espectador revelando la radiografía de ciudades que han sobrevivido guerras e invasiones y gracias al mercado globalizado en pleno siglo XXI, ostentan exitosas economías que a pesar de ello, no han podido superar desigualdades y pobreza. Es válido citar a George Orwell (1903-1950), admirador también de Luxemburgo, que también se manifiesta desde su literatura fantástica y rinde culto a la libertad, aún, en las peores condiciones de supervivencia, en su afamado libro *1984*. RAQs y ambos escritores, revelan una condición de la existencia engañada, amordazada, adormecida. Sin embargo, la inserción de un nuevo espíritu es posible, es preciso pronunciarse sobre las acciones injustas de un sistema globalizado y totalitario.

La instalación *Marks* (2010) funciona como un original simbolismo lumínico que asocia y nos aproxima a uno de los tantos iconos representativo del siglo XX, la hoz y el martillo del partido comunista. RAQs ironiza y logra confundir desde una composición entre el signo de interrogación superpuesto con el de exclamación en un intento de considerar qué es válido cuando el tiempo pasa y qué hacemos con los cambios -desfavorables-.

La instalación *Aquí, en otro lugar (rueda de escape)* (2009/2014) muestra cómo el tiempo plantea y condiciona la vida del hombre en una sucesión paradojal de emociones: epifanía/fatiga, miedo/emoción. Se trata de estados de ánimo que se sustentan hasta el

desequilibrio y que gravitan según el suceso natural o humano dentro del sistema productivo que da valor a las horas y modifica la vida. Como señala Jaqués Rancière:

> *Creo que el tiempo de las temporalidades se plantea, hoy como ayer, en los mismos términos generales. Hay un tiempo "normal" que es el de la dominación. Esta impone sus ritmos, sus escansiones del tiempo, sus plazos. Fija el ritmo de trabajo y de su ausencia o el de los comicios electorales, tanto el orden de la adquisición de los conocimientos y de los diplomas. Separa entre quienes tienen tiempo y quienes no lo tienen. Decide qué es lo actual y qué es ya pasado. Se empeña en homogeneizar todos los tiempos en un solo proceso y bajo una misma dominación global. Y además hay dos formas de distorsionar este tiempo homogéneo: en primer lugar, están las maneras imprevisibles con que los agentes sometidos a esta temporalidad renegocian su relación subjetiva con las escansiones del tiempo. La noche de los proletarios habla de eso: los proletarios están sometidos a la experiencia de un tiempo fragmentado, de un tiempo escandido por las aceleraciones, los retardos y los vacíos determinados por el sistema. Su emancipación consiste primero en reapropiarse de esta fragmentación del tiempo para crear formas de subjetividad que vivan otro ritmo que el del sistema. Desde este punto de vista, las formas contemporáneas de precariedad y de intermitencia me parecen mucho más próximas a esta experiencia del tiempo, puede ser la del trabajo, o la de la escuela. Hay asimismo momentos donde las masas en la calle oponen su propio orden del día a la agenda de los aparatos gubernamentales. Estos "momentos" no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles.*

La compleja maqueta/instalación *Ingeniería invertida de la máquina de euforia* (2008) nos invita a leerla desde las profundidades de la historia, la revolución francesa como el hito de la revolución industrial y la aparición de las clases sociales modernas. El nacimiento de la modernidad asociada al capitalismo, la colonización y el saqueo. Luego de la segunda guerra mundial, Europa se transformará en un laboratorio experimental con la estrategia de consumo forzoso, alejando al sujeto de sus gustos y necesidades. Esta obra también propone la reflexión y toma de posición sobre el peligro que representa en la cadena alimentaria humana la desaparición de las abejas cuyas causas no están lejos de la responsabilidad de la multinacional Monsanto y sus laboratorios diseminados por el mundo.

Los artistas indios exponen un proceso mundial de siglos, basado en el control sistemático, asociando su espíritu crítico a las aspiraciones estéticas del Realismo del siglo XIX que, cuyo propósito fue, según Linda Nochlin: “brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento". Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina curan esta exposición con la intensión manifiesta de sanar a través de un mantra reflexivo terrenal, hacernos sentir actores diligentes y eficaces, ante la ofensiva despiadada de normas y políticas económicas liberales. Nos llevan de la mano inofensiva y reactiva del arte cuya intensidad ancestral los siglos no han podido desbaratar, ni en la tiranía ni en la democracia. Con placer reafirman que el arte es posible, porque es arte.

Bibliografía:

Rancière, Jacques, *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.
Nochlin, Linda. *El realismo. La naturaleza del realismo*, Madrid: Alianza, 1991.

Notas:

*El presente trabajo estudia la exhibición "Es posible porque es posible", de RAQs Media Collective, realizada en PROA, Buenos Aires, 2015. Curaduría de Cuauhtémoc Medina y Ferran Barenblit. Revisión y edición del trabajo: Prof. Maria Fernanda Pinta (Estudios curatoriales I - UNA).

"Entre líneas. Un recorrido por los textos curatoriales y de sala de la exhibición Daros Latinamerica"

Alberti, Adriana / adiealberti@yahoo.com
Delle Donne, Sofía / sofiadelledonne@gmail.com
Ferreyra Macedo, Axel/ axel.ferreyra.macedo@gmail.com
Lanchares Vidart, Solana / aullidoestepario@gmail.com

Resumen

En el siguiente trabajo se realizará un recorrido comparativo entre una selección de textos de sala de Daros Latinamérica en Fundación Proa con el texto curatorial de Rodrigo Alonso incluido en el catálogo de la exhibición.
Llamaremos textos poéticos a los fragmentos que se presentan en las salas con la intención de vincular obras y artistas. Esta diferenciación será clave en nuestro análisis ya que el otro texto, el de catálogo tiene cualidades científicas y académicas. Por lo tanto será necesario un análisis desde la disciplina de la Museología, haciendo énfasis en la pedagogía museológica para comprender de qué modo se relacionan los textos curatoriales y aquellos de sala[1].

Introducción

Debemos comenzar señalando que el texto curatorial indica dos cuestiones principales que atañen al arte contemporáneo latinoamericano. En primer lugar la imposibilidad de pensar una unidad territorial por la diversidad cultural que la misma contiene.

[1] Por estas mismas razones vale aclarar que se toma la licencia de generar un análisis de los rasgos formales de las obras, ya que el contenido y el contexto de las mismas no representan el aspecto central del siguiente trabajo.

Por otro lado destaca la reconfiguración económica del planeta, que mediante la globalización financiera, abre una escala planetaria que pone en tensión lo local y lo global.

El curador a través de su producción discursiva manifestada en el Catálogo de la exhibición, propone una concepción de la obra contemporánea latinoamericana atravesada por la política (Mieke Bal, 2015)[2].

La muestra resulta una selección entre las más de 1200 obras que pertenecen a la colección suiza Daros, que permiten recorrer problemáticas específicas. Aparece el concepto de lo global, sin protagonismos de países, donde 8 países y 23 artistas realizan un cuestionamiento desde la crítica de lo social. Las obras seleccionadas privilegian la marca identitaria de la colección, es decir, la fidelidad en la diversidad, rechazando la idea de un arte latinoamericano como tal, a los efectos de no encontrar lo previsible, dejando de lado cualquier categorización regionalista y de esta forma, privilegiar las disrupciones del sentido. Los puntos nodales aparecen en los fragmentos que proponen una lectura discontinua que refleja la diversidad cultural.

A través de los conceptos: mapas y banderas; memoria, violencia y cotidianidad y el cuerpo y las marcas sociales, establece recorridos de lectura, donde lenguajes, formatos y medios artísticos diferentes mantienen un aparente diálogo atravesados por el guion curatorial. En este sentido será necesario construir el recorrido desde lo que se va generando en los textos de cada sala, haciendo foco en algunos casos de las mismas.

Salas

La sala 1 funciona como introductoria a la idea global de la exposición y está condensada en un núcleo de contenidos: estos son “el poder en sus diferentes instancias” (Alonso: 2015) a su vez este núcleo contiene subnúcleos en los que se interpela a la idea de

[2] *Sólo algunas obras de arte dirigen su participación en lo político y producen la parte política de lo que hacen. Este es el tipo de arte que yo llamo "político": funciona no sólo en sino con y para "lo político".* Mieke Bal En: Arte para lo político (2015).

identidad latinoamericana, a los estados, referido a lo territorial, al sistema capitalista neoliberal, y a las ideologías políticas. Cada subnúcleo está acompañado casi ilustrativamente por una obra, en esta sala se encuentran 4 obras, además del texto curatorial se encuentran las cédulas de cada una de las obras junto a recortes de los textos poéticos de los escritos de los artistas. De esta sala se analizaran los textos poéticos de Fabian Marcaccio, Jorge Macchi, Milena Bonilla, Teresa Serrano y Gio Exposito.

Para la obra de Fabian Marcaccio (From Raging Aggression to Decoration, 1997) el texto de sala que lo acompaña destaca los aspectos formales como parte de la tradición popular (serigrafía, "pintura directa") y a su vez critica la tradición histórica del dispositivo bandera, que representa la obra significativamente. Aunque no está explicito ésta deja entrever la crítica a la idea del "la identidad nacional o el ser nacional". Alonso continua destacando en el catalogo los aspectos formales y la idoneidad y potencia de la pintura en el arte contemporáneo Latinoamericano.

El texto de sala que acompaña la obra de Jorge Macchi (12 Short Songs, 2009) tiene una carga poética muy evidente que invita a participar al público, el mismo artista describe sus reflexiones en la articulación de música y artes visuales en su proceso de elaboración artística. Este aspecto aporta para darle un lugar importante a la cortina musical que acompaña el material visual. Además describe los rasgos formales. A diferencia del texto de catálogo, Alonso destaca el significado simbólico critico-político que tiene la obra con los poderes económicos.

El texto de sala que articula con la obra de Milena Bonilla (El Capital / Manuscrito Siniestro, 2008, 2009, 2009. Bogotá, Colombia) pone de manifiesto el destacado recorrido motriz que tiene la obra con trazos en manuscrito:

“Al ser escrito con la mano izquierda por una persona diestra, lo que sucede obviamente es que no se hace claro el texto, se hacen más visibles los errores, las torpezas, se evidencia la motricidad gruesa de la mano izquierda, no el contenido narrativo.”
Aunque hay una descripción de los rasgos formales de la obra, no se encuentra una alusión a los fundamentos de esos rasgos formales que vemos en la obra ni una fundamentación del proceso de producción de ésta. En cambio, en el catálogo, Alonso describe de manera más explicativa las condiciones del contexto en el que construyo la obra describiendo el proceso de producción, haciendo hincapié en la circulación de los bienes culturales mencionando que la artista “Llama la atención en los diferentes circuitos, tanto formales e informales“ (Alonso, 2015). Además articula esta obra con la de Macchi que es de la misma sala destacando la crítica a los poderes hegemónicos económicos que tiene como uno de los ejes la Sala 1 desde el guion curatorial[3].

La obra de Teresa Serrano (Blown Mold, 2012). En el texto de Sala se hace hincapié en los aspectos formales que tiene la obra poniéndolos en dialogo con los simbólicos, la idea de la violencia que representan los objetos religiosos de Serrano no se describen de manera explicativa, destacando en cambio las características del vidrio que las compone del que surgen connotaciones en relación a la memoria:
“El vidrio es un material con fuertes connotaciones para la memoria: cada manipulación del mismo será recordada y tendrá repercusiones sobre el resultado final de la pieza, a menos que sea fundida nuevamente.” (Gio Exposito - Teresa Serrano)
A diferencia del texto del catálogo en el que Rodrigo Alonso, aunque sigue reproduciendo la información descriptiva y explicativa básica sobre la obra, toma la cita de un curador que comisario la obra de Serrano de la casa Daros: Orlando Britto Jinorio, dicho autor destaca mas la problemática de género y la violencia simbólica construida en torno a la mujer y los menores en la iglesia

[3]Asi lo describe Rodrigo Alonso en el video de ProaTV.

católica, ya que ésta no logra crear un espacio democrático y "de igualdad"[4]. Mediante esta cita Alonso articula estratégicamente uno de los hilos argumentales que viene en seguidilla de otras relaciones que va estableciendo en el texto curatorial y que es central en la exposición: la característica destacada que tiene la violencia en las obras de arte latinoamericano. Este aspecto se puede también observar, en el seminario que se dictó en PROA sobre la exposición Daros donde el debate articulaba el tópico que genera este aspecto, siendo la recurrencia de una constante ya cristalizada en la mirada internacional del arte sobre el arte latinoamericano contemporáneo.

De esta manera podemos dejar entrever la articulación que construyen ambos textos de la exposición en la experiencia del público. Visibilizando cómo juegan los textos como dispositivos de poder que, llevándolos a una profundización de lectura, articulan los enunciados que están presentes en la obra; dichos enunciados solo surgen en la articulación entre texto de catálogo y texto poético de sala, pero son lo no dicho explícitamente en el texto de sala. En este sentido cabe mencionar que Morgado G. (2013) considera estos peligros y destaca el valor de la escritura para entretejer las relaciones comunicativas en la experiencia del público: "la escritura en el arte ha dejado de ser solo un instrumento para ayudar a restaurar esas relaciones, lo cual sería una de sus competencias secundarias, y que es un médium con más roles que los asignados por el hábito curatorial"(Morgado G, 2013: Pp4).

Continuando con el recorrido en relación a la sala dos se analizarán comparativamente los textos referidos a la obra Someca (2003) de Los Carpinteros, a Sin título (1998) de Doris Salcedo y Mugre (1999-2000) de Rosemberg Sandoval.

[4]Orlando Britto Jinorio, [Su propuestas van más allá de una mera ilusión para situarnos ante una realidad que pulsa). En: http://www.illusions.casadaros.net/media/pdf/es/illusions_serrano.pdf.

En primer lugar observamos que en el texto de catálogo las obras seleccionadas no se encuentran bajo un mismo subtítulo. Mientras Mugre (Rosemberg Sandoval, 1999-2000) se ubica bajo la temática “El cuerpo y las marcas sociales” las otras dos obras forman parte de “Memoria, violencia y cotidianidad“. La última mencionada interesa, desde el texto curatorial, como factor aglutinante de creadores latinoamericanos que sienten una atracción especial por lo artesanal y lo domestico. De allí que en este agrupamiento de obras Rodrigo Alonso vislumbre la vida cotidiana como fuente de inspiración prodiga porque, en palabras del escritor, a estos países los atraviesa un gran número de problemas sociales y los artistas no son ajenos a cómo éstos se manifiestan en el entramado público.
En este sentido el texto poético que acompaña la obra Someca de Los Carpinteros cumple con dichos requisitos:

“Creamos Downtows a escala de muebles. Si tu casa fuera el mundo, tus muebles serían los edificios, los departamentos tus gavetas, y tu serías cualquiera cosa que guardes junto con tus más familiares, valiosos e íntimos secretos dentro de esas gavetas. Es algo así como verse a uno mismo cogido entre la mínimo expresión de la ciudad y la máxima expresión del mueble. Nos sentimos interesados por la verticalidad de esas torres y por su asociación al progreso y a la modernidad. Son edificaciones que, simbólicamente, se asocian a la colectivización y el empuje gravitacional del consumo, al aislamiento individual y la ley de la propiedad horizontal y, simultáneamente, al aislamiento colectivo a través de torres-ciudades autosuficientes, que de alguna manera se segregan de la trama y de la vida urbana. Sin embargo, los edificios-gaveteros no son reproducciones exactas; han sido traducidos al lenguaje del mueble, el mueble ha sido traducido al lenguaje de la arquitectura y, en su disposición en la galería, el espacio expositivo es traducido al lenguaje urbano. Pensamos que uno es, también, donde habita y lo que guarda con celo.”

En él se tematiza acerca de los hogares inmersos en las ciudades. De allí que con el fragmento se pueda vincular la obra resuelta como un mueble monumental y el interés de Los Carpinteros por vincular sus producciones con el mundo cotidiano.
Cabe aclarar que en el texto curatorial se indica que el conjunto de obras mencionadas en el subtítulo "Memoria, violencia y cotidianidad" interesa por los factores de reconstitución institucional, de recuperación de la memoria histórica y el restablecimiento de cohesión comunitaria. Estos tópicos, según el curador, aparecen en obras de arte contemporáneo latinoamericano debido a contextos de fuerte coerción y represión social. Sin embargo observamos que tal vez esta problemática no es de fácil lectura al cruzar la obra y el texto o al menos no se soluciona con el fragmento seleccionado.
Esta situación podría estar repitiéndose con la obra de Doris Salcedo:

"Evidentemente tenemos una relación con el mueble. Vemos un mueble y sabemos que lo podemos usar, podemos sentarnos. Quería convertirlos en objetos disfuncionales y así encontrar una manera de poner todo el sentido de una obra en la superficie, en una superficie opaca y directa. He tratado de evitar la perspectiva, la distancia cómoda frente al mundo: yo observo a los otros que están allá. Mi idea era traer todo a la superficie, una superficie que se enfrenta al espectador de manera directa. La superficie es lo esencial y eso lo conecto siempre con la vulnerabilidad, con nuestra fragilidad, con nuestra condición humana. Por eso trabajo texturas que son frágiles a pesar de ser en cemento. En este sentido me interesa la presencia de lo femenino. No en el sentido feminista, sino en el sentido más convencional, que recoge, la posibilidad de casa, del hogar, de algo conocido, algo familiar"

En el texto poético seleccionado se dejan explícitos indicios del interés por la cotidianeidad, por lo familiar. Pero nuevamente escasean referencias al contexto político que sí es referido en el texto del catálogo y que pareciera resultar crucial para acceder a la temática que la sala propone.

Para finalizar con la Sala 2 se analizará el texto poético que acompaña a la obra Mugre de Rosemberg Sandoval:
“Mi investigación y manejo de sensaciones se basa en el poder de lo marginal. Me interesa que el material con el que trabajo tenga historia, precedentes, que diga algo socialmente, que no tenga valor de cambio. El asunto en este tipo de obras es transgredir valores éticos y morales. Yo pienso en la performance como una emoción directa, porque el arte de las acciones corporales registra las operaciones del alma, es decir tiempo y espacio real en actividad. Es el mismo artista como sujeto y objeto como presencia y esencia y más que actuar es ejecutar, porque yo no estoy representando nada, estoy materializando una acción. El hecho de que el indigente en Mugre no toque el piso, me maravilla, él se mantiene siempre por encima como un ángel, además el hecho de que él mismo manche el museo con su mugre me parece genial, es la mugre como pigmento, como óleo de paleta rancia y sucia. Es la mugre de la ciudad vertida a través de un miserable sobre el museo blanco y reluciente. La obra funciona como un punto de coyuntura, articulando política y estética. Lo que trato de hacer es re-destruir iluminando, en una sociedad cruel como la nuestra”

Esta obra, en el texto curatorial se encuentra agrupada bajo el subtítulo “El cuerpo y las marcas sociales”. Allí el curador afirma que el cuerpo en el arte contemporáneo resulta una interfaz relacional entre lo personal y lo social, entre lo público y privado y entre política y subjetividad. Este aspecto es tomado por los artistas latinoamericanos y transformado en el eje de una reflexión sobre las complejidades de la vida de la región. A la citada reflexión el curador suma también los cuerpos de los desaparecidos y los secuestrados que evidencian la fragilidad del ser humano que habita en sociedad. A nuestro parecer esta temática se encuentra abordada en el texto poético que acompaña a Mugre por lo cual se evidencia una integración coherente entre ambos textos.
El núcleo temático de la Sala 3 es el cuerpo interpelado por diversas problemáticas y situaciones sociales, la temática que nuclea a la obras se evidencia tanto en el conjunto físico de las mismas dispuestas en la sala como en los textos que las acompañan y en la

propuesta curatorial; se tomas dos obras a modo de ejemplo para poder mostrar la interrelación y funcionalización que se produce con los textos a nivel sala y tambien con el texto curatorial. En este sentido vemos que las primeras obras que captan nuestra atención son las fotografías de Rosangela Rennó que nos muestran los cuerpos de presidiarios brasileños tatuados, sobre los que sostiene en su texto poético que:

> *"Se puede aprender mucho más acerca del ser humano, de la sociedad y de la manera en la que las personas se conectan con el mundo al usar las categorías más bajas de imágenes, tal como la fotografía vernácula, los retratos o las fotos de identificación"*

Nos muestra tanto a través de su obra como de su apoyatura textual la tensión que ejercen sobre el cuerpo la tendencia a la individuación de un sujeto, y una fuerza externa institucional producto de la pertenencia a un entorno social basado en reglas y normas, que busca invisibilizar y homogeneizar a los sujetos y sus cuerpos.

En comparación Rodrigo Alonso reflexiona:

"Los archivos fotográficos que presenta Rosângela Rennó llaman la atención sobre el lugar del cuerpo como soporte de la marca social. En ellos se evidencian ciertas prácticas comunes al interior de la comunidad penitenciaria, pero también, la singularidad de estos rasgos de individuación en contextos de marginalidad social."

Es interesante en este ejemplo ver como en la apoyatura textual elegida no se remite a terminos pertenecientes al campo del arte tomando como punto de referencia, la misma artista lo dice, las categorías más bajas de las imágenes; sin embargo cuando nos trasladamos al texto de Alonso vemos que aparece la palabra soporte, este termino en si mismo y dentro de este contexto lleva en sí una gran carga de significación que se aleja de las categorías más bajas de imágenes que se pretenden mostrar, si volvemos

sobre las palabras de Rennó podemos ver que ella no usa la palabra de soporte si no que se refiere a los cuerpos como superficies o paisajes que acompañan la vida de estos presos:

> *"(...) estas superficies, estos pedazos de cuerpo fotografiados, son todo lo que puedes llegar a ver de estos hombres, no mucho más que el paisaje que ellos podían ver desde la prisión."*

Otro ejemplo significativo es la obra *Limpieza social* de la artista guatemalteca Regina José Galindo nos muestra una vez una obra anclada en la palabras de su hacedora, que se pone en el papel del sujeto de la acción, volviendo la interpelación de la obra con el espectador más personal, de sujeto a sujeto:

> *"Mi cuerpo, no en tanto individuo sino en tanto cuerpo social, cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí, tu, su experiencia, porque todos somos a la vez nosotros y los otros."*

Cuando Alonso menciona esta obra lleva a cabo una proyección temática a un nivel más amplio implicándonos como conjunto social y mostrándonos que eso que vemos no es solo una obra, una ficción sino que es una posibilidad de violencia que se materializó de forma clara y sistemática en los distintos períodos represivos latinoamericanos; lo hace sintéticamente a través de estas palabras:

> *"[…] En cambio, el frágil cuerpo de Regina José Galindo, castigado por el agua en Limpieza social (2006), exalta la magnitud de la violencia de un conocido procedimiento represivo sobre un ser quebradizo e indefenso."*

Podemos decir entonces en base a estos ejemplos que se cumplen ciertas características particulares en cuanto a los anclajes textuales de la obra que se complementan con el texto curatorial, aparecen en esta sala obras que tienen como núcleo temático al cuerpo y sus relaciones con distinto espacios de la acción humana, el modo en que lo modifican, estereotipan, como se lo censura,

daña, invisibiliza y como es también parte central de la historia del arte. Es interesante ver como cada obra plantea una problemática de base social y la interpela con aspectos específicos al campo artístico y a su institucionalidad, ya sea planteando una alegoría o por medio de la parodia, mediante su uso como documento, mostrándonos como es posible la apropiación de modelos y experiencias que dentro del campo del arte e histórico nos han sido ajenas e impuestas durante siglos. Este diálogo también se plantea en los textos, aunque por momentos el texto curatorial tiende a reforzar esta idea instituida del arte latinoamericano como particular por este mismo hecho, y nunca termina de contrarestarse la idea de que lo que da significación a las obras de artistas latinoamericanos es su contexto social y político, lo cual si bien es cierto se debería buscar romper con este estereotipo y no continuar co su reproducción.

Un recurso interesante en esta sala es la apoyatura de la mayoría de las obras en las palabras de sus autores, esto genera la interpelación personal del visitante; en los casos observados donde las obras se apoyan sobre textos de los curadores este contacto se vuelve más frío y distante, lo cual no parece adecuado cuando nos planteamos como observadores de obras que interpelan directamente al cuerpo, que si bien no es el nuestro podría serlo sin ningún problema.

Considerando que los ejes más representativos de la muestra fueron abordados en rasgos generales, haremos foco en el cambio que produce la Sala 4, mediante el análisis del texto poético de Nadín Ospina cuyas obras en el catálogo se disponen bajo el subtítulo “Mapas y banderas”. En dicho texto, la artista describe su interés por la arqueología que incorpora en su obra a través de una materialidad que le permite jugar con la idea de un arte precolombino que deja sus huellas en estas figuras alteradas y como disciplina que le permite recorrer un camino de búsqueda identitaria en ese diverso y complejo lugar que es América Latina. El texto considera que es un territorio donde es difícil definirse en términos culturales debido a las fuertes influencias que recibe constantemente.

A través de la ironía pone en clave contemporánea unas obras que a primera vista podrían ser encasilladas como arte del pasado, proponiendo de esta forma una ruptura con formas de mirar simplistas. En el Catálogo, Rodrigo Alonso pone en funcionamiento estas obras enmarcándolas en una de las problemáticas del arte contemporáneo latinoamericano, que tiene que ver con la imposibilidad de pensarlo como una unidad territorial debido a su diversidad, y las presenta como "ídolos de piedra" pertenecientes a una cultura ancestral atravesados por emblemas contemporáneos del mundo globalizado. Atendiendo a este sentido, el texto poético recupera los lineamientos teóricos propuestos en el texto curatorial de las obras "Ídolo con calavera", "Crítico extático" y "Chacmool" de Nadín Ospina:

"La arqueología ha sido parte de mi obra desde el comienzo como un proceso de búsqueda de algo que podríamos definir como un discurso de la identidad. El arte precolombino es una parte muy importante de ese sentido de identidad o pertenencia que complejizo como una herramienta de ironización, es una manera de jugar frente a unos códigos contemporáneos que pretenden hacer de la identidad un motivo de encasillamiento o de falso orgullo nacional. Lo zoomórfico es algo que utilizo reiteradamente: por ejemplo: donde hay un murciélago en una pieza, inmediatamente surge la idea de colocarle una cabeza de Mickey. En otros casos, ha sido el encuentro de una serie de objetos populares, de Disney. Cuando yo veo el cepillo de dientes de mi hija, esto inmediatamente se convierte en un Chacmool precolombino. Casi siempre surgen cosas así muy rápidas".

En el Catálogo, el curador sugiere que estas obras transitan entre el pasado y el futuro conectando culturas pasadas, búsquedas presentes y legado cultural.

A modo de cierre

Por las articulaciones que establecimos con el catálogo de la exposición, podemos inferir que los textos poéticos que se construyeron para la muestra interpelan al espectador de una manera participativa. Esto sucede a diferencia de otros textos que solo tienen descripciones de nomenclatura o meramente descriptivas. Los textos interpretativos son:

"Textos que comunican algo acerca del tema de la exhibición y de los objetos que se exhiben, estableciendo un puente de ida y vuelta entre los visitantes y el patrimonio, dichos textos se conocen también como interpretativos."[5]

Estos producen en el espectador y en la exposición una función participativa porque motivan desde los textos de sala con frases de los artistas para invitar a profundizar sobre la experiencia en la que se está participando. Por otra parte los textos de sala terminan de articular las estrategias discursivas curatoriales de manera interactiva. Esto termina por configurar un efecto en el espectador positivo mediante estas articulaciones textuales, como lo describe Dina Fisman (2012) mediante Chandler Screven:
"Chandler Screven (1995) caracteriza la conducta del visitante en el museo como auto-dirigida, con su propia velocidad, no-lineal, exploratoria y generalmente social. La lectura no es el foco principal de la visita, sino que ocurre a partir de un deseo o necesidad. Por lo tanto, para que haya lectura, el contenido, la estructura y la presentación de los textos deben proveer razones positivas para justificarla y estar relacionados con los deseos y necesidades de los visitantes"[6]
Podemos concluir entonces que las articulaciones discursivas que se construyen desde el guion curatorial proveen modos interpretativos utilizados en los textos de sala. Sin embargo, debido a que los textos poéticos y el del guion curatorial poseen

[5]Dina Fisman en: AAVV Los visitantes como patrimonio. Museo de las escuelas, primeros 10 años. Universidad de Lujan. (2012) pp. 134
[6]Idem.137.

objetivos diferentes, estos modos no siempre confluyen. En algunos casos esto resulta una estrategia que potencia la experiencia en sala, en otros en cambio la elección del fragmento no logra dar cuenta del lineamiento de la investigación curatorial.

Bibliografía

AAVV Los visitantes como patrimonio. Museo de las escuelas, primeros 10 años. Universidad de Lujan. (2012).
AAVV Daros Latinamerica. Fundacion Proa. (2015)
Bal, M. (2010). Arte para lo político. Estudios visuales, 7(2010), 40-65.
Morgado G. UN TEXTO ES UN TEXTO ES UN TEXTO (2013). En: http://textos-ac.com/2013/04/30/textotextotexto/.
Orlando Britto Jinorio, [Su propuestas van mas alla de una mera ilusion para situarnos ante una realidad que pulsa). (2014) En:http://www.illusions.casadaros.net/media/pdf/es/illusions_serrano.pdf.

Canales:

Proa Tv:
https://www.youtube.com/watch?v=vrndwsMNL1g&index=1&list=PLNjtbneiOkRHLZqJrNFWqx4Tve04zUg7P

Identidades para armar y desarmar

Aproximaciones a la misión de Daros Latinamerica

Álvarez, Lucía

Fernández Harari, Inés

Introducción

La exhibición *Daros Latinamerica*, llevada a cabo entre los meses de julio y septiembre de 2015 en Fundación Proa, se propuso como misión ofrecer al público un panorama de la producción artística contemporánea más destacada de Latinoamérica.

La selección de obras, efectuada sobre el acervo de la Colección Daros, estuvo guiada por un deseo de apartarse de las miradas regionalistas y folklóricas que pesan sobre gran parte del arte latinoamericano, atendiendo en cambio a aquellas propuestas críticas y reflexivas que por su potencia conceptual y poética se hallan en sintonía con la producción internacional.

En este trabajo nos proponemos evaluar el cumplimiento de esta misión y las estrategias adoptadas para su materialización en las distintas salas que componen el recorrido de la muestra. Para ello atenderemos a la selección de obras, el lenguaje expositivo escogido y la articulación del relato a través de los distintos núcleos temáticos de la exhibición.

Distribuciones de lo visible

Toda exposición posee una misión, es decir, un propósito o razón de ser que orienta su realización y se manifiesta bajo la forma de un enunciado breve. En ocasiones podemos encontrarla explicitada en el catálogo, la folletería o los textos de sala, pero también

es posible que debamos inferirla exclusivamente a partir del recorrido. Por ello es importante que una vez planteada se escojan los recursos museográficos adecuados para materializarla y hacerla inteligible.

En la misión de la exhibición *Daros Latinamerica*, tal como puede leerse en su folleto, se combinan la voluntad de mostrar lo "más destacado del arte de la región" con el deseo de "alejarse de las versiones regionalistas y folklóricas". De esta manera, podríamos pensar, se busca poner en tela de juicio los estereotipos de la identidad latinoamericana, y, particularmente, las ideas respecto de lo que el arte producido en estas latitudes debe ser, lo que se espera que muestre.

Nelly Richard ha llamado la atención sobre el hecho de que los centros internacionales de producción artística se autoasignan el privilegio de trabajar sobre la forma, lo abstracto y lo simbólico, mientras que de las periferias no esperan más que una referencialidad de contexto, una ilustración en clave antropológica o sociológica de las miserias sociales que, por su particular coyuntura política y económica, les toca atravesar y denunciar. En palabras de la autora:

> Mientras el centro puede darse el lujo de meditar sobre "los problemas formales y discursivos" del arte—acaparando todo lo que es *mediación y representación*—,la periferia es condenada al *realismo del dato primario*, a la documentación antropológica o sociológica del contexto, a las políticas de la acción y del testimonio, al trasfondo romántico-popular de una subalternidad de la que se espera que hable—sin mediación—*en vivo y en directo* (Richard, 2005: 119).

Teniendo en cuenta estas ideas podemos agregar que, en su intención de apartarse del folklorismo y el regionalismo estereotipado, la muestra establece también una distancia respecto de aquella mirada internacional para la cual Latinoamérica está tácitamente obligada a dar testimonio de su otredad desde el plano del contenido. Esto no quiere decir, sin embargo, que entre las obras seleccionadas no se hagan presentes las problemáticas locales, la violencia, la política y todos los tópicos sobre los que tradicionalmente se espera que un artista latinoamericano trabaje. Por el contrario, son esas mismas temáticas las que estructuran

el recorrido de la muestra, solo que ahora se presentan mediadas por una elaboración conceptual y formal capaz de competir con los artificios discursivos elaborados desde los centros metropolitanos.

El problema, no obstante, persiste. Porque por más que las obras logren apartarse de la "ilustración de contexto", la exigencia de politización que recae sobre ellas con insistencia continúa reproduciendo el mismo lugar común, según el cual el artista latinoamericano debe convertirse en una suerte de vocero de las problemáticas sociales que atraviesan la región.

En este sentido, lo que puede ponerse en cuestión de la exposición *Daros Latinamerica* es el hecho de que retome el estereotipo del "arte político" sin someterlo a juicio, dando por supuesto que es suficiente desligarse del contenidismo para replantear sobre nuevas bases la producción artística latinoamericana.

La propia estructuración del recorrido de la muestra, sumada a la selección de obras, da cuenta de este enfoque. Así, en la primera sala se abordan las tensiones entre lo latinoamericano, la globalización y los símbolos del poder. La pieza que nos introduce en esta sala es *De la furiosa agresión a la decoración*, obra de 1997 de Fabián Marcaccio donde una bandera argentina intervenida con pintura es tensada sobre la pared. Se trata de un caso interesante para abordar la materialización de la misión de la muestra, ya que si bien el uso de un símbolo patrio puede funcionar como una heterorreferencia capaz de activarse en clave política, la obra se devela al mismo tiempo como un experimento plástico sobre los alcances y los límites de la pintura. De esta manera, las alusiones a la historia y la identidad nacional conviven con la autorreflexividad característica del arte contemporáneo, poniendo de manifiesto que es posible tratar temas o motivos locales sin caer en localismos.

Es de notar, por otra parte, que la obra de Marcaccio, tal vez un tanto ambigua en sus connotaciones, ve potenciada su posible referencialidad política al compartir el espacio expositivo con propuestas como la de Milena Bonilla (*El Capital/Manuscrito Siniestro*), Jorge Macchi (*12 canciones cortas*) y Teresa Serrano (*Molde Soplado*).

Advertimos entonces que el conjunto de obras reunidas en esta primera sala se solidarizan con la idea de una práctica artística a la que se le exige politizarse para desempeñar correctamente su tarea en la división internacional del trabajo artístico que prescribe la función centro. De esta manera, si bien las producciones mencionadas no redundan en una folklorización banal, sí reproducen algunos de los supuestos básicos que sobredeterminan la práctica artística latinoamericana desde fines del pasado siglo, esto es, la exigencia de una práctica politizada que, en suma, continúa reforzando nuevos localismos que se perfilan al son de la mirada europea que regula y define esas posiciones. El imperativo de la politización en el arte latinoamericano es tan fuerte que, como señala Roberto Jacoby (2003: 58), algunas instituciones internacionales financian exclusivamente proyectos artísticos de la región que aborden el tema de la pobreza, la marginalidad o la violencia.

Si avanzamos hacia la siguiente sala, donde según el folleto que acompaña la exhibición "predominan las referencias a lo cotidiano", encontraremos una obra que epitomiza las tensiones geopolíticas y estéticas a las que nos estamos refiriendo. Se trata de *Mugre*, de Rosemberg Sandoval. En esta performance, a la cual accedemos a través de su registro en video, se puede ver al artista ingresando a un espacio de exposición con un indigente a cuestas. Una vez allí, procederá a pintar las paredes blancas del museo con la suciedad contenida en el cuerpo del vagabundo, volviendo así palpable la miseria que, según la mirada internacional, debe constituir el eje principal de la producción latinoamericana. Sin embargo, la pobreza y la marginación aparecen en este caso despojados de toda carga empática o sentimental, y el cuerpo del indigente se ve reducido a la categoría de objeto. Si esta provocativa propuesta constituye un gesto nihilista posmoderno o, por el contrario, una denuncia frente a la reificación de las relaciones sociales bajo el capitalismo, queda a criterio de cada espectador.

Frente al gesto rotundo de *Mugre,* la obra *Sin Título* de Doris Salcedo pareciera distanciarse de esta pulsión por exhibir compulsivamente las condiciones de existencia de una Latinoamérica precaria y violentada. No obstante, los paratextos que la ponen a funcionar la describen en los términos de una clausura cuya presencia "estremece". Y lo que es más, la bibliografía

consultada por los curadores en la instancia de investigación recupera una lectura de la artista como "prototipo de artista político" (Muñoz y Cabrera, 2010: 18). En esta clave se comprende que la potencia de estas "esculturas de la memoria" (Huyssen) reside en "presentar a la audiencia internacional la historia violenta de Colombia" (Bal, 2010).

Una vez más se incurre en el relato para el afuera, en la ilustración de un contexto que podrá no ser asimilable a la sociologización contenidista de la que hablaba Richard, pero que aún así reproduce nuevas versiones estereotipadas de la identidad latinoamericana.

Por su parte, la tercera sala nos invita a revisar la problemática relativa al "*cuerpo como superficie de las marcas sociales*". Aquí los cuerpos no revisten sensibilidades edulcoradas sino que funcionan como dispositivos de exhibición de la violencia a flor de piel, de la microfísica del poder que modela y graba su materialidad. En este sentido, el *David* de Miguel Ángel Rojas pone en imagen el cuerpo vejado de un soldado colombiano que posa, desapercibido, como conejillo de una cita a la historia del arte. "*La belleza busca una vía para mitigar el dolor*" reza el folleto. Tal orden de ideas arrincona a esta suerte de poética latinoamericana como una "belleza dolida", una belleza que precisa padecer para producir imagen ¿Es acaso entonces belleza?

Por otra parte, nos gustaría detenernos también en la *Autopsia* que Marcos López realiza a la Historia del Arte y a la historia latinoamericana (en su obra son expresas las alusiones a la Lección de anatomía de Rembrandt y la fotografía realizada al cadáver del Che Guevara). Al momento de disertar sobre las relaciones de su práctica con la ambigüedad de una "identidad latinoamericana" durante el Seminario *Arte y literatura. Encuentros y desencuentros*[7], López propuso, no sin ironía, una operatoria que se resume en la posibilidad y la potencialidad de "exagerar el estereotipo de la periferia". Exagerar antes que neutralizar: esta declaración puede servir de plataforma para revisar los predicados de la misión, que, si recordamos, procura *apartarse* de estas

[7] Realizado en Fundación Proa los días 26 y 27 de agosto de 2015

versiones folklorizadas. Hacer del provincialismo una estrategia para desarmar sentidos implica revisarlos antes que negarlos, hurgar en estas tradiciones figurativas y desmontarlas desde su interior.

Avanzando, finalmente, hacia el cuarto núcleo que compone la exhibición, los paratextos nos informan que en esa última sala "coinciden lo lúdico y lo maravilloso". A partir de tal descripción, el visitante puede llegar a inferir que las obras contenidas en este espacio establecen un quiebre con las precedentes, corriéndose de las tematizaciones políticas explícitas y aludiendo, por qué no, al tópico de Latinoamérica como espacio de la maravilla.

Sin embargo, a pesar de que lo lúdico, efectivamente, se presente como protagonista de muchas de las propuestas allí exhibidas, las tematizaciones políticas no desaparecen por completo, persistiendo bajo la forma de ironías y juegos lingüísticos.

Tal es el caso de *Resistencia*, obra en la que a partir de una operación metonímica, Gonzalo Díaz manipula una resistencia eléctrica hasta otorgarle la forma de la palabra que la designa. A este juego entre significado y significante, se añade la posibilidad de considerar la polisemia propia del término desde su anclaje en el terreno de la acción activista y militante.

Didi-Huberman ha señalado, retomando a Deleuze y Guattari, que una exposición puede funcionar como una *máquina de guerra*, esto es, un dispositivo capaz de tramar espacios dialécticos que propicien el pensamiento, desmonten sentidos lineales y movilicen reflexiones.

En este sentido, creemos que *Daros Latinamerica* podría haber visto potenciado su carácter de máquina de guerra si, en lugar de simplemente apartarse de los estereotipos de la práctica artística latinoamericana, los hubiera explorado a fondo, desentrañando las formas bajo las que persisten hasta el día de hoy.

Con esto queremos decir que la folklorización y el regionalismo pueden subsistir y verse reactualizados en aquella exigencia de politización que, proveniente de las instituciones metropolitanas y el mercado, continúa pesando con insistencia sobre los artistas de América Latina.

Desde esta perspectiva podríamos afirmar que, a pesar de que la muestra cumplió con su misión, el sesgo marcadamente político adoptado por la curaduría, sumado a la ausencia de problematización de esta elección, impidió abrir espacios para la pregunta allí donde aún reinan el estereotipo y el lugar común.

Bibliografía

BAL, Mieke, “Arte para lo político”, [en línea] file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Mis%20documentos/Downloads/Mieke_Bal%20(3).pdf (última consulta: 2-12-2015)

DIDI-HUBERMAN, Georges, “La exposición como máquina de guerra” [en línea] http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La__exposicion__como__maquina__de__guerra_(6489).pdf (última consulta: 1-12-2015)

JACOBY, Roberto y otros, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, Revista ramona n° 33, julio-agosto 2003

RICHARD, Nelly, “El régimen crítico estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en: MARCHAN FIZ, Simón, *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005

Espejos y miradas

Cristina Avalle (lejisimo65@gmail.com)
Adriana Zanca (adrianazanca@hotmail.com)

Toda imagen encarna un modo de ver.
(Berger, 2000: 16)

Mirar implica dirigir la vista hacia algo o alguien. Atender, registrar, inquirir, cuidar.
El acto de mirar puede pensarse como un acto de pura interpretación. Y es en esta primera mirada que es posible ubicar al curador constituido como punto de vista que selecciona, diseña y teje todo tipo de textos para someterlos a una segunda mirada: la del espectador. Espectador que como sujeto activo e independiente establece un contrapunto entre su mirada y el modo de ver iluminado por la acción curatorial. Sujeto que evalúa la relación existente entre los distintos tipos de textos presentados en una exhibición y construye una nueva mirada posible reforzando la idea de que en estos juegos de distintas miradas y contrapuntos se basa el sentido de toda acción expositiva. Es de este modo que la práctica curatorial construye nuevos discursos valiéndose de otros preexistentes y, al mismo tiempo, como señala Marcelo Pacheco: "se desliza incierta, abriendo campos de relaciones" (2001:4).

Para aproximarnos a esta labor proponemos una visita a la muestra ***Lo clásico en el Arte***, exhibida en la Fundación Proa de Buenos Aires con la curaduría de Giancinto Di Pietrantonio. En el preciso instante en que comienza la recorrida, el espectador accede a un mundo construido por el curador quien, en su relato, logra articular el pasado, se apodera de él y lo resignifica. Di

Pietrantonio propone en su puesta espacio-temporal relaciones dialógicas de las obras seleccionadas. El curador se apropia de lo clásico a partir de la temática religiosa, el retrato, la representación del cuerpo. Señala al respecto:

> El nacimiento y renacimiento de lo antiguo acompañan al arte como una cualidad que continúa actuando en el tiempo pero que, no obstante su innegable transitoriedad, termina por ser normativa, colocándose, además, fuera del tiempo. Ese renacer no es nunca un hecho neutro, sino una acción creativa producida por la memoria, que le garantiza su continua renovación (Di Pietrantonio, 2014a)

A lo largo de toda la muestra, el espectador accede a un tejido de relaciones entre obras que, sin responder a una línea cronológica, atraviesan 500 años de la historia del arte y llega hasta nuestros días.

Vírgenes e hijos

> Se podría afirmar que la filosofía llegó a existir gracias a la pregunta: ¿Por qué hay dolor? (Berger, 2011:37)

El corpus de obras de la **sala 1** se organiza a partir del calco de *La Piedad* de Miguel Ángel que ocupa el fondo de la sala. La imagen sufriente de la Virgen sosteniendo el cuerpo inerte de su hijo, Jesús, es el tema recurrente en la historia del arte desde el Quattrocento. En este grupo escultórico Miguel Ángel se apropia del ideal clásico de belleza, simetría, serenidad y proporciones revelándonos así a la Virgen joven y el cuerpo de su hijo muerto sin huella alguna de dolor.

La obra original fue realizada en mármol de Carrara entre los años 1498 y 1499 y se encuentra emplazada en la Basílica de San Pedro en Roma. La pieza expuesta en PROA es un calco realizado en yeso extraído del original con una pátina que simula su aspecto, textura y color. Esta pieza forma parte del patrimonio del Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova" de Buenos Aires y fue enviada desde Europa a principios del siglo XX con fines didácticos para ser utilizada como modelo en las escuelas de arte. Esto posibilitó un acercamiento a las principales obras de arte occidental. Di Pietrantonio comenta:

> El tema de la copia asume en todos los momentos de la historia una importancia central porque la clasicidad ha sido desde siempre un vehículo de educación en las escuelas y academias en donde los artistas se forman. Ellos copian calcos como "La Piedad" (Di Pietrantonio, 2014b)

En el muro que enfrenta al calco de *La Piedad* se presenta una pequeña pintura, de autor anónimo de 1550 (circa) que copia a la obra original de Miguel Ángel. El curador justifica la presencia de esta obra poniendo nuevamente en valor a la copia como en tiempos de Miguel Ángel. El paso de la tridimensionalidad de la escultura a la bidimensionalidad de la pintura pone en juego, además, otra dimensión de la copia que incluye aspectos temáticos, pero también de materialidad y soporte.

Sacrificio, sufrimiento y muerte, ejes centrales de esta sala son resignificados por obras contemporáneas. Di Pietrantonio establece un contrapunto entre las obras *Pira mujer arrodillada* de Kiki Smith del año 2002 y *Virgen de la misericordia* de Gianluigi Colin de 2004. La artista Kiki Smith a través de su mujer arrodillada sobre una pira de leños encarna la vulnerabilidad, el dolor y el sacrificio

femenino a lo largo de la historia. Su ubicación en el centro de la sala con sus brazos abiertos señala al espectador la relación dialógica entre una y otra *Piedad*.

Asimismo, el cuerpo de esta mujer sufriente genera un juego de espejos con la Madonna de Piero Della Francesca apropiada por Gianluigi Colin. El artista se vale de las copias de *El Políptico de la misericordia* de Piero de la Francesca del siglo XV y de la fotografía *Hospital para ciegos* de August Sander de 1930 yuxtaponiéndolas sobre un soporte de plexiglas creando así su propia obra. Colin redobla la apuesta del concepto de copia utilizando la imagen de la imagen de los originales. Esta idea de la imagen como construcción genera un cruce de tiempos que se vale de un(unos) pasado(s) para crear un presente y una memoria.

Como puede verse, en la práctica curatorial "no se trata de proponer reglamentos para las imágenes sino de deconstruir los discursos dados, tramando las diferencias y trabajando *sobre* y *desde* los márgenes" (Pacheco, 2001:3).

El (Los) Retrato (s)

> Como las palabras, las apariencias pueden leerse también y, de entre las apariencias, el rostro humano constituye uno de los textos más largos. (Berger, 2007: 6a)

Siguiendo la recorrida, la **sala 2** plantea la cuestión de la representación del rostro en múltiples formas y conceptos. El curador invita a una reflexión sobre el retrato como género y logra demostrar que ha sido y es un tema recurrente en la historia del arte. Los cánones clásicos de belleza encuentran su correlato en la resignificación llevada a cabo por los artistas contemporáneos.

La cabeza del *David* de Miguel Ángel, considerada como un genial ejemplo de herencia clásica, actúa como centro organizador de la recorrida. La escultura original del joven vencedor de Goliat fue creada para el frente de la Catedral de Santa María del Fiore. Pero finalmente se instaló en la Plaza de la Señoría, frente al Palacio Viejo de Florencia. Hoy se encuentra en la Academia de esa ciudad. La pieza que se exhibe en Proa, al igual que *LaPiedad*, pertenece al Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova".

Desde el centro de la sala, el *David* traza líneas imaginarias generando una suerte de interpelación a una de las obras que comparten el espacio: desde los retratos de señores y señoras burgueses de los siglos XVI a XVIII, hasta el muro entramado por una serie de máscaras, *Facce di gomma* realizada en 1992 por el artista Alfredo Pirri. En este caso, el rostro del propio artista ha oficiado de matriz para la producción de las máscaras de látex. Con ellas instaura dicotomías entre la unicidad y la repetición dadas por colores y texturas. Es en esta aparente disonancia entre formas y materialidades que el curador, "[e]stablece demarcaciones, deslindando así un territorio específico que comprende la naturaleza del arte contemporáneo" (Mesquita, 1993:20).

Giacinto Di Pietrantonio una vez más le propone al espectador un contrapunto entre estilo clásico y la contemporaneidad a través de la obra del artista multimedia Sam Durant *Propaganda of the deed* de 2011. Entre cajas y bolsas, también realizadas en mármol, se ubican sobre pedestales negros y escoltados por la negra bandera del anarquismo los bustos de luchadores sociales que, en contraste, fueron esculpidos en el clásico mármol extraído de las mismas canteras de Carrara que proveyeron de ese material a todos los artistas del mundo y de todas las épocas. Se pone en escena, de este modo, historia social y política, incluida la de la propia ciudad.

En esta sala se refuerza la premisa planteada desde el ingreso a la muestra en relación al carácter clásico de la copia. Una vez más Di Pietrantonio no teme atravesar tiempos y distancias cabalgando sobre una *postproducción* de imágenes que, haciendo uso del montaje (recortar y pegar) logra generar un nuevo sentido discursivo a partir de "formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos" (Bourriaud, 2007: 13).

Modelos y espectadores

La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe
(Berger, 2000: 62)

Di Pietrantonio despliega, en la **sala 3**, una selección de obras que dialogan en torno a un tema común: *la representación del cuerpo*. En la línea central de este espacio se presentan nuevamente calcos de algunas de sus representaciones canónicas. Se destaca la presencia de las copias de las esculturas de la *Venus de Milo* del siglo II a.C y el *Torso de Belvedere* del siglo I a.C.

El curador abre la reflexión sobre la idea del cuerpo fragmentado y sobre cómo esas partes a la vez mostradas e iluminadas permiten construir un todo corporal, pero también construir el pasado en el presente. De este modo, "[c]olecciona pedazos, fragmentos de mundos nuevos" (Mesquita, 1993: 21,22), reorganiza los grupos de significantes y establece direcciones y marcas para plasmar un mapa de coordenadas estéticas.

En esta sala también se evidencia cómo la producción de los artistas contemporáneos se apropia del canon del arte clásico para resignificarlo según su tiempo. Cerca del ingreso, sobre la pared derecha, hallamos una gigantografía que es el registro de la performance *VB62* realizada por Vanesa Beecroft en 2008. En esta obra la artista crea una composición espacial entre modelos vivos y esculturas de yeso realizadas como calcos de sus cuerpos. Los cuerpos desnudos de las mujeres, pintados de blanco, se funden en el espacio con los calcos de yeso y generan una tensión entre la quietud y el movimiento, entre lo vivo y lo artificial.

Frente a la obra de Beecroft, Di Pietrantonio sitúa a la *Venus de los jirones* de Michelangelo Pistoletto realizada en 1967. Esta obra está formada por una copia de la escultura de Venus en una escala reducida, realizada en cemento y mica. Pistoletto se apropia del canon clásico de belleza y lo implanta en un nuevo contexto: una montaña de trapos y ropas usadas. Irónicamente aleja a la diosa de su trascendencia y reconstruye con ella una escena cotidiana del consumo contemporáneo.

Di Pietrantonio refuerza en esta sala la presencia del espectador como protagonista y constructor de sentido. En la mitad del espacio expositivo, se exhibe la obra *Joven mirando a Lorenzo Lotto* de Giulio Paolini realizada en 1967. Aquí el artista apela a la fotografía como recurso lingüístico contemporáneo para apropiarse de la obra renacentista *Hombre joven* de Lorenzo Lotto realizada en 1505 y, a través del título, *Joven mirando a Lorenzo Lotto*, Paolini evoca y recuerda el tiempo en que fue pintada la obra. Así, sitúa al espectador del presente en el lugar donde estuvo el pintor renacentista. Lo invita, a través de la mirada del retratado (espejo), a reconocerse creador. Y es que la mirada, como dice Pacheco, “es el suplemento básico de sentido que activa toda acción expositiva. El mirar del curador y el mirar del público” (2001:5).

El recorrido cierra con *El etrusco* de Michelangelo Pistoletto realizado en 1976. El artista se vale de una copia de una escultura etrusca que simboliza el origen de la civilización itálica e incorpora en su obra el espejo que con su reflejo introduce la posibilidad de que el espectador complete la obra o se piense como co-autor que participa activamente en la construcción y actualización de nuevos sentidos.

Ciertamente, "[e]l pasado no es algo para vivir en él; es un pozo de conclusiones del que extraemos para actuar" (Berger, 2000: 17).

Bibliografía

BERGER, John (2000) Modos de ver, España, Ed. Gustavo Gili.

---------- (2011) "¿Dónde estamos?", en Esperanza entre los dientes, Buenos Aires, Ed. Alfaguara: pp. 37-44

---------- (2007) "Borrar el pasado (algunas notas en torno a un dibujo)", en *La Jornada*, año 23, nº 8195: 6ª. Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2007/06/15/index.php?section=opinion&article=a06a1cul

BOURRIAUD, Nicolás (2007) Postproducción, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

DI PIETRANTONIO, Giancinto (2014a) "El arte de lo clásico" (fragmento), Buenos Aires, Fundación Proa. Diponible en: http://proa.org/esp/exhibition-lo-clasico-en-el-arte-textos.php#texto1

---------- (2014b) "Lo Clásico en el Arte", en Audioguía de la Exhibición, Buenos Aires, Fundación Proa, pista 3 / 03´: 06´´.

MESQUITA, Ivo (1993) "El curador como cartógrafo", en Catálogo de exposición Cartographies, Winnipeg Art Gallery - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - National Gallery of Canada - The Bronx Museum of the Arts, pp. 20-28. Disponible en: http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-mesquita-1993.pdf

PACHECO, Marcelo (2001) "Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales", en Simposio Teoría, Curaduría, Crítica, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 12-14 de noviembre. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html

Curaduría. Entre lo clásico y lo contemporáneo

María de Luján Claro (marialujan_claro@yahoo.com.ar)
Fabiana Gadano (info@fabianagadano.com.ar)

Torso de Apolo arcaico
No conocemos la cabeza inaudita
en la que maduraron los ojos,
mas aún arde, cual candelabro, el torso,
en el que la vista, tan sólo reducida
persiste y brilla. De lo contrario,
no te deslumbraría la saliente de su pecho,
ni por suave curva de las caderas viajaría
una sonrisa hacia aquel punto donde colgara el sexo.
Si no siguiera en pie esta piedra
desfigurada y rota
bajo el arco transparente de los hombros;
ni brillara como piel de fiera;
ni centelleara por cada uno de sus lados como una estrella:

porque aquí no hay un solo lugar que no te vea. Debes cambiar tu vida.

Rainer María Rilke.*Otra parte de los nuevos poemas(1908*)

1. Lo Clásico

La exhibición *Lo Clásico en el Arte*,[8]curada por Giacinto Di Pietrantonio,en Fundación Proa, propone una *narración*sobre la supervivencia de las imágenes a través del tiempo. Valiéndose, entre otras obras, de un conjunto de piezas del Museo de Calcos y Esculturas Comparadas "Ernesto de la Cárcova" de BuenosAires plantea, al mismo tiempo,la clave de la copia como un fundamento central tanto para la narración como para la propia persistencia de las imágenes a lo largo de la historia.

El curador sostiene que lo clásico, en sus múltiples significados, es un término *llave maestra,* ylo que a él le interesa son las relaciones que existen entre la antigüedad, la modernidad y la contemporaneidad, tanto en la cultura como, especialmente, en el arte. El guión curatorial se funda en el nacimiento y renacimiento de lo clásico que acompaña al arte como una cualidad que continúa actuando en el tiempo pero que también se coloca fuera del tiempo.

Siguiendo a Marcelo Pacheco (2001), la muestra devela la idea que no hay una única historia del arte como invariante discursiva. Esta curaduría, como toda curaduría contemporánea,hereda de la historia del arte un instrumental de base: la narración, ambas disciplinas la compartencomo medio para describir lo que sucedió. Pero el objetivo primario de la práctica curatorial es la

[8]*Lo clásico en el arte*, en Fundación Proa de Buenos Aires. Organizada conjuntamente con la Accademia Carrara de Bérgamo, GAMeC y el Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova". Sept./ Nov. 2014.

producción de una exposición, lo que introduce un elemento de diferencia sustancial. La mirada es el suplemento básico de sentido que activa la acción expositiva, el mirar del curador y el mirar del público.

Aquí no se exhibe sólo lo antiguo de Grecia del siglo V a.C.,retomado por el Renacimiento y lo reeditadoen un “neo” durante el siglo XX. Las piezas seleccionadas construyen una nueva narración, estos significantes evocan en la memoria del espectador ciertas imágenes de la historia del artepara darles un nuevo sentido.

En la Sala 1,la disposición de las obras essimétrica, ordenada y equilibrada, “clásica”, (Tatarkiewicz, 2006: 211-216). El calco de *La Piedad* de Miguel Ángel Buonaroti protagoniza la escena, balanceada en el lado opuesto por una copia de una pintura anónima de 1550. Pero esta armonía se quiebra con la irrupción de la obra *PyreWomanKneeling*(2002) de Kiki Smith y *PolitticodellaMisercordia* (2004) de GianluigiColin. Es un alegato a la persistencia de las imágenes en el tiempo que sintetiza la idea del curador sobre lo clásico en el arte.

Di Pietrantonioha dispuesto esta exhibición como un curador/cartógrafo, en términos de Ivo Mesquita (1993: 20-28). Este tipo de práctica curatorial no sigue un protocolo normalizado, su oficio nace de la observación de lastrasformaciones que percibe en el territorio que recorre. El curador cartógrafo se lanza en la procura de sistemas de percepción, de diversas formas de inteligibilidad, dibujando otros mapas y revelando otros mundos. Su trabajo no devela sentido(significación) sino que crea (significantes), porque procura captar el estado de las cosas, su clima, con el fin de vincular las estrategias artísticas de las obras que reúne.

En el recorrido, que incluye las tres salas de planta baja,se observan analogías, diferencias y persistencias de imágenes arquetípicas, en operaciones de copia, apropiación y reelaboración en un arco temporal acrónico,que dejan percibir la manera en que las sociedades de hoy conviven con lo trascendente de la antigüedad. En este orden de ideas se puede mencionar aquello que Andrea Giuntadijo sobre la historia de las imágenes:“se retoman imágenes cargadas de un prestigio previo como forma de apropiarse de su poderpara darles una nueva vida que no siempre coincide con el sentido que aquella imagen original haya tenido” (en Roffo, 2014: 8-9).

Justo Pastor Mellado, según cita de Félix Suazo (2007: 23-28) , sostiene que en la figura del curador, (y por extensión alcanzaría a su obra expositiva), se centra el ejercicio mediador entre el artista y el espectador. La misión potencial del curador es proponer infraestructuras, proporcionar entradas de otras narrativas, recortar porciones en el espesor del mundo. Así, el curador cumple un rol político, propone nuevos criterios para la interpretación y valoración del arte a un espectador “emancipado”, deseoso de interpretar relaciones, caracterizado por Rancière (2013:12), como aquel que ve muchas cosas que ha visto en otros escenarios, en otros lugares.

2. Lo vivo y lo muerto

Di Pietrantonio analiza y propone lecturas posibles sobre los valores religiosos -cristianos-, como también valores éticos y estéticos basados en la centralidad de la figura humana.El guión de la muestra abre sentidos e interpretaciones entre lo vivo y lo muerto (Link, 2014), en una experiencia de lectura no cronológica. Más aún, la anacronía(Didi- Huberman, 2008), coloca a la imagen en el centro de todo pensamiento sobre el tiempo.Se rompe, de este modo, la actitud canónica del historiador que procura la

concordancia de los tiempos, para trabajar con un tiempo que no es el del pasado sino más bien el de la memoria que debe ser interpelada por el historiador. Así, esta memoria, plasmada en la imagen, es receptora de tiempos heterogéneos. En esta dinámica, la imagen plantea una plasticidad "peligrosa" para el historiador fóbico del tiempo, que quiere que las cosas permanezcan en su lugar para siempre y en la misma época. La cuestión del anacronismo implica, finalmente, interrogar esa plasticidad fundamental de los diferentes tiempos que operan en cada imagen.

Lasmáscaras de Alfredo Pirri (sala 2)y la fotografía de la *Acción 62da., Performance en la Iglesia de Santa Marina delloSpasimo de Palermo*de Vanessa Beecroft (sala 3) dialogan con los calcos de la cabeza del David de Miguel Ángel y de la Venus deMilo respectivamente. Las máscaras están realizadas con la cara del artista como matriz (índice de lo vivo), pero como toda máscara,son portadoras de una doble identidad: una de vida y otra de muerte. Tambiénlos cuerpos femeninos desnudosde la obra de Beecroft se debatenen una dinámica entre lo vivo y lo muerto, modelos humanas que posan cuales Venus marmóreas.

En la muestra, al igual que en la obra *Atlas Mnemosyne*de Warburg, las imágenes se distribuyen en forma yuxtapuesta dando cuenta de ciertas traslaciones y ciertas mutaciones de la imaginación artística considerada como una práctica de distanciamiento de uno mismo y del mundo. Como sostiene Daniel Link, esta operación de yuxtaposición es una formidable reflexión sobre la historia del arte y, en este contexto, también lo es de las ficciones curatoriales.

El curador ubica al *L'etrusco* (1976) de MichelangeloPistoletto al fondo de la sala 3, esta obra se compone de una copia de la escultura etrusca de AuloMetelo, colocada de espaldas y frente a un espejo. El artista contrapone una imagen de los etruscos con el auto-reflejo de cada espectador vivo y en movimiento.El origen de la civilización occidental convive en un mismo plano con los

espectadores que recorren la sala. Tensión entre la vida y la muerte, la curaduría pone en escena esta “calamidad cósmica” propia de lo humano (Link).

3. Las copias en la era contemporánea

El curador utilizó los calcos del Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova” para articular un camino de lo clásico a lo largo de las tres salas de la Fundación Proa. Originalmente, estas piezas fueron adquiridas por la Academia Nacional de Bellas Artes a partir de 1928 con una doble función didáctica: por un lado, acercar las obras maestras del arte clásico y, por otro, para que las esculturas sirvieran como modelos a los alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes.

Es conocida la postura de Benjamin (2003: 4-7),sobre la falta de aura que tienen las copias, por su falta de presencia en el tiempo y en el espacio que se le asigna al original. Afirma el filósofo que aún la más perfecta reproducción no se puede asemejar al original por la pérdida de contexto fijo, característica constante y reconocible de una obra de arte. En el siglo XXI, Boris Groys (2008: 71-80), hace una relectura sobre el valor de las copias en el arte contemporáneo. La reproducción quiere decir dislocar, desterritorializar, transportar la obra a redes de circulación topográficamente indeterminadas.

El curador Pietrantonio “relocalizó” los calcos, les asignó una topología distinta de su función didáctica “original”. Los situó, en cambio, en un territorio propio y en ello consiste su nueva originalidad. Como señala, Groys lo que distingue al arte contemporáneo del arte moderno es el hecho que la originalidad de una obra en nuestros tiempos no se establece de acuerdo a su propia forma,

sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topográfica. Esa decisión es siempre contemporánea, no pertenece ni al pasado ni al futuro, sino al presente.

4. La exposición como un proceso

Marcelo Pacheco (2001/2: 161)entiende que la práctica curatorial actúa simultáneamente en el campo físico, social y simbólico. Pone en juego unidades diversas, construye relaciones, abre un conjunto de posiciones subjetivas posibles. Sólo se puede entender como un proceso que conecta, relaciona, organiza, interpreta, explica y describe a la vez.

En esta muestra de Fundación Proa, los calcosson el hilo de Ariadna para el espectador. La “clasicidad” de la antigüedadse manifiesta a través de la belleza con la Venus de Milo y el Torso de Apolo de Belvedere (sala 3). El Renacimiento, el más notable de los fenómenos culturales que ha revolucionado la cultura de Occidente, se despliega con dos de su íconos “clásicos”, la cabeza de David de Miguel Ángel (sala 2) y la Piedad (sala 1).

El curador utiliza la memoria como vehículo de conservación, de transición, asociada a la idea de enseñanza.A la vez la obras contemporáneasrecuperan y releen el pasado bajo el signo de cierto *aggiornamiento.* Por momentos la tragedia regresa como farsa, lo institucional es cuestionado y el canon parodiado. No se trata de proponer reglamentos para las imágenes ni de mantener dogmas históricos y críticos. Las imágenes y sus relatos se leen hoy con nuevos sentidos.

Las narrativas canónicas mutan y las relaciones entre las obras promueven otras genealogías. Se constituyen en nuevos modos de existencia dentro de lo real ya existente.En estas nuevas reglas de juego, el arte modela hoy universos posibles. Lo que está en juego es el lugar que estos ingredientes ocupan en una determinada tesis curatorial y en su derivación en territorios del pensamiento espectatorial. Así la práctica curatorial en general–y esta en particular– propone hoy modos de convivencia con lo que ha sido heredado.

5. Conclusiones

Emerge de la propuesta curatorial y del fenómeno expositivola elaboración colectiva de sentido, en una instancia de reunión, donde el proceso de las relaciones sucede en un único y mismo espacio entre los espectadores, la obra y sus reenvíos. El resultado de este encuentro no se limita a apreciar el simple efecto de una composición formalista, sino que se presenta el principio activo de una trayectoria desarrollada a través de signos, objetos, formas y gestos. La conformación de esta exhibición contemporánea se extiende más allá de su forma material, en una reflexión de implicancias abiertas.

ReflexionaBourriaud(2013: 12) sobre el pensamiento de Lyotard (2005), en una proposición que, inicialmente, se podría considerar de corte negativo: “la práctica artística,se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones…y a abandonar una reconstrucción global del espacio habitado por la modernidad”.Sin embargo, aclaraBourriaud,justamente esa idea de condena, de transformaciones y tachaduras sobre lo existente, debe ser vista como factor positivo, entendiendo que es esa condición lo que ha posibilitado la diversidad de mundos artísticos: la invención de lo cotidiano, el reciclaje de lo cultural, la

apropiación de modelos clásicos reinsertados en otros contextos, en suma, la interacción de las relaciones humanas planteadas como prácticas para aprender a habitar este presente y convivir con la Historia.

Ello puede extenderse, igualmente, a las reflexiones finales acerca de la práctica curatorial. Lo clásico, en este contexto, es "una fuerza viva que vuelve a la vida y nos interpela" (Burucúa, 2014) como lo hacen aquellos rostros femeninos que miran una película que nosotros no vemos pero intuimos a partir de su sonido y, sobre todo, de las expresiones –emocionadas, iluminadas– de sus espectadoras/actrices(*Shirin*, de Abbas Kiarostami).

Bibliografía

BENJAMÍN, W.(2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.Traducción: Andrés E.Weikert. México DF, Ed. Itaca.

BURUCÚA, J. E. (2014) Conferencia [inédita] en *Ciclo de clases magistrales*, Lo Clásico en el Arte, Buenos Aires, Fundación PROA, 7 de octubre.

BOURRIAUD, N. (2013) *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

DIDI-HUBERMAN, G. (2006). *Ante el Tiempo. Historia del arte y Anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

ROFFO, J. (2014) "El héroe será llamado a la lucha" en*ñ, Revista de Cultura*, Año XI, Nº 576: 8-9.

GROYS, B. (2008) *Antinomies of Art Andy Culture. Modernity, Posmodernity, Contemporaneity*. Durham, USA, DukeUniversityPress.Versión en español disponible en http://lapizynube.blogspot.com.ar/search?q=boris+groys

LINK, D. “La presentación en el arte, un paso de vida” en *Estudios Curatoriales*. Año 1 Nº1. Disponible en:http://untref.edu.ar/estudios_curatoriales/revista_estudios_curatoriales.html

LYOTARD, J.F., (2005) *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.

MESQUITA, I. (1993) "El curador como cartógrafo", en *Catálogo de exposición Cartographies*, Winnipeg Art Gallery, Biblioteca Luis Ángel Arango, Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, NationalGallery of Canada, The Bronx Museum of theArts: 20-28, (versiones en español, francés e inglés). Disponible en : http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-mesquita-1993.pdf

PACHECO, M. (2001) "Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales", en *Simposio Teoría, Curaduría, Crítica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 12-14 de noviembre. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html

PACHECO, M. et. al. (2001/2002) “Curaduría en las artes plásticas: ¿Arte, ciencia o política?” , en Esteban Álvarez y Tamara Stuby (coord.)*Pensando en voz alta*. Ciclo de mesas redondas sobre temas de actualidad en las artes visuales, Buenos Aires, Alianza Francesa.

RANCIÈRE, J.(2013) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.

SUAZO, F. (2007) “Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica”, en *I Coloquio Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad*, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (IARTES), Parque Recreacional Sur, Valencia, Carabobo, 26 de mayo: 23-28. Disponible en: http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-suazo-curadur%C3%ADa-fin-de-la-historia-2007.pdf

TATARKIEWICZ, W. (2006) *Historia de seis ideas*. Madrid, Neo Metrópolis. Tecnos/ Alianza.

Práctica curatorial e historia del arte

Martín Lucas Gutierrez (margutier@gmail.com)
Alejandra Medina (xiclika@gmail.com)

En la exhibición *Lo clásico en el arte*, el curador Giacinto Di Pietrantonio intenta dar muestra de la supervivencia de las imágenes a través del tiempo. Para ello, elige analizar y poner en evidencia el concepto de copia, y cómo ésta idea va adquiriendo diversas interpretaciones y valores a lo largo de la historia del arte. Así, tanto por analogía como por diferencia, las imágenes canónicas sobreviven en las obras contemporáneas y dialogan con ellas. En ese diálogo, la lectura del presente se enriquece.

Podríamos decir que *Lo clásico en el arte*es una nueva propuesta de producción textual, que pone en jaque la tendencia general a una historia del arte monumento y monumental.

Como dice Marcelo Pacheco (2001), la práctica curatorial con su capacidad de desplazamiento y sus movilidades es una función que se utiliza para operar sobre la historia del arte y sacudir su inercia disciplinaria. Exponer sin el peso de crear un modelo irreductible que se convierte en parte de un sistema siempre en progreso como recuerdo acumulado de un pasado fijo.

También Arthur Danto (1989) enumera una serie de conceptos que resultan fundamentales para pensar la práctica curatorial como un ejercicio de escritura narrativa y de organización histórica. Veamos cómo dichos conceptos se aplican a nuestro material de análisis:

1- los acontecimientos, en el sentido histórico del término, se reescriben continuamente y se reevalúa su significación a la luz de información posterior. El mismo acontecimiento tendrá una significación diferente de acuerdo con el relato en que se sitúe o, dicho de otro modo, de acuerdo con qué diferentes conjuntos de acontecimientos posteriores pueda estar conectado. Característica que le ha permito establecer una relación de constante movilidad y renovación en relación con la historia del arte misma.

En el caso de la exhibición estudiada, la historia del arte no fija el pasado, sino que lo reinterpreta y reubica en su relación con las lecturas del presente, generando un diálogo flexible entre ellas.

2- la relación entre una narración y el material que la sustenta (su guión y las obras artísticas) es abductiva y no deductiva. Hasta que no disponemos de una narración a la que puedan servir de base, no podemos dar sentido a las evidencias de la “historia como registro”. Lo que no implica que Danto no insista en el valor de control de las evidencias documentales y las evidencias conceptuales dentro de toda narración histórica.

Para nuestro objeto de análisis, las evidencias documentales importan y son valoradas como hechos históricos que tuvieron su protagonismo en el pasado, pero que hoy sirven para una nueva forma de ver el presente, obviamente sin olvidar sus evidencias conceptuales dentro de la historia del arte.

3- todas las narraciones conectan, relacionan, organizan e interpretan acontecimientos. Además de decir lo que ocurrió, explican. Esto significa una toma de partido y una toma de decisión con respecto a lo que se dice o se cuenta en una muestra. En nuestro

caso, la exhibición nos muestra un pasado clásico que lo conecta con un presente que también se hace clásico, permitiendo a su vez pensar en un futuro también clásico, quitándole a la palabra su connotación a la vez pretérita e inmutable.

4- las narraciones dejan cosas afuera. La exposición como todo discurso es excluyente por naturaleza. Si no se tiene criterio para seleccionar sucesos o acontecimientos (obras y/o artistas en nuestro caso), si no se tienen criterios para escoger unos y dejar otros, es lo mismo que no estar capacitado para escribir historia.

El discurso curatorial selecciona las obras que crea pertinentes a favor de lo que quiere relatar. En nuestro caso es muy importante la selección de obras clásica hechas en copia (calcos, básicamente) como la *Pietá*de Miguel Ángel, la *Venus de Milo* o el *Apolo de Belvedere,* para enfrentarlos a un diálogo con obras modernas o contemporáneas la de Kiki Smith (*Pira mujer arrodillada sobre la leña*, 2002), los retratos de Valerio Carrubba o *Shirin* (2008), la película de Abbas Kiarostami. Muchas obras, tanto clásicas como contemporáneas quedaron afuera de este relato curatorial, pero las elegidas logran recorrer un camino autosuficiente entre lo que se lee, se recorre, se ve y se siente.

Para finalizaresta parte de nuestro análisis, la muestra agrega y propone cantos paralelos que se multiplican, tejiendo otra mirada, una nueva mirada.Así, se refunda o reconduce la historia del arte, que deja de ser un relato único para transformarse en un profuso caudal de narraciones paralelas. Una nueva forma de hacer historia, de generar cambios de los modos de producción del sentido y de modificar la estructura interpretativa del campo cultural.

Lo que esta nueva mirada propone, a partir de traer el arte clásico a nuestro alcance (ya sea en forma de calcos, copias, etc.) es vencer el olvido bajo una forma de lecturas abiertas entre la antigüedad, la modernidad y la contemporaneidad, para crear nuevo corpus y un nuevo significado.

El relato curatorial como discurso espacializado

Una de las funciones del relato curatorial, como afirman Daniel Link, consiste en la distribución de ciertas masas conceptuales en determinados espacios (montaje), con el objeto de ayudar a revelar el sentido que se le quiere dar a una exhibición o muestra.

En *Lo clásico en el arte,* identificar las relaciones entre las obras y su distribución dentro del espacio expositivo (Fundación Proa) ayuda a desmontar el proyecto curatorial y con él analizarlas diferentes estrategias para comunicarlo.

1- en la primera sala, la muerte, la maternidad, la religión, se hacen presentes como temas predominantes de las obras reunidas, las cuales nos invitan a ahondar en la supervivencia misma de esas imágenes (la hoguera, el infierno, la figura del crucificado, las expresiones de dolor) y en el modo que los estilos pictóricos han documentado las distintas épocas en el transcurso de la historia del arte. Su montaje, presidido por una clara directriz de la mujer arrodillada en la hoguera, dispuesta en el medio de la sala y alrededor de la cual se organiza el resto de las obras, nos invita a una yuxtaposición de imágenes a través del tiempo, en donde se sintetiza la idea de lo clásico en el arte. Este no solo se hace presente en el estilo de las obras seleccionadas, sino también en la disposición simétrica de las mismas en el espacios de la sala.

2- la segunda sala también está organizada a partir de un eje central, el cual nos da cuenta del tema que allí nos aborda: el retrato a lo largo de la historia.La singular cabeza del *David* de Miguel Ángel (calco vaciado en yeso), arquetipo y canon de belleza clásica, constituye el centro sobre el cual se ordenan el resto de las obras. Esta copia propone reflexionar sobre el concepto de copia y original, para mostrar que la copia es también una idea "clásica", presente desde siempre en la historia del arte y que se continúa en la actualidad a través de medios y formatos como la fotografía, la reproducción digital, y otros nuevos soportes (ejemplos: Valerio Carrubba, Alfredo Pirri, Charles Avery, Sam Durant). Desde el retrato del burgués, del personaje destacado, hasta el retrato del anónimo y desconocido, pasando también por el autorretrato. Cada uno de las obras seleccionadas nos brinda testimonio de las diversas épocas y técnicas utilizadas.

3- en la tercer y última sala el relato se orienta hacia una reflexión sobre la representación del cuerpo: las copias centrales (*Venus de Milo*, *Séptimo Severo* y el *Apolo de Belvedere,* todos pertenecientes al Museo de Calcos) dialogan entre sí y también con la obra ubicada al fondo de la sala, *El etrusco*(1976), de Pistoletto,en un recorrido que nos devuelve nuestra propia imagen frente a un gran espejo.

Así, las obras expuestas en esta sala también se relacionan a través de la idea de la contemplación y el lugar del propio espectador en la construcción activa de sentido. A la obra de Pistoletto se suman, un cuadro de Lorenzo Lotto del año 1505 en su relación con otras dos obras y sus mutuas miradas, referencias: *Joven que mira a Lorenzo Lotto*(1967) y *Jóvenes que miran a Giulio Paolini* (2006-2014).

El tercero, el espectador como mirada y el espectador como partícipe de la obra, se representan en el film *Shirin* de Abbas Kiarostami, redoblando la apuesta de*El Etrusco*, obras ubicadas estratégicamente a ambos extremos de la sala. Así, el espacio y sus múltiples referencias y señalamientos genera preguntas, cuestionamientos, invitando al público a la provocación y la búsqueda de respuestas.

La exposición como obra de arte

"*Lo clásico en el arte*" es una exhibición que pone énfasis en el análisis y la puesta en escena que el curador Giacinto Di Pietrantonio nos propone.Con un fuerte discurso/relato curatorial, que gira en torno a la supervivencia de las imágenes a través del tiempo, la idea del curador se vuelve el centro de atención.

Como escribió alguna vez Daniel Burenacerca del trabajo de la curaduría "[…] las obras presentadas son toques de color cuidadosamente escogidos en el cuadro que compone cada sección (sala) como un todo" (en Bishop, 2011). La importancia yace en la totalidad de la muestra, las ideas detrás de ella más que en los artistas o las obras/objetos de arte que participan de ella yla idea curatorial se vuelve el centro de atención.[9]

[9]Buren se refiere al polémico trabajo de HaraldSzeemann para la Documenta 5 de 1972. El propio Buren fue uno de los artistas críticos del trabajo del curador como "autor". Bishop señala al respecto: "Tal vez resulte intrigante que Buren —un artista cuya obra se ha empeñado en una desubjetivización radical de formas expresivas tales como la pintura, y una crítica de la autonomía del arte a través del desarrollo de intervenciones específicas para un determinado lugar— ahora lamenta la falta de autonomía del arte. Regresando a ese texto treinta añosmás tarde […] Burenadmitió que esa situación no había cambiado: ' `Esto no quiere decir que las exposiciones no requieren un organizador —evidentemente, lo requieren— la diferencia es entre un organizador-intérprete y un organizador-autor. Con este último, lo que es exhibido es el curador y no las obras de arte´" (2011: 110). El tema planteado, a su vez, por la propia Claire Bishop, continúa vigente.

La elección de las obras y el arreglo espacial que se hizo con sus diferentes ejes hace casi imposible al espectador escapar del concepto-discurso pensado por el curador. Las obras están ubicadas en el espacio expositivo de tal manera que genera una conversación entre las obras y uno claramente puede ver el vínculo o las relaciones que se generan entre las obras de arte clásicas con las contemporáneas reforzando así el texto curatorial.

Se crean de esta manera nuevas configuraciones, organizando diferentes significaciones y resignificacionesen muchas de las obras elegidaselaborando así nuevos discursos o si se quiere nueva obra. Es la combinación de que se hace de las piezas elegidas por el curador y su disposición en el espacio que le permite crear mundos diferentes a los creados por los autores mismos de las obras. Cada obra y su configuración en relación a las otras piezas de las distintas salas narran los diferentes párrafos de la propuesta de Di Pietrantonio. En palabras de Mesquita(1993) “esta exposición se brinda, ella misma, como su propia explicación”.

Así, la figura del curador, en nuestro caso de estudio, podría ser análoga a la metáfora a la del viajero querecorre paisajes diversos, describe rutas, señala caminos y establece demarcaciones, conviertiéndose en un ciudadano trasnacional que rompe fronteras culturales citada por (Mesquita, 1993).

Giacinto Di Pietrantonio,curador de la muestra *Lo clásico en el arte*, emprende un viaje hacia el antiguo mundo clásico, recorriendo su ruta original y aquellas en la cual*lo clásico*ha dejado huellacomo parte también de otros tiempos, modernos y también contemporáneos.

El curador reúne partes de universos particulares, organiza conjuntos de significantes desordenados, estableciendo direcciones y marcadores para elaborar esa “cartografía” de la muestra: recorre los caminos y rutas del arte griego al arte romano, o el Renacimiento, que precisamente surge de la recuperación del clasicismo, o la Revolución Francesa, que sume el neoclasicismo como arte propio, o incluso los momentos oscuros de la historia, en los cuales los regímenes dictatoriales tales como el fascismo o el nazismo, asumen la idea de clasicismo como estilo.

Cartografía que relata y describe paisajes, propone ciertas relaciones y proporciona, al final del viaje, una lectura (un relato curatorial) en tanto instancia de comprensión y superación del territorio explorado. Aquí, la muestra que reflexiona sobre lo antiguo y se pregunta de qué manera un artista contemporáneo podría inspirarse en ello y cómo podría, luego, contarnos esa relación a través de sus propias obras. Se trata de relaciones no cronológicas que se ajustan a la idea de lo clásico *sin tiempo*y demandan, por ello, también un abordaje elástico que contengaa todos los tiempos.

Así, Di Pietrantonio desmitifica el concepto de *lo clásico*, como inmutable, eterno y estático, para comprobar, a través del ejercicio de la memoria como vehículo de conservación y trasmisión, el diálogo necesario entre pasado y presente, como una idea de enseñanza. Finalmente, como un testimonio.

Bibliografía

BISHOP, Claire (2011) "¿Qué es un curador? El ascenso (¿y caída?) de curador auteur" en *DenkenPenséeThought, Mysl, Criterios*, No. 7, 1 de mayo. Disponible en: http://www.criterios.es/denken/articulos/denken07.pdf

DANTO, Arthur (1989) *Historia y narración*, Barcelona, Paidós.

GUASCH, Ana María (2005) “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar” en *Materia*, Nro. 5. Disponible en: http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454

LINK, Daniel (s/d) "La presentación del arte, un paso de vida", en *Estudios Curatoriales*, Año 1 No. 1. Disponible en: http://untref.edu.ar/institutos_centros/iiac-instituto-de-investigacion-en-arte-y-cultura/#?scroll=0

Lo clásico en el arte (2014), [Textos de la exhibición], Buenos Aires, Fundación PROA, septiembre-noviembre.

MESQUITA, Ivo (1993) "El curador como cartógrafo", en Catálogo de exposición *Cartographies*, Winnipeg Art Gallery - Biblioteca Luis Ángel Arango - Museo de Artes Visuales Alejandro Otero - NationalGallery of Canada - The Bronx Museum of theArts, pp. 20-28. Disponible en: http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-mesquita-1993.pdf

PACHECO, Marcelo (2001) "Campos de batalla. Historia del arte vs. Prácticas curatoriales", en *Simposio Teoría, Curaduría, Crítica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 12-14 de noviembre. Disponible en: http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html

SUAZO, Félix (2007) “Curaduría, fin de la historia y muerte de la crítica”, en *I Coloquio Crítica de arte: prácticas institucionales y artísticas en la contemporaneidad*, Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio (IARTES), Parque Recreacional Sur, Valencia, Carabobo, 26 de mayo, pp. 23-28. Disponible en: http://salonesdeartistas.com/wp-content/uploads/2011/09/texto-suazo-curadur%C3%ADa-fin-de-la-historia-2007.pdf

WECHSLER, Diana (s/d) “El palacio enciclopédico: la aspiración de una reserva infinita”, en *Estudios Curatoriales*, Año 2, Nro. 2. Disponible en: http://untref.edu.ar/estudios_curatoriales/rec2/

Algunas perspectivas semióticas y museográficas para el análisis del funcionamiento comunicacional de las exposiciones / Seminario de lenguaje específico (Artes Visuales, UNA) + Museología II (UNLP).

Análisis de los textos lingüísticos internos de la exhibición Daros Latinamerica

Pamela Dubois
María Inés Gannon
Daniela Neila
Giuliana Paneiva

Introducción

El presente trabajo tiene como objeto de estudio los textos de la exposición de DAROS LATINAMERICA, exhibición que se llevó a cabo entre los días 4 de julio y 13 de septiembre de 2015 en la Fundación PROA ubicada en Avenida Pedro de Mendoza 1929, La Boca, Caminito, Provincia de Buenos Aires.

Se propone un análisis de la funcionalidad de los textos internos de la exposición teniendo en cuenta su nivel de complejidad o accesibilidad, su pertinencia y diálogo con la obra, las características de su emplazamiento y la relación con su visibilidad y, por último, la articulación entre los distintos tipos de textos.

Es necesario subrayar que las categorías de análisis seleccionadas en este estudio serán contempladas en relación a la recepción del público en general no especializado y a las estrategias de lectura inherentes a una muestra de arte contemporáneo.

Es fundamental para este trabajo abordar la relación que los museos establecen con sus visitantes. Consecuentemente, la perspectiva que se toma como referente es aquella que contempla la mayor cantidad de públicos posibles, atendiendo a su diversidad y heterogeneidad.

Descripción de los textos de sala

Al ingresar a la muestra DAROS LATINAMERICA el espectador se topa primero con el título de la exposición y luego con un texto introductorio. Inmediatamente, al empezar el recorrido se encuentran las "Palabras de Artista" y los rótulos acompañando las obras. Estos textos pueden ser clasificados según su nivel de información en textos orientativos, textos explicativos y finalmente textos de identificación-descripción.

En lo que respecta al título, que forma parte de los textos orientativos, el mismo se encuentra en un panel propio con una tipografía y tamaño diferenciado del resto de los textos generando una fuerte pregnancia. Está ubicado en un lugar apropiado y estratégico en la parte externa de la primera sala y al continuar con las pautas del diseño de la publicidad el espectador corrobora que se encuentra en el lugar correcto y es invitado a ingresar y visitar la muestra. A su vez, es atractivo visualmente debido al uso del color que emplea un fuerte contraste entre el fondo y los caracteres a lo que se suma el especial diseño de la tipografía.[10]Si bien el idioma seleccionado para el título es el inglés, aspecto que podría dejar de lado a un sector del público, al ser las palabras similares en el idioma español, no se presenta como una fuerte barrera de comprensión.

El siguiente nivel de lectura que se presenta en la propuesta museográfica está constituido por el texto introductorio de la exhibición y por los textos que acompañan las obras y reciben la denominación de "Palabras de Artistas". Comenzando por el texto introductorio, éste se encuentra emplazado al inicio de la primera sala sobre el sector izquierdo inmediato al ingreso de la muestra, acompañado por los folletos de la exhibición ubicados en un contenedor de acrílico a disposición del visitante. En cuanto a su estructura formal, el texto está compuesto por tres párrafos, cuya extensión disminuye progresivamente, justificados a ambos

[10] Ver imagen n°1 del anexo.

márgenes sin la presencia de sangrías. El mismo se presenta en un único idioma, el castellano, sin firma y sin título, lo que puede guardar relación con que se ubica en un espacio próximo y siguiente al panel con el título de la muestra. Siguiendo con la división que establece la autora García Blanco[11] sobre los textos de exposición en relación a su longitud, el texto introductorio que se está analizando se incluye dentro de la categoría de textos largos por superar las 120 palabras. Sin embargo, este texto presenta como aspecto positivo la disposición de espacios entre sus párrafos que mejora y favorece su legibilidad. Asimismo, el discurso lingüístico introductorio de la exhibición está conformado por oraciones largas, que según estudios realizados por especialistas en textos expositivos podrían dificultar la efectiva asimilación de la información. No obstante, esto no sucede dado que el vocabulario utilizado en dichas oraciones es accesible, por ser un lenguaje conocido y no tratarse de una terminología compleja o técnica ni simbólica que requiera un mayor nivel de competencia lingüística y cultural para su comprensión. A su vez, cabe mencionar que a pesar de tratarse de un texto relativamente extenso, no resulta agobiante su lectura debido a que se trata del primer escrito de sala con el que se encuentra el visitante, quien se halla más predispuesto y motivado a leer los textos por tratarse de la primera instancia del recorrido. En cuanto a la información que aporta, el texto introductorio comunica el tema de la exposición, el tipo de objetos en los que se centra la misma, los lineamientos comunes que los vinculan y los objetivos que la orientan, concretamente:

> La Colección Daros-Latinamerica posee uno de los repertorios de arte latinoamericano más importantes del mundo. Su mirada, netamente contemporánea, se aparta de las versiones regionalistas y folklóricas para ofrecer un panorama de producciones reflexivas y críticas, en sintonía con lo mejor del arte actual. […] con el fin de transformar al espacio expositivo en una arena para el debate y la reflexión. (Alonso, 2015)

[11] Doctora en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid; ha trabajado en gestión e investigación en aspectos concernientes a la Museología.

Finalmente, aunque no plantee de manera explícita cómo está organizada la exposición, en sus respectivas salas o núcleos temáticos, sí hace referencia a las problemáticas concretas que rigen las obras de cada eje, como se observa en el segundo párrafo del texto:

> Las tensiones geopolíticas, las violencias públicas y privadas, las resistencias y utopías, y el cuerpo como sede del conflicto social, son algunos de los tópicos abordados por las obras escogidas para conformar esta muestra, […] (Alonso, 2015)

En cuanto a la otra categoría de textos que se incluye en el nivel explicativo, se encuentran las ‘’Palabras de Artistas’’. Se trata de 23 textos repartidos al interior de las 4 salas y, en líneas generales son textos explicativos que brindan información sobre el proceso creativo de los artistas, técnicas y materiales empleados, como así también el anclaje interpretativo de las producciones. A pesar de que la mayoría de estos textos están redactados por los propios artistas, se dan casos en los que los mismos son escritos por otra persona o en contribución entre el artista y un tercero. Estas apoyaturas textuales en su mayoría son extensas, emplean un vocabulario específico del campo de la producción artística y la historia del arte sin una explicitación de los conceptos y hay un recurrente empleo de lenguaje metafórico y simbólico dando a los mensajes un tono complejo para su comprensión.

Es destacable la iniciativa de los curadores en incorporar la voz de los artistas en las salas a través de citas textuales de sus opiniones y testimonios. Asimismo, al ser éstos los únicos textos informativos de todas las salas, con la salvedad de la primera donde son acompañados por el texto introductorio y exceptuando los rótulos que identifican las obras, desempeñan una función fundamental para la interpretación de la muestra. En lo que refiere a la articulación de estos escritos con las producciones se dan

casos en que son imprescindibles para la comprensión integral del sentido, como por ejemplo, el texto escrito por Thomas Miessgang sobre la obra *Trepanaciones* de Teresa Margolles. Este escrito resulta necesario para la comprensión total de la obra en tanto la misma se trata de una producción netamente sonora y por ende sin apoyatura visual. De esta manera y al tratarse de un sonido que no involucra un discurso hablado, el texto que lo acompaña permite entender a qué remite dicho sonido. Si bien el concepto que constituye el título de la obra: *Trepanaciones* aporta al entendimiento de lo que pretende transmitir el trabajo de Margolles, tratándose éste de una práctica médica que consiste en agujerear una parte del cráneo para aliviar dolores, resulta un término técnico susceptible de no ser comprendido por todos los visitantes de la muestra.

Otras ‘‘Palabras de Artistas’’ que se pueden enmarcar dentro de la categoría mencionada de textos explicativos imprescindibles son las pertenecientes a Nicola Constantino para su serie de obras de ‘’Peletería humana’’. Este texto se vuelve necesario para completar el significado de las obras porque incluso ni los títulos de las mismas ayudan a interpretarlas, como sí podía servir el título de la producción de Margolles. Una vez leído dicho texto al tiempo que se observa la obra, se comprende que la autora trabaja con la temática actual del consumismo, la cirugía estética y el lenguaje publicitario creciente, tomando como eje la identidad cultural y económica argentina. Asimismo, este texto da cuenta del proceso productivo, de la técnica y de los materiales utilizados para la realización de sus obras, en sus palabras: *‘’La ‘’Peletería humana’’ es confección, cuerpo humano calcado con molde alginato, más diseño en tela de silicona conforme a técnicas que de hecho se usan en peletería. ’’* (Constantino, 2015)

Se dan otros casos en los que las “Palabras de Artistas” agregan y completan el sentido da la obra. Es decir, a pesar de no ser imprescindibles para la comprensión, ayudan al entendimiento global de lo que el artista quiere transmitir. Un ejemplo concreto es el texto de Milena Bonilla acerca de su obra objetual *El Capital / Manuscrito Siniestro*. Si bien se puede generar una interpretación tentativa de la obra sin haber leído el texto explicativo, el mismo aporta información relevante para cerrar su sentido. Da cuenta del

proceso productivo de la obra, relacionando el producto final que resulta del mismo –El Capital transcripto con la mano izquierda- con el lugar social que para la autora ha ocupado históricamente el movimiento de izquierda.

El texto de Regina José Galindo sobre su audiovisual *Limpieza social,* se caracteriza por tener una escritura poética que termina de cerrar el preconcepto que el visitante puede tener al ver solamente las imágenes. El audiovisual por sí solo presenta una clara violencia ejercida sobre un cuerpo femenino y desprotegido frente a la acción del agua que lo golpea. La artista, en sus palabras, traduce esa violencia individual a un plano más amplio, siendo este el cuerpo social, que entiende como: *''Un cuerpo que sea cuerpo de mucha gente, que se recree continuamente a sí mismo, que se resista continuamente porque el sistema del mundo daña, impide, asfixia, extermina''* (Galindo, 2015).

Otra variable de la funcionalidad de las "Palabras de Artistas" en relación con las obras es la que alude a aquellos textos que complejizan o dificultan el entendimiento de la producción artística aportando información que excede al sentido de las mismas. Un caso que responde a este tipo de textos es el escrito por Jorge Macchi sobre su audiovisual *12 Short Songs.* Este texto presenta un lenguaje técnico, específico sin definición del campo de la música que puede resultar desconocido para una parte del público visitante. Utiliza términos como "*contrapunto"*, *"ritmos visuales, superposiciones, yuxtaposiciones y transparencias".* Asimismo, el texto de Macchi está constituido por oraciones largas, que pueden generar confusión con respecto al sentido final que se quiere comunicar, sin puntos que ayuden a asimilar la información que se está leyendo. En cuanto al contenido, no aporta información específica sobre el sentido del audiovisual sino que otorga otro tipo de datos más bien autobiográficos que aluden a la experiencia particular del artista para con la música. Contenido que desconcierta sobre la funcionalidad del texto propuesto como explicativo. Para compensar esta falta de explicación, el curador podría haber elegido otro texto del artista que resulte funcional a la cognición de la obra elegida o proponerle al visitante otro texto complementario a éste que explique lo que las palabras del artista dejan de lado del sentido integral de la obra. Esa información complementaria podría otorgar la explicación que se propone en el folleto de la

muestra y que plantea que la obra de Macchi *"recurre a la memoria infantil de la caja de música para procesar titulares periodísticos que aluden a la crisis global, en un juego que entremezcla lo lúdico y lo perverso"* (Alonso, 2015).
Un último ejemplo que se ubica en esta categoría de "Palabras de Artistas" es el caso de Mauricio Alejo que alude a su producción audiovisual *Memory.* En su texto Alejo refiere a sus intereses y motivaciones artísticas personales, guardando relación con el escrito autobiográfico de Macchi. Para un visitante estándar puede resultar difícil comprender la relación última que establece entre diversos aspectos y a su vez relacionar este enunciado con su obra, parafraseándolo: *"[…] me interesan aquellas situaciones en que el poder, la tensión, el desplazamiento y un equilibrio precario tienen la capacidad de resonar con la memoria, la percepción y la experiencia física que del mundo tienen las personas."*(Alejo, 2015) Este texto entonces, no resulta totalmente explicativo para con la obra *Memory,* la cual requiere para su accesibilidad integral un anclaje que la aborde y que descifre lo que la misma no dice por sí sola. No obstante, al igual que el texto de Macchi, éste brinda otro tipo de información respectiva al artista, interesante pero no pertinente para su fácil lectura.

Con respecto al tercer y último nivel jerárquico informativo se encuentran los textos de identificación y descripción de los objetos, también conocidos como rótulos, cédulas o etiquetas. Este tipo de textos ofrece información sobre la identidad del objeto respondiendo al qué, quién, dónde y cuándo, tratándose de una suerte de síntesis de información y conceptos del objeto. Esta identificación y descripción se realiza para cada objeto en particular, aunque también puede aludir a un conjunto de objetos que guardan entre sí características o atributos similares.
En líneas generales los rótulos de las obras de la exhibición presentan los contenidos fundamentales que deberían tener según los especialistas en la temática, siendo estos: denominación, autor, materialidad y fecha de ejecución. Sin embargo, se excluyen el taller o lugar de fabricación del objeto y el número de inventario otorgado por el museo. Asimismo, y a excepción de unos pocos, la

mayoría de los rótulos son de fácil lectura y comprensión, breves y puntuales, aportando un lenguaje conocido. A modo de ejemplo:

Gonzalo Díaz
Resistencia, 1999
Metal, cerámica y materiales eléctricos
26.8 x 97.7 x 16 cm.

En cuanto a las excepciones mencionadas con anterioridad, se trata de rótulos que incluyen términos técnicos, específicos de los dispositivos de las obras. Por ejemplo enunciados como: *Impresión Iris Digital* citado para la obra de Rosangela Rennó y *Foto: Sistema de impresión Lambda en papel Kodak, pintada a mano con tintas transparentes* de la obra de Marcos López, entre otros. Además, se observa que los rótulos de la muestra DAROS incluyen las dimensiones de cada obra y en caso de tratarse de un audiovisual explicita su duración. Por último, los rótulos de la muestra se encuentran en armonía con el diseño de los demás textos de sala en cuanto a su tipografía y su color, se presentan al igual que los demás, escritos en letra negra sobre fondo blanco, condición visual óptima para una fácil legibilidad.

Conclusión

Para finalizar, se vuelve a destacar la intención del curador de incorporar las voces de los artistas de manera literal sin alteraciones. Se presenta este aspecto como un recurso atractivo por incorporar una polifonía en la construcción del discurso narrativo de la exhibición, lo que permite ampliar la mirada univoca del curador. Asimismo, estas “Palabras de Artistas” resultan

una estrategia interesante debido a que aportan información específica de cada obra y desde la mirada de su propio productor, tratándose entonces de una propuesta distinta a la de un único texto de sala en el que se podrían perder aspectos relevantes de cada producción artística.

A pesar de que estos textos de artistas son de larga extensión utilizando en muchos casos un lenguaje técnico y simbólico, lo que podría agotar la capacidad de lectura del visitante y hacer que el mismo desvié su atención hacia otros aspectos más atractivos, en líneas generales cumplen una función fundamental de dialogo con las obras a las que aluden, colaborando con la comprensión integral del sentido de las mismas.

Concluyendo, la planificación y elaboración adecuada de los textos que se incluyen en una muestra son fundamentales, en tanto que los mismos condicionan la experiencia estética de los visitantes; las palabras no modifican a los objetos que acompañan sino que son determinantes para su interpretación. La presencia de textos internos en la exhibición Daros Latinamerica da cuenta de una intencionalidad comunicativa por parte del equipo de trabajo que llevó a cabo la muestra, independientemente de su real eficacia. Asimismo, esta voluntad de incorporar textos complementarios en las salas responde a las exigencias propias del arte contemporáneo que requieren apoyatura adicional para comunicar aquellas ideas que no se vislumbran a simple vista, haciendo posible el acercamiento de las obras a la mayor cantidad posible de visitantes.

Anexo

Imagen n°1

Bibliografía

- García Blanco, A. 2009: “La información complementaria”. En: *La Exposición. Un medio de comunicación*. Madrid. Akal. Pp. 124-161.

- Hooper Greenhill, E. 1998: “Los textos en los museos”. En: *Los museos y sus visitantes*. Gijón. TREA. Pp. 157-188.

- Morgado, G. 2013. Un texto es un texto es un texto. Obtenida el 4 de noviembre de 2015, de http://textos-ac.com/2013/04/30/textotextotexto

- Silva, J. “Títulos y etiquetas”. Mimeo

Recorridos desde el pensamiento a la acción

(Análisis de paratexto de "*Es posible porque es posible":* textos de sala)

Estudiante: Karen D. Riveiro Oyarzabal (k_riveiro@hotmail.com)

La muestra de *Raqs Media Collective* se constituye comunicacionalmente a partir de la interpelación, el cuestionamiento y el llamado a la acción. El espectador, en esta escena, es alguien directamente involucrado y por eso directamente interrogado acerca de las preguntas no frecuentes que dan nombre al colectivo de artistas.

En los distintos textos distribuidos en las paredes a lo largo de la muestra pueden verse algunas constantes que definen la escena comunicacional. La figura del artista se construye de acuerdo con la idea de una instancia que cuestiona, que pone por delante las contradicciones; alguien que ofrece una interpretación/interpelación de y hacia el mundo actual. En este sentido, la denominación del colectivo de artistas en tanto "agentes filosóficos provocadores", en el primer texto de la muestra, refleja esa misma posición del que reflexiona (hacia adentro) y luego lo transmite a través de la acción (provocación- hacia afuera).

Es decir, que el artista es alguien que analiza y piensa problemáticas, y que luego toma diversas figuras, temas y materiales para intentar transmitir aquel proceso de reflexividad y análisis. En este sentido se puede leer también la definición de *Raqs* como un "laboratorio de pensamiento" (una metáfora que ilustra la puesta en acción, o más bien la experimentación con conceptos). En esta misma oración se agrega que el colectivo elige a la estética como punto de partida para la reflexión social y política, de modo que los artistas se hacen cargo aquí de la intención de expresar a través de imágenes e instalaciones un recorrido intelectual. Por otro lado, la idea del recorrido también se inscribe a partir de la utilización del componente histórico y de *Raqs Media Collective*, en este caso, como la instancia que hila y/o descompone los distintos fragmentos de historia, los resignifica y los asocia para crear nuevos puentes. Finalmente, el texto introductorio afirma que "*Raqs Media Collective* analiza el pasado, piensa el presente e imagina el

futuro en abierto desafío a la lógica que opera en el mundo, como si éste estuviera predestinado, cerrado y gastado tan solo porque habitamos en un sistema aparentemente triunfante". A pesar de la "distancia" del texto, que pone en duda el diagnóstico de desgaste y agotamiento que Raqs transmite con su obra, se termina por definir en el paratexto la intención de los artistas de ligar distintas temporalidades y momentos históricos y producir una reacción esencialmente política.

Así, si vamos a la construcción de la figura del espectador, éste se ubica en el lugar de quien es llamado a actuar. El primer texto le otorga ese carácter al definir la misma muestra como un "llamamiento, una afirmación rotunda, casi un imperativo acerca de pasar de la potencia al acto": es decir, que la escena en sí misma presupone, para su construcción, una instancia de acción posterior que quedaría por fuera del espacio museístico, pero que parte de éste. La relación con el espectador es, entonces, dinámica, interrelacional en una forma muy concreta, a modo de un manifiesto que compete a todos. También supone en cierto modo un espectador curioso, lector, a quien se le ofrecen pequeños apuntes o "puntas" para seguir el recorrido de concientización acerca de su realidad. Por eso, casi todos los textos de sala comienzan por lo general con un dato histórico que se desarrolla más o menos, y que luego pasa a una interpretación acerca del hecho que se presume es la del colectivo *Raqs*. En algunos de los textos se describe también la primer puesta de la obra a la que el texto refiere, es decir, cuándo fue la primera vez que se expuso, dónde y en qué contexto. Así, todos estos elementos funcionan como una cierta invitación a informarse, a completar las partes por fuera del contexto del museo. Todos los textos de sala podrían leerse, de hecho, como "apuntes"; fragmentos posibles que se desprenden de los aspectos históricos o estéticos de una obra.

En algunas obras la muestra propone una simple descripción de la obra, haciendo lugar a la interpretación, y en otras ofrece una esclarecimiento y una interpretación detallada, de modo que las principales claves de lectura de la obra se hallen en los textos de sala. El espectador aparece como alguien a quien se lo introduce o al cuestionamiento y la asociación o la información acerca de una situación de desgaste mundial representado a través de signos más o menos claros. La tarea del interlocutor allí es unir las

puntas, y esto se logra sobre todo a través de los textos de sala. La obra de Raqs, tan diversa en sus sentidos como en sus materiales, cuenta en sus textos de sala con la narrativa necesaria para la creación de una idea global que una la diversidad discursiva de la muestra.

En cuanto al funcionamiento genérico de *Es posible porque es posible*, y con la guía del análisis anterior acerca de su escena comunicacional, podríamos decir que la relación con aquello que se conoce como arte político es evidente. Esto se refleja en los textos de sala a partir de diversos elementos que entran en juego. En principio, el primer texto de sala ya asume la posición del grupo a partir de este "llamamiento a la acción" mencionado anteriormente, así como el hecho de que las obras parten de ideas acerca de un contexto global en situación de agotamiento. La descripción se completa con un concepto creado por los mismos artistas para definir la lectura de la muestra, y que es, justamente, el de "contemplación política". Esto se desarrolla a lo largo del resto de los textos de sala a partir del tono de las lecturas y la recurrencia e importancia dentro de los textos de ciertos conceptos como "libertad", "poder", "sistema" o "revolución", por ejemplo. Además, podríamos agregar la mención a momentos históricos como la segunda guerra mundial, y la presencia en los textos de autores como Marx, Engels o Rosa Luxemburgo. Por otro lado, el carácter político se imprime a partir de que también y justamente la muestra funciona como "denuncia" en algunos aspectos, así como hace las veces de "diagnóstico" en otras ("El fenómeno global de la desaparición de las abejas aparece aquí como un índice preciso de la degradación de nuestro ambiente y un alarmante signo de un sistema al límite").

En determinados textos de la muestra, por otro lado, se hace mención a ciertos aspectos que caracterizan una "manera de hacer" propia del grupo. En el texto que refiere a la obra "Marks", por ejemplo, aparece la afirmación de que el colectivo Raqs suele recurrir a la inversión como técnica artística, además de recurrir a la ironía para resignificar ciertas imágenes y símbolos de la historia. Los conceptos "recrear", "reeditar", el conjunto "juego con" o la expresión "aquí Raqs interpreta" hablan de un hacer que parte de textos anteriores y los modifica a su manera. Más bien, se plantea que esa modificación es casi siempre muy

independiente del sentido original, y que en este juego lo que se busca es subrayar contradicciones. El estilo, entonces, tiene que ver con un “hacer a partir de” sobre todo mediante mecanismos materiales o conceptuales que inviertan o mezclen. Ejemplos claros de ellos son la mezcla de los conceptos de “revolución”, “voltaje” y “era” en la obra *Revoltage*, así como también el juego con los materiales en la *Ingeniería invertida de la máquina de euforia* o el símbolo comunista reconvertido en un signo de interrogación y otro de exclamación en la obra *Marks.*

En la presente muestra, no existen demasiadas aclaraciones acerca de los dispositivos artísticos presentados en la muestra. Sí se hace mención, como dijimos y en algunos casos, a la forma en la que estas obras fueron presentadas por primera vez. La muestra contiene instalaciones, objetos y videos aunque no siempre hace referencia a estos en cuanto a su materialidad, sino que destaca más bien aquello que quieren comunicar. A pesar de esto, sí podemos pensar en la forma en que este estilo característico consistente en reeditar y reelaborar tome formas determinadas. Por ejemplo, es interesante el hecho de que el rinoceronte pase de un grabado y una narración a la forma de una escultura (la forma más parecida al animal como es en la realidad, esa realidad que las narraciones y el grabado no podían describir del todo bien), o que la máquina de euforia se encarne como una instalación a la que se puede mirar y “recorrer” con detenimiento, o que una obra que se cuestiona a través de varias citas acerca de la libertad tome la forma de un túnel cerrado (el cuestionamiento y el recorrido que tienen una salida al final, entendiendo esta salida como el paso a la libertad).

La estrategia general de lectura, en conclusión, tiene que ver con una instancia de intercambio que genere preguntas y también respuestas, una dinámica entre la estética y las ideas que genere nuevos pensamientos acerca del mundo. Es una muestra que nace de la reflexión y que apunta a ésta, de manera que los textos de sala, como una parte de la estructura paratextual de la muestra, está puesta en función de ello. Los textos funcionan como un complemento (a veces compensatorio, otras veces como una ampliación o como invitación a seguir investigando), y como disparadores de reflexiones. La lectura de *Es posible porque es*

posible a través de los textos de sala termina por evidenciar el protagonismo del espectador y la confianza en su participación. Pero también la importancia de la historia y de las reelaboraciones y resignificaciones posibles y necesarias para pensar el momento actual. En cierto modo, la idea de “laboratorio de pensamiento” se extiende desde el colectivo hacia la muestra y conforma también estrategias de lectura, a través de la primacía de la idea, de la experimentación con lo ya hecho, de la remisión a temporalidades diferentes y, sobre todo, del llamamiento a la acción que en conjunto moldean los distintos componentes de la muestra.

Muestra de Raqs Media Collective: *Es posible porque es posible*
Análisis paratextual: audioguías

Estudiante: Alberto Stabile adrianazanca@hotmail.com

Una exhibición de arte, como categoría genérica, puede ser considerada desde diferentes enfoques teóricos, pero todos ellos suponen como soporte discursivo de tal categorización un conjunto de textos que, en términos de Genette en *Palimpsestos*[1], caen bajo la clase amplia de transtextualidad. Así, una exposición de arte contemporáneo, lo mismo que cualquier artefacto artístico, sólo detenta el estatuto de "artisticidad" en tanto en cuanto un conjunto de discursos los emplacen y los invistan con tal atributo (sean éstos para, inter, meta o architextuales). En *Umbrales*[2]*,* Genette se ocupa, siempre dentro del campo literario, de un tipo de transtexto al que denomina paratexto. Su función es oficiar de umbral entre el exterior y el interior de la obra, de anunciarla y de darle presencia, a fin de otorgarle existencia pragmática en el mundo, en nuestro caso, en tanto exhibición de arte contemporáneo. Dos niveles son distinguibles dentro de tal categoría textual**:** los paratextos peritextuales y los epitextuales. La diferencia entre ambos estriba en que los primeros están emplazados alrededor del texto y dentro del continente (el volumen físico del libro y, en el caso de Proa, dentro del su espacio físico, orgánico -los cuerpos y las voces humanas- y virtual, considerando el *site* como parte de la institución y de la muestra) y, los segundos, en el exterior del continente textual. El alcance de este estudio sobre la muestra de Raqs se restringe al análisis del peritexto "audioguías". De entre todos los paratextos, no todos tienen, como es evidente, el mismo grado de obligatoriedad.

Ahora bien, la analogía con la función del peritexto en la obra literaria (título, prólogo, solapas, autor, contratapa, etc.) se muestra en un punto inoperante. En efecto, en una muestra se encuentra lo que se podría llamar umbrales de primero, de segundo y hasta

de tercer grado. El primer grado paratextual está dado por todos aquellos peritextos que representan el umbral a la puesta en espacio completa, en este caso la exposición “Proa” como totalidad institucional. La exhibición total que se ofrece aquí al espectador se compone de tres submuestras simultáneas**:** 1).- la de Raqs Media Collective: *Es posible porque es posible*, 2) la de Forensic Architecture: *Forensis* y 3) la del Espacio Contemporáneo: *Las medidas del vacío*, además de los espacios librería y auditorio y, adjetivamente, el café/bar. El segundo grado paratextual, tomando como texto las muestras, ya no oficia como un umbral entre el interior y el exterior del texto total expuesto, sino que representa una suerte de paratexto intratextual (continuando con la metáfora, un umbral entre las habitaciones interiores de una casa) que presenta y da presencia a cada submuestra y, a la vez, demarca las fronteras conceptuales y espaciales de cada una respecto de las otras dos. La instancia paratextual que nos ocupa, las audioguías, se hace eco de este hecho múltiple. En efecto, la pista 14 está dedicada a Forensic y la 1 la anuncia. Ninguna audioguía, en cambio, está dedicada ni anuncia la submuestra 3, que sí figura, en cambio, en un catálogo de mano compartido con las otras dos y en otro exclusivo de ella, además de los paratextos del hall de entrada. Finalmente, el tercer grado paratextual se da al interior de cada submuestra donde cada peritexto individual pone en presencia cada artefacto artístico singular, peritexto que, tomando como texto marco cada una de las sub-muestras, asume la función de una suerte de paratexto endotextual. Como fácilmente se observa, estas categorizaciones son operativamente relativas ya que su función depende del alcance que abarque el texto considerado, de modo que cada grado de paratexto varía en función de qué se considere elemento y qué estructura. Dicho esto en general, pasamos a efectuar el análisis de las audioguías de la submuestra de Raqs *Es posible porque es posible*, sin dejar previamente de notar que no todas las obras expuestas tiene una audioguía correspondiente.

Genette enumera una serie de rasgos para definir el estatuto del paratexto del caso, los que describen sus características espaciales, temporales, sustanciales, pragmáticas y funcionales[3]. La temporalidad de las audioguías puede ser, siempre respecto

de la observación de la muestra, simultánea, anticipada o diferida, dada la posibilidad de ser oídas una vez bajadas de la página y almacenadas en el dispositivo del caso. En el primer caso, la accesibilidad se restringe a espectadores que posean celulares y en todos los casos a aquellos que comprendan castellano. La espacialidad de la audición por las mismas razones puede ser *in situ* o en otro espacio. En ambos rasgos, desde la página se puede acompañar su audición con la ilustración de fotografías de las obras, salvo del díptico video instalación *El capital de la acumulación*. Sustancialmente, la materia significante de las audioguías es, por definición, la oralidad fónica lingüística. Sin entrar de lleno en los contenidos y motivos temáticos de las audioguías, anotemos que Genette considera todo contexto (autoral, biográfico, histórico, genérico, etc.), en tanto su conocimiento condiciona la lectura, como haciendo paratexto y formando parte del rasgo sustancial[4]. Lo que Genette denomina el estatus pragmático del paratexto con sus características de responsabilidad, fuerza ilocutoria, situación comunicacional y enunciativa planteada, representará la parte medular de los siguientes análisis, así como el rasgo funcional, que, aunque deriva de la descripción del tenor ilocutorio, sin embargo, no es del carácter de elecciones teóricas alternativas, sino que son empíricamente varias las funciones de los paratextos.

Polifonía enunciativa

Nota: un número arábigo precedido de la barra " */* " indica el número de pista. En el **Anexo** se refiere pista por pista cada una de las instancias Locutoras o Enunciadoras.

Un análisis polifónico de las audioguías, haciendo un uso analógico y por demás esquemático de los conceptos que Ducrot[5] aplica a la determinación del sentido de un enunciado en lingüística, permite definir las responsabilidades comunicacionales de los

enunciados y sus efectos enunciativos en función de la pluralidad de voces implicadas en el discurso de las audioguías consideradas como un todo.

El ***locutor*** (= **L**), que puede coincidir o no con algún **enunciador** (= **Edor**), es una entidad de discurso distinta del sujeto empírico parlante, productor de la ***enunciación***, responsable directo del material lingüístico utilizado en el enunciado y que, a nivel del enunciado, puede expresar contenidos o actitudes de los que puede recusar la responsabilidad, pero da existencia a los enunciadores, de los que organiza sus puntos de vista y sus actitudes. En las audioguías aparecen 3 ocurrencias**:** una **L1 principal** que enunciativamente oscila entre la historia (transparencia) y el discurso (marcas), pues, si bien habla mayormente en 3ª persona, introduce deícticos espaciales y temporales del aquí y ahora de la instancia enunciativa ("hoy" /3, "esta sala" /3, "esta muestra" /5, "aquí" /9, "en esta exhibición" /12, "quizás aún…nuestro tiempo" /13), la 1ª persona del plural (v.gr., "quienes nos enfrentamos a la obra" /5, en estos casos el "nosotros" involucra al locutor y al enunciatario) y la 2ª persona del singular en la modalidad distanciante o formal (acusativo "lo invitamos" /11,12,13; aquí el sujeto desinencial "nosotros" excluye al enunciatario/Usted y ejerce sobre él un acto ilocutorio). Ya sea en pista aparte (8 y 10) o dentro de algunas pistas, esta voz introduce la **voz directa del "curador"**, lo que los erige en **L2** (Medina /4, 5, 8, 10, 13) y **L3** (Barenblit /12). Ahora bien, tanto **L2** como **L3** introducirán también **Edores** (siendo el más común para L2 "los Raqs").

Los **Edores** también son entidades discursivas, constituidos en el sentido de la enunciación, pero son instancias personales completas que pertenecen al universo del enunciado y que, entre otras propiedades, poseen la de ser origen del enunciado. Varios Edores destilan sus puntos de vistas y actitudes sobre la temática de la muestra, las obras, el contexto, ciertos hipotextos, etc.. Se puede distinguir 7 **Edores** protagónicos, amén de toda "otra voz" (por ejemplo las instancias enunciadoras de los textos hipotextuales como Rosa Luxemburgo, Durero, Marx, Erasmo), cuyo análisis exhaustivo excede el tiempo y el espacio de este escrito:

1).- el **L1** se introduce como **Edor1** en tanto emplea la 1ª persona del plural que experimenta en comunidad inclusiva con el enunciatario/espectador (función del inglés “we”) los efectos y las apelaciones de las obras o de los artistas.

2).- el **L1** se erige en **Edor2** por medio de la 1ª persona del plural que coloca esta vez al enunciatario/espectador en una 2ª persona a la cual exhorta a una acción (/11, /12, /13) a través de un nosotros (función del inglés “us”) que implica una instancia permisiva por parte de la organización de la muestra.

3).- el **Edor3** introducido bajo el sujeto (en sentido actancial y gramatical) de “**Raqs**”, “**los artistas**” o “**ellos**” a través del uso de verbos constatativos o performativos en el sentido de Austin. Los integrantes del grupo sólo son nombrados por sus nombres propios en la presentación general de la muestra en /1 por L1.

4).- los **Edor4**, **Edor5** y **Edor6** encarnan los puntos de vista, las explicaciones e interpretaciones de “**el curador Cuauhtémoc Medina**” (/2, 4, 7, 11), de “**el curador Ferrán Barenblit**” (/1) y de “**los curadores**” (/5, 13) respectivamente.

5).- “**La obra**” (/4, 6, 9), “**el video**” (/13) son instaurados como **Edor7** siguiendo el modelo de la personificación literaria de los objetos como sujetos intencionales. Son ellos mismos, absolutizados de sus productores, los que rigen las acciones del verbo, en casos de modo ilocutorio (“la obra invita” o “nos propone”). La obra habla de sí por sí misma.

Ahora bien, lo que nos habilita a hacer esta utilización tan laxa de la estricta aplicación lingüística de estos conceptos es el *efecto distanciador* que marcan los encabezados de las afirmaciones de **L1** respecto de **Edor3,4,5,6**. En efecto, las expresiones “para tal curador”, “según tal curador”, “para los artistas” o “para Raqs” (cf. Anexo) *desresponsabilizan* explícitamente a **L1** del enunciado que introduce, motivando en el enunciatario un efecto comunicacional de “conjetura”, “punto de vista” o “materia opinable” que, aunque se presenten los enunciados, como de hecho se presentan, como una clausura del sentido de la obra comentada o de la concepción del mundo sostenida, tales fijaciones de sentido son atribuidas al parecer falible de cada Edor. Es decir que lo que el enunciado afirma, sostiene o postula categóricamente la enunciación lo relativiza, pero sin llegar nunca a problematizarlo.

Finalmente, las referencias de **L2** respecto de **Edor3**, en cambio, nunca enuncian relativizándolas sus concepciones, sino que siempre son sostenidas taxativamente. Incluso en /10 va tan lejos que pone en voz de un Edor compuesto por "el grupo [Raqs] ***y sus espectadores***", en un estilo indirecto libre, las ideas sobre el proyecto y el destino de la Revolución Rusa, de modo que el enunciatario, en tanto espectador de Raqs, es incluido inopinadamente en un colectivo ideológico al cual no sabía hasta entonces que pertenecía.

Análisis textual

Desde el ***punto de vista semántico***, todas las instancias enunciativas mantienen una decidida isotopía. En este sentido, tanto los planteos temáticos, problemáticos y de práctica artística como la instancia comunicacional instaurada producen un compacto efecto de homogeneidad de sentido.

A partir del texto de las audioguías, la obra y la práctica artística de Raqs se encuadran perfectamente en función de su temática, de su retórica y del género artístico preponderante en el ***estilo de época*** central de la contemporaneidad artística. En efecto, para Groys, la instalación es el género propio que caracteriza la contemporaneidad[6]. La mayoría de las obras son definidas como ***instalación***, salvo *No obstante, incongruente*, la que, señalada como ***escultura***, sin embrago, en /3 también se dice fue exhibida en Lisboa "a modo de instalación". En /7 *Revoltage*, la obra es nombrada como ***instalación***, consignando que "en alguna oportunidad" fue llamada ***escultura eléctrica*** y, a su vez, es asimilada a un ***graffiti eléctrico***. Más llanamente, L2 en /8 la presenta como "***un letrero luminoso***". *Pregúntele al de al lado* está presentada en /12 como la ***reconstrucción de una intervención***. Incluso en /13, *El capital de la acumulación* es exhibido como una ***instalación*** de un ***díptico video***, el que es caracterizado genéricamente como ***ensayo-film***, y, hacia el final, se indica que está acompañada por ***dos vitrinas*** con fotos del libro de Rosa

Luxemburgo (la única que está expuesta) y otra del libro imaginado por Raqs con un nombre de autoría formado por un anagrama con fonética india del nombre “Rosa Luxemburgo”. La obra de obligación participativa para que se consuma su sentido *Bufet de preguntas Raqs o Faqs* no es definida genéricamente en /6, sólo se hace alusión a que, debido a estar “emplazadas en una sala de exhibición, estos objetos reconocibles adquieren otro sentido”, con lo que se remite de algún modo al concepto de des o recontextualización de lo cotidiano propio de las instalaciones. Notemos, finalmente, dos cosas. La ambivalencia o imprecisión en la determinación de una obra, como se vio, refleja también justamente cierto grado de inestabilidad de adscripción genérica propia de la contemporaneidad. Nunca se explicita el significado de “instalación”, con lo cual se construye un enunciatario del que se da por sentado que posee las competencias y saberes requeridos para comprender qué y cómo funciona lo que se le está mostrando, sin embargo se invita al espectador en /1 a acudir al personal docente de sala para aclarar cualquier eventual inquietud o duda respecto de las obras.

También desde el ***punto de vista temático*** Raqs se adscribe, desde el paratexto mismo, a la segunda corriente artística de la contemporaneidad señalada por Smith como “giro poscolonial”[7]. En efecto, las audioguías señalan que la obra de Raqs es arte político y política contestataria de la globalización, es crítica del capitalismo, denuncia los impactos globales del nuevo desorden mundial entre economías avanzadas y las conectadas con ellas bajo distintas formas de asimetría, a las que, según Medina en /13, vampiriza. La /1 *Introducción a la exhibición RAQS* y la /2 *Introducción Sala1*, así como insistencias y redundancias en otras pistas, exponen estos temas como “la” problemática de la contemporaneidad social y cultural, pero no explícitamente artística. La “estética” ofrece un “punto de partida de interrogaciones sociales, políticas, económicas y de producción cultural”. El leit motiv “los usos y sentidos del tiempo en el marco de una economía capitalista global” que rigen la sociedad y atraviesan las prácticas cotidianas es planteado como la clave del pensamiento de Raqs.

Ahora bien, las audioguías sitúan la obra de Raqs en tanto éstos no dejan “de cuestionar los grandes discursos de la modernidad [no del modernismo] desde la realidad contemporánea [no expresamente desde la contemporaneidad artística]” (/9). Alusiones como “la cultura contemporánea” (/1), “el mundo contemporáneo” (/5,9), “el problema del tiempo y la modernidad” (/5), “el funcionamiento de la sociedad contemporánea” (/12), “la utopía moderna y la situación contemporánea” (/13) centran el interés, no en los problemas del arte contemporáneo, sino en una renovada dialéctica modernidad/actualidad, en la que los relatos modernos sobre la fragmentación productiva de la temporalidad siguen ejerciendo de tal modo sus efectos nefastos que revitalizan, según las audioguías, de modo necesario, las prácticas emancipadores, reivindicadoras e igualitarias con las que Raqs, por medio de sus prácticas, interpela (para ciertos enunciatarios, no sin cierta ingenuidad libertaria) al espectador. En este sentido en /1 “se aboga” por “el rol emancipador, creativo y constructivo del artista y del espectador como forma de liberación” “que nos ofrece el arte”; en /2 el Edor4 declara que “el tiempo para Raqs no es una dimensión abstracta e inocua, sino uno de los principales campos de *batalla* sociales, aparece como el objeto principal de la apropiación política” y en /4 el L2 subraya que la temática de la muestra gira en torno a la relación entre el tiempo y el capitalismo y a la “experiencia de *batalla* entre el sistema económico y la biología de los cuerpos y los deseos” (obviamente, las bastardillas dentro de las citas son nuestras). De modo que la obra y la práctica de Raqs son instaladas más como acción política intelectual/artística que como arte político. Sólo en /11 se sostiene que “Raqs recupera [de modo que parece ser necesario retomar algo dejado de lado por el arte] la preocupación por la representación, usos y sentidos del tiempo [nuevamente el leit motiv] en el arte contemporáneo, en el contexto del capitalismo”, única guía donde se habla de “arte contemporáneo” con nombre y apellido.

La figura del artista se ve complementada o, mejor, suplementada en /1 con la de “autodenominados agentes filosóficos provocadores” y, además de encarnar “un laboratorio de pensamiento” “en el cruce de prácticas artísticas, curatoriales, educativas, intelectuales”, son también, conforme nuevamente al estilo de época, “una agrupación multidisciplinaria”. Sin embargo, en tanto

"*agentes provocadores*", son reivindicados, en el suelo mismo de la contemporaneidad igualitaria, ***con el atributo del artista propio de la modernidad y de las vanguardias históricas***. En efecto, la idea de provocar un shock en los espectadores, de sacudirlos de algún modo para que salgan de un aletargamiento cómplice, se repite profusamente**:** en /1 se afirma el objetivo de "*provocar* un impacto y reflexión sobre la cultura contemporánea", "se rescata el valor del asombro…que nos ofrece el arte para transformarnos en espectadores activos"; en /3 se propone "la idea del arte como juego y del juego como impulso de libertad, como finalidad sin fin" (apelando paradójicamente a la intertextualidad no citada de la definición del arte dada por Kant, la que fundamentó, contrariamente a la función aquí postulada, justamente su autonomía); en /9 la obra "rescata el asombro y la pregunta como dos de los puntos necesarios de las propuestas de Raqs, apelando al espectador activo"; en /12 se indica que la recurrencia a pensadores radicales "forma parte de la metodología de Raqs para *incitar* al espectador a participar del juego abierto de preguntas y cuestionamientos sobre el funcionamiento de la sociedad contemporánea", finalmente en /6 la obra "nos propone transformarnos en protagonistas superando la figura del mero espectador". La construcción, por tanto, de un enunciatario aletargado al que hay que movilizar, pues debe dejar de ser "un ***mero*** espectador", instaura simultáneamente la figura de un artista líder e iluminado que entiende lo que el común no percibe. Se instaura entre ambos, por tanto, una escena comunicativa asimétrica de movilizador a movilizado. De allí la permanente insistencia en verbos ilocutorios, pues todo, obras, grupo, muestra, "invita a" o "propone que". La muestra, según destilan las audioguías, no se resigna a sólo mostrar, pretende y exige activar. Ahora bien, se da ***en las explicaciones de las obras*** una contradicción pragmática entre este último objetivo señalado y la clausura del sentido de las obras. Pues, por un lado, se habilita, para "un espectador activo", el universo de cuestionamiento contestatario, pero, por el otro se le ofrece cerrado el paquete significativo, lo que lo devuelve a su condición de "mero espectador" que debe ser, nuevamente, movilizado, esclarecido o adoctrinado. De este modo, la pretendida "participación activa", producto de la propuesta provocadora,

que habilitaría, *prima facie*, problematizar libremente la contemporaneidad, encuentra los límites del cuestionar libertario al ser informada (en sentido literal) por la respuesta categórica.

Hay en las audioguías de algunas obras una remisión hipertextual explícita, pues su relación mutua excede la de la simple cita intertextual (como sería el caso en /4 de la cita del film *Tiempos modernos* de Chaplin o en /8 del ideario leninista). La obra de Durero en /3, la de Erasmo en /12 y la de Rosa Luxemburgo en /13 ofician, por el tenor de los contenidos implicados en las obras de Raqs, de hipotextos para las obras *No obstante, incongruente*, *Pregúntele al de al lado* y *El capital de la acumulación* respectivamente.

Dijimos que no todos los paratextos tenían el mismo grado de obligatoriedad. Toda la *Introducción* de /1, donde se consigna el título de la muestra, los nombres del grupo, de los artistas, de los curadores, el hecho de que se trata de una selección de obras y de una muestra itinerante, etc., ofrecen informaciones básicas, que también figuran en el muro de la sala y en el catálogo de mano. Los paratextos de la audioguías exigen, empero, la voluntad activa del espectador para accionarlos, de modo que su obligatoriedad se ve, en principio, mediatizada. Sin embargo, aun cuando clausuren el sentido, los contenidos de las audioguías (que en /1 remiten para su ampliación al catálogo, a la web, a los textos de sala, a los educadores, a los epígrafes, etc.) representan un requerimiento indispensable para conceptualizar medianamente el sentido “buscado” de las obras que se desprende de sus paratextos. Sin ellos, con la solo percepción visual de la muestra, aun leyendo los títulos de las obras, la ambigüedad temática e enunciativa prevalece. Característica ésta del lenguaje del arte contemporáneo que hace de la transdiscursividad, en nuestra caso la paratextual, una condición de la lectura y comprensión de las obras. Las obras leídas por sí mismas dentro de los límites de su propia materialidad obviamente comunican, pues es imposible no comunicar, pero al margen de los paratextos la amplitud del contrato de lectura se acrecienta enunciatariamente de modo subjetivista.

Como anotación final, consignemos que el carácter itinerante de la obra (Madrid, México, Buenos Aires) parece haber determinado ciertas elecciones léxicas ajenas a nuestro castellano rioplatense. Es el caso de “pizarra” por “pizarrón”, “bufet” por “oficina”, “focos” por “faroles” y “bombillas” de luz por “lamparitas”. Es inevitable que se genere cierto efecto de alteridad o de extrañeza al oír y leer tales palabras.

Anexo

Locutor1: Estilo indirecto distanciador (= eid).-

/1) “Según el curador Ferrán Barenblit [sigue aparentemente una cita textual en estilo directo] ‘La clave está en….’ ”, “Raqs se postula como”, “autodenominados”, “Para ellos”.

/2) “Según el curador Cuauthémoc Medina … para Raqs” (eid dentro del eid), “Según los artistas”.

/3) “Raqs propone”, “Según Raqs”.

/4) “La obra instala el cuestionamiento”, “En palabras del curador Cuauthémoc Medina”.

/5) “Según los curadores Ferrán Barenblit y Cuauthémoc Medina”.

/6) “La obra invita”, “la obra nos propone reflexionar”.

/7) “Según el curador Cuauthémoc Medina”.

/9) “La obra propone”.

/11) “Según el curador Cuauthémoc Medina”.

/13) “Según los curadores Ferrán Barenblit y Cuauthémoc Medina”, “El video propone”, “Según los artistas”.

Locutor2 / 3.-

/4- Aquí estoy [Medina].

/5- Economía de pizarra **[Medina].**

/8- Revoltage **por Cuauhtémoc Medina.**

/10- Marks **por Cuauhtémoc Medina.**

/12- Pregúntele al de al lado **[Ferrán Barenblit].**

/13- El capital de la acumulación **[Medina].**

Actos ilocutorios de L1.-

/6) “Lo invitamos a participar”.

/11) “Lo invitamos a pararse adentro”.

/12) “Lo invitamos a transitarlo”.

Notas

1).- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 9/17

2).- GENETTE, Gérard, *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001, p. 7 y 10

3).- ibidem, p. 10

4).- ibidem, p. 12

5).- DUCROT, Oswald, “Esquisse d’une théorie polyphonique de l’énunciation”, en DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, # # XII y XIII, pp. 199/206

6).- GROYS, Boris, “La topología del arte contemporáneo”, en:
http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html, p. 5
7).- SMITH, Terry, *Qué es el arte contemporáneo*, Bs. As., Siglo XXI, 2012, p. 22/23 y 330/331

Análisis de folleto y audio guía de la muestra Colección Daros Latin América en PROA

Patricia Martínez Castillo
Camille Boury
María Romina Márquez
Elsa Rojas Mejia

El presente análisis se hará teniendo en cuenta dos tipologías de textos que acompañan la exposición Daros Latin America realzada en PROA en el año 2015. Teniendo en cuenta que el tanto el folleto como los audios se presentan en relación al recorrido y a la distribución del espacio hemos separado el análisis en relación a las cuatro salas de la exhibición.

En términos de G. Genette, sabemos que la obra no se reduce al artefacto sino que, se constituye en relaciones funcionales, que se entablescan con prácticas sociales diversas. Dentro de esas numerosas y complejas prácticas encontramos las propias de la llamada textualidad artística: textos de artista, textos críticos, textos históricos, textos curatoriales, catálogos, reseñas, etc.

Primero se va a hacer énfasis sobre lo que presenta el folleto, después a partir del análisis de los audios, detectar la relación con la forma en que están exhibidas las obras en cada sala para llegar a una mirada general de la exposición relacionando comparativamente las cuatro salas.

El folleto de la exhibición, presenta a la colección de Daros Latinamerica, como una de las colecciones más importantes del mundo, especificando que su mirada es netamente contemporánea, apartándose de versiones regionalistas y folklóricas. También, se aclara que esta colección se encuentra en sintonía con lo mejor del arte actual.

Esta muestra que ocupó las cuatro salas de Proa, se organizó en grupos temáticos respondiendo a la disposición física de las salas, es decir que la muestra comprende cuatro unidades temáticas que no poseen ni títulos ni subtítulos. Sin embargo; como

veremos en los análisis de folleto, se presentan énfasis en relación a aspectos posiblemente predominantes de cada sala más como insinuaciones que como títulos certeros de las unidades temáticas.

El folleto luego de una breve introducción, describe los cuatro grupos temáticos, enumerando sala por sala, exponiendo sus contenidos, algunas obras y acompañando ese texto general se presenta la imagen de una obra representativa de la sala.

Los audios (16 en total), presentan el recorrido en relación al desplazamiento físico que se puede hacer de la muestra y se tiene un primer audio que introduce toda la muestra, tres audios que describen obras de la primera sala, cuatro correspondientes a la segunda, tercera y cuarta sala. No se tiene un audio de cierre de la exhibición.

Audio 1. Introducción.

En el audio número uno, se presenta la exhibición, explicitando el tiempo de duración de la muestra, como así también, información de la colección, que se señaló brevemente en el folleto. Acá se amplía la información, aclarando la fecha de creación de la colección que es en el año 2000 y que se trata de una institución artística con sede en Zurich. Además nombra los objetivos, que es la de preservar y crear una colección que posea uno de los acervos más importantes de Latinoamérica. También se cuenta que es una selección de obras y los curadores que trabajaron en la exhibición.

Sala 1.

Folleto.

En esta primera según el texto, se introduce a la discusión, sobre lo latinoamericano, la globalización, y los símbolos del poder.

La primer obra de ésta sala es la de Fabián Marcaccio *"From Raging Aggression to Decoration" 1997,* se trata de una bandera argentina. En el texto, se sostiene que lo que llama la atención de esta pieza es, el tratamiento de los símbolos patrios y uno de los

temas de la disciplina de la Historia del arte, que es la crisis de la pintura. La obra entonces, muestra a través de los materiales, las tensiones estéticas y políticas.

En diálogo con ésta obra, va a estar *"Molde soplado",* de la artista mexicana Teresa Serrano, en ella se recurre a ciertos símbolos de la Iglesia católica, materializándolos a través del vidrio soplado, que es una artesanía perteneciente al país de la artista. Es válido señalar, en la introducción del folleto, se aclara la distancia de las tradiciones de los países de latinoamérica; sin embargo Serrano, utiliza una técnica propia de su región.

Luego se describe el video de Jorge Macchi *"12 canciones cortas",* el cual recurre a la memoria infantil, por medio de la caja de música, en la que se procesan titulares periodísticos que hacen referencia a la crisis global, que como se relata en el texto, se realiza a través de un juego lúdico y perverso al mismo tiempo.

Por último Milena Bonilla, en su obra *"El capital/Manuscrito Siniestro"*, reproduce el libro *"El capital",* de Karl Marx con su mano izquierda, texto que según se explica en el folleto, es una obra símbolo de la historia reciente, todavía con una fuerte influencia ideológica sobre latinoamérica.

En el texto de Ángela García Blanco, *"La exposición, un medio de comunicación"*, se sostiene que en la redacción de un texto, relacionado a la exhibición, se ha de tener en cuenta los recursos que favorezcan la comprensión de esos escritos. Por ende se debe tener en cuenta los términos utilizados, la composición sintáctica de las frases y sus nexos y la organización de la información. Además, la presentación de la información debe actualizar esquemas previos, para que el visitante pueda reconocer la organización textual.

Audio 2. Fabian Marcaccio. De la furiosa...

En este segundo audio, se describe la obra del artista argentino Marcaccio, *"From Raging Aggression to Decoration"* de 1997. Este artista vive y trabaja en New York desde 1986. El audio introduce a la obra, explicando que en ella se desafía el símbolo nacional por excelencia, la bandera argentina, para luego tomar palabras del artista. Este audio explica la pieza desde la voz del artista retomando palabras muy específicas del campo del arte que podrían ser explicadas a partir de sinónimos de mayor accesibilidad para el público.

García Blanco, sobre el papel comunicativo que juega en una exhibición la información complementaria, sostiene que su función es: *"es el de explicitar el significado de los objetos en el contexto de la exposición (…) equivale también a lo que se ha venido en llamar dar la clave del discurso científico de modo que pueda ser entendido por las personas que no conocen dicho código"* (García Blanco 1999. p.125)

Audio 3. Teresa Serrano. Molde soplado

Este tercer audio, trata de la obra de Teresa Serrano *"Molde soplado".* Se comienza contando el año en el cual se realizó la obra, que es en el 2012, y que se trata de una instalación conformada por una mesa rectangular de madera sobre la que reposan cuatro objetos de vidrio.

Estos objetos, como se aclaró en el folleto, están realizados mediante la técnica del soplado, la cual es característica de la región de México, a la que pertenece la artista. Es de destacar, que en el audio, si bien, se cuenta el país en que nació Serrano, también se señala, que ha vivido la mayor parte de su vida en New York. Se puede considerar que el audio presenta de forma amplia la información y se complementa lo que ofrece el folleto, describiendo de manera clara a la instalación y su contexto.

Por otro lado el espacio físico de la obra propone una distancia al colocar esta obra en vitrina, el visitante que no hace uso de la audio guía no logra conocer el contexto general de la obra, cuestión que a nivel de montaje pudo tener otro tratamiento que acercara al visitante al contenido.

Audio 4. Jorge Macchi. 12 canciones breves

En este audio, se aborda la obra del artista argentino conceptual Jorge Macchi, *"12 canciones breves".* En un principio se presenta al artista para luego pasar a la descripción de la pieza. En ésta descripción formal de la obra; sin embargo cuando se comienza a hablar de lo que se quiere significar o contar en *"12 canciones cortas"*, el lenguaje utilizado puede considerarse técnico y algo complejo; a modo en ejemplo encontramos expresiones como; "Su obra de carácter principalmente conceptual", donde se añade su circulación internacional y la adquisición de su obra por parte de múltiples colecciones privadas.

Esta reflexión, surge teniendo en cuenta los diferentes públicos que pueden o pudieron llegar a visitar la exhibición que no tiene el vagaje o la referencias suficientes para comprender "el carácter conceptual" ya que inclusive quienes pertenecen al campo artísticos debaten acerca de este concepto y no se halla a lo largo del audio una aclaración o nocio que acerque al público a entender este contenido. Hacia el final del audio, se relata la idea del artista, pero también con términos que, distancian (como domestisidad, "mecanismo poético", etc.) al espectador y no ayudan al acercamiento con la obra.

Sala 2.

El folleto.

El folleto tiene un encabezado que nos induce a entender la categoría general de lo que vamos a ver: "las referencias a lo cotidiano". Esta primera frase sería pues, informativa y "directiva" en el sentido que el público, va a orientar su visión sobre esta

palabra “cotidiano”; es decir que va a reflexionar directamente, a buscar el vínculo entre cada obra a partir de esta idea. El texto del folleto presenta brevemente algunas obras de la sala.

Ahora en el mundo del arte contemporáneo muchas obras se encuentran con un texto mínimo y falta de contenido para permitir a todos entender las obras. Acá lo que podemos notar es que el contenido es bastante completo. Sin embargo; las cortas líneas que explican las obras no permiten al espectador tener su propia visión y el curador directamente da su propio análisis de la obra (esto también se encuentra en los audios).

En efecto, a partir de “lo cotidiano” como tema, las explicaciones de las obras se encaminan hacia el reforzamiento o vinculación con dicho tema, se puede considerar cierta falta de coherencia. En efecto, si comparamos a la sala 3, vemos que el tema no es tan claro. La sala 3 nos da directamente su sentido y lo que propone; mientras que la sala 2 parece menos fluida, y entonces su impacto es menos fuerte en su mensaje general.

Se puede percibir que la muestra no permite dar un sentido claro al espectador; así pues, el recorrido no se hace fácilmente y no permite un acceso para la gente que no conoce a profundidad el campo del arte. Ahora bien, vamos a ver si los audios ofrecen o dan mayores posibilidades de interacción y aproximación con las obras; además analizar si permiten al público tener su reflexión propia.

Audio 5: Vik Muniz, *WWW.*

En relación al proceso del audio primero hay una presentación con el nombre del artista, de la obra, y su fecha. Después una descripción de la obra, bastante informal: “se trata de un tríptico monumental”. La primera parte del audio muy descriptivo, parece pertinente para permitir a una persona que no conoce formalmente de arte, identificar cada parte de la obra, sin interpretación adicional.

La persona que habla se apoya después para la análisis de la obra sobre un crítico de arte “Orlando Brito” esto permite conocer un análisis afuera de la institución del PROA, y también permite el acceso a una amplitud de criterios, no imponer su propia teoría. Sin embargo; se percibe en el audio falta de interactividad, ya que no propone al público de preguntarse sobre la obra.
Con una extensión de 2,50 minutos el audio parece tener un contenido bastante completo, al final del mismo hay una información complementaria sobre el artista y su trabajo, vinculado con la actualidad, esto permite al público tener una información más rica en contenido.

Audio 6: Doris Salcedo, sin título.

Se repite la estructura textual del audio, Una mención al artista, su nacionalidad, la obra y su descripción. Se regionaliza la temática de la violencia direccionando la obra en Colombia. El análisis se hace directamente sin pasar por la voz de una crítica. Hace falta aclarar en un audio inicial o final quiénes realizan estas audioguía, realizar precisiones de estas elaboraciones pues se hace evidente que hay algunas expresiones que van más allá de la mirada única del curador. Se expone la explicación de la artista. Se puede considerar este texto con un contenido completo, pero no permite al público, pensar la obra en su propio sentido.

Audio 7: Los Carpinteros, Someca.

En el audio se propone el mismo proceso que los otros audios. Lo que podemos añadir, es el hecho de que las frases son cortas, claras facilitando la retención y la compresión del contenido.

Sala 3.

Folleto.

En el texto “La producción de la exposición –medio de comunicación” considera que el papel comunicativo que juega la información complementaria es el de explicar el significado de los objetos en el contexto de la exposición, lo cual supone explicar qué sentido tiene en función de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Ello es equivalente a identificar los objetos y a explicar su presencia en el contexto expositivo.

En la sala número 3 el folleto presenta un papel comunicativo y explicativo. Esta sala se presenta con la temática “El cuerpo como sede de marcas sociales”. Lo anterior va iniciar y orientar al público espectador en una narración consciente de prácticas sociales que se expresaran mediante sus obras.

En una primera instancia el folleto de la exposición presenta a Miguel Angel Rojas, con su obra David n° 5 y n° 2. Se trata de dos cuerpos mutilados por los desastres de la guerra y violencia de su Colombia natal. Aquí la belleza busca una vía para mitigar el horror – menciona el texto-. En un segundo momento frente a Rojas, se encuentra Rosângela Rennó con sus fotografías de pieles tatuadas de presidiarios, que son símbolos de amor, religión y memoria. En tercer lugar presenta la boutique- Peletería humana de Nicola Constantino. Se trata de calcos de tetillas, pezones de color de piel humana, resaltando entre el ultraje y la violencia que encarnan. En un cuarto momento está Marcos Lopéz, con su obra Autopsia y Dario Escobar con su obra La Anunciación.

En la obra de Escobar, se trata de imágenes de la historia del arte para ser actualizadas que remiten al pasado y la cultura latinoamericana. En un quinto momento presentan la obra de Juan Manuel Echavarría con su video Boca de Cenizas. Esta obra se basa en legados de historias orales, propio del lugar en el que fue realizado.

Por último está La acción Limpieza Social de Regina José Galindo, en la obra, la artista ofrece su cuerpo como sede para manifestar la represión social. La obra de Regina, dialoga con la instalación de Teresa Margolles Trepanaciones Sonidos de la morgue, quien reproduce el sonido penetrante de una trepanación.

Parte de la misión, se podría leer como una exposición que busca apartarse de la mirada regionalista y folklórica para ofrecer un panorama de producción reflexiva y crítica expresadas en la obras de arte. Las tensiones geopolíticas, la violencia tanto pública como privada, las resistencias y utopías, y el cuerpo como sede del conflicto social, son algunos de los temas abordados por las obras escogidas, cuidadosamente seleccionadas con el fin de transformar al espacio expositivo en una arena para el debate y la reflexión. Por lo tanto en la sala 3, tanto el folleto y los audios (más adelantes serán analizados puntualmente), existe una concordancia a nivel explicativo y comunicativo para el público, mencionando a todos sus artistas y sus respectivas obras haciendo una breve descripción de las mismas.

Audio 9: Miguel Ángel Rojas . David

En este audio en una primera instancia hace la presentación del artista: Miguel Angel Rojas. Luego presenta las obras. A continuación, menciona el lugar de procedencia del artista, de sus estudios, y su desempeño como artista conceptual y multimedial. Luego hace una descripción de las obras formalmente para después invitar al público a abordarlas con una mirada netamente consciente de la marginalidad, víctimas de los conflictos Bélicos de las guerrillas de su país de origen – Colombia-.

Aquí el artista pretende establecer la idea de la guerra como resultado de las desigualdades culturales. Según el audio, la belleza del arte clásico entraría en tensión ya que Rojas aquí no presenta la perfección del cuerpo, sino mostraría soldados desnudos mutilados, resultado de las guerrillas colombianas.

Audio 10: Nicola Costantino. Peleteria humana

Presenta la artista Nicola Constantino, luego el título de las obras, seguidamente hace una descripción del montaje de las obras, donde menciona que la obra se debate entre la atracción y la repulsión, el deseo y la muerte. Luego describe a los objetos escultóricos, menciona que son parte de uso de la cotidianidad. Resulta interesante escuchar, en una parte del audio, como se invita al espectador a mirar de cerca las piezas y observar detenidamente el material, el color y la textura de la obra. Luego explica que la técnica empleada es lo que le permitió ese efecto de inmediatez del cuerpo humano. Y reitera que el efecto de la técnica produce tensión entre rechazo y curiosidad.

Audio 11: Marcos López. La Autopsia

Este audio presenta a Marcos López y a la obra. Menciona que la obra “autopsia” forma parte de una serie de fotografías llamadas “Surealismo Criollo”, expresa que mediante sus prácticas artísticas, López explora el concepto de identidad, nacionales y latinoamericanos.

Luego el audio señala: “Para la realización de la autopsia marcos se apropia de la lección de anatomía de Rembrandt y de la emblemática fotografía de Freddy Alborta, de Ernesto che Guevara muerto en La Higuera, Bolivia, cuyo objetivo fue mostrar a la comunidad internacional el fallecimiento del líder revolucionario.

Sin embargo, López resignifica las obras anteriores en clave local y con ironía, dando a su fotografía una dimensión muy distinta. La mujer desnuda cubierta con una suerte de pañal plástico, presenta una enorme cicatriz en el torso y una herida de bala al costado, tendida en las típicas bañaderas, preparada para realizar autopsia totalmente expuesta en las miradas de quienes la rodean y de los espectadores, a su alrededor un grupo de personas vestidas con trajes de médicos que se presentan en esta escena como los supuestos responsables del procedimiento.

Audio 12: Regina Galindo. Limpieza Social

Este audio presenta primero a Regina Jose Galindo, luego del lugar de procedencia de la artista y el año que nació. Habla un poco de su producción en general y menciona que su obra se basa en acciones pre-formaticas para explorar la más diversas problemáticas e injusticias sociales, discriminaciones raciales, de género y demás abusos implicados en las relaciones de poder que operan en la sociedad actual.

Describe esta obra como una acción pre-formática con una duración de dos minutos. Menciona que la propia artista es parte de obra y el objetivo de la obra es denunciar el anonimato de los crímenes, el amparo del abuso como medida de control y "el cuerpo desnudo acentúa su vulnerabilidad en el contraste con la dureza material simbólica del espacio donde tiene lugar la acción".

A partir de los visto se puede afirmar que esta sala , está mejor organizada, hay una concordancia entre el folleto y los audios. Sin embargo los audios dejan de lado a los artistas Teresa Margolles y Darío Escobar. En el caso de la obra de Nicola, el público es invitado a observar minuciosamente.

Sala 4.

Folleto.

En el folleto, el recorrido por esta sala empieza con un enunciado poético que invita al espectador a entrar y a participar, pues "Lo lúdico y lo maravilloso coinciden en esta sala". Como se ha podido apreciar en el itinerario de la exposición en relación al folleto, se enuncian algunas de las obra de la sala y se encuentra la imagen de "Resistencia" (1999) del chileno Gonzalo Díaz acompañando este segmento del folleto.

En el caso de la sala cuatro, se halla una menor cantidad de obras en el espacio físico donde entran en contacto el vídeo, la instalación y la escultura, principalmente. Dicha distribución se aprecia parcialmente en el folleto, ya que no menciona la

separación espacial entre tres obras: La de Donna Conlon y Leandro Erlich que, para no entrar en conflicto (en términos espaciales y de montaje) con el vídeo de Javier Téllez, se ha colocado en un habitáculo al fondo de la sala.

Volviendo sobre la obra de Conlon; con ésta se busca dar un cierre a la exhibición, a modo de bucle afirmando que "la exhibición comienza y cierra con banderas, emblemas de nacionalidad y territorio, y que nos invitan a repensar lo global y lo local".

Se puede notar que en relación a los audios, se hizo énfasis - en unos casos más que en otros- sobre la nacionalidad de los artistas y se vuelve permanentemente sobre la idea inicial de apartarse "de las versiones regionalistas y folklóricas" diferenciandolas de ser "reflexivas y críticas". Lo anterior genera preguntas como: ¿El regionalismo manifestado con la nacionalidad de los artistas y algunas veces con las técnicas tradicionales va en contra de lo crítico o reflexivo?¿son estos conceptos excluyentes?

En la obra de Nadín Ospina encontramos "la materia ancestral y la imagen contemporánea" es decir que se conjugan elementos aparentemente contradictorios desde los enunciados que se presentan en la introducción de la muestra en el folleto, mostrando que pueden haber diálogos de producciones con rasgos tradicionales, ancestrales y hasta "folklóricos".

En concordancia con la idea de "lo lúdico" el vídeo de Javier Tellez, "*letter on the blind, for the use of those who see",* muestra la posibilidad de construir imágenes desde la postura de personas que han nacido ciegas, una invitación a repensar la creatividad desde otros sentidos.

La obra del chileno Gonzalo Díaz, una resistencia eléctrica que prende y apaga periódicamente, se cierra conceptualmente al mostrar con letras de neón del circuito eléctrico la palabra "resistencia" que se señala en el folleto como una metáfora de "profunda carga política" en la que se exige al observador de modo implícito conocer la historia reciente del país de origen de Díaz.

Audio 13. Nadin Ospina Chacmool.

Como se mencionó anteriormente, esta obra pone en contacto las producciones de las culturas originarias, “revitalizadas” por lo contemporáneo a través del uso de imágenes de Mass Media, identificables tanto para público infantil, juvenil y adulto. En este audio, tienen en cuenta la voz del artista que referencia a esta obra dentro de un proceso de búsqueda de un discurso de la identidad. Cuestionando, desde su postura latinoamericana y colombiana el problema de la apropiación del patrimonio de esta región donde se entremezclan los códigos de consumo masivo, con la pretensión de identidad que resulta vacía de contenido.

Audio 14. Javier Tellez. Carta sobre los ciegos.

Esta obra resalta cómo el artista quiere poner en evidencia los márgenes de la sociedad y de aquellos que conviven en estos límites de lo normativo. Se puede apreciar como un llamado de atención de 27 minutos que incorpora otros campos de conocimiento: lo sociológico y lo científico, elaborando registros de aquellos que aparentemente ha perdido la voz y han sido confinados a la soledad, a la clínica, o aquello que representa un desafío a la sociedad misma. Busca ampliar los horizontes del espectador, y el audio nos entrega elementos extra-artísticos que complementan esta experiencia como la referencia literaria a partir del título al escrito homónimo de Diderot, que en 1749 plantea problemas acerca de lo sensible y las formas de conocer en el mundo.

Audio 15. Gonzalo Diaz. Resistencia.

La electricidad es, de acuerdo al audio, el eje central de la obra donde la metáfora se hace patente frente a la dictadura militar en Chile. Su actitud política busca manifestar la crítica social y al mismo tiempo poner en cuestión al espectador donde, tanto la palabra elaborada con los filamentos: “resistencia” que de forma escalonada se va iluminando hasta llegar a la máxima intensidad

para apagarse y volver a iniciar este ciclo, evoca de modo cerrado tanto el quehacer de la obra como la palabra, una “resistencia” (palabra), elaborada con una resistencia eléctrica que puede llegar a donde el espectador lo quiera llevar; Sin embargo, se requiere de la referencia a la época de elaboración y a los hechos en torno no solo a la dictadura, sino a Augusto Pinochet para que la obra reverbere en el espectador. Teniendo en cuenta lo anterior el audio posibilita ese contexto y logra ampliar la perspectiva que se puede tener sobre la obra.

Audio 16. Leandro Elrich. Puerta.

Mencionada brevemente en el folleto, esta obra es minuciosamente descrita en el audio y tiene como referencia una exhibición previa (versión de cuatro puertas) en la bienal de San Pablo. Este artista, según el audio apela a la incertidumbre o a lo incierto buscando el impacto del espectador a través del descubrimiento. De allí, que se recurra a invitar en el audio a “atravesar la puerta” para descubrir la acción paradójica de esta realidad; de usar un objeto para atravesar lo que no es posible, estrellarse con la imposibilidad. La ilusión de la realidad es la pregunta que deja la obra del artista, desde elementos cotidianos donde lo perceptual -como se vio a lo largo de la sala-, entra en juego con lo “lúdico y maravilloso” y a la vez con sacar del ámbito convencional de espectador pasivo al visitante que puede y de alguna manera está obligado a participar de la obra y generar un cierre a la vez abierto (paradojal) de esta instalación.

A modo de cierre...

Como se mencionó al inicio del texto la audio guía culmina en el audio 16, sin dar un cierre a la exposición, dejando aspectos abiertos y algunos sin abordar. Los audios permiten ampliar la visión respecto a obras específicas; sin embargo, los audios no intentan poner en relación las obras juntas, los espacios de la sala o la exposición en general. Al quedarse en este nivel tan

particular sin incluir un cierre o indicadores que lleven al espectador a tomar posiciones críticas, dialécticas y propositivas de la muestra, el material analizado deja la formulación en la perspectiva tradicional de la contemplación del museo y no logra estrechar la distancia con los contenidos. Se queda como una guía moderna en una exposición contemporánea.

La Idea de una temática general de una muestra proveniente de una colección de más de mil obras, que exponga la mirada "netamente contemporánea" queda recluida a los detalles que ofrecen los audios. Como se ha señalado, esta integración de obras donde se ponen en juego voces desde múltiples espacios del campo del arte, de Latinoamérica y sus territorios puede ser restrictiva para el público en general ya que los ejes temáticos no se aclaran en los audios y hay ausencia de conexiones por fuera de las obras descritas.

Se propicia un recorrido cuyo cierre permite percibir que "algo falta"; el folleto es un invitación atractiva para el recorrido y funciona como una herramienta lingüística complementaria tanto dentro como fuera de la exposición, es una carta de presentación e invitación atractiva donde circularía más comprensiblemente el mensaje de la exposición si se apelara a títulos temáticos, más que a la referencia numérica de la sala.

MÓDULO 3: Análisis de los Departamentos de Proa, análisis de exhibiciones y difusión; acciones didácticas/ Estudios Curatoriales II (UNA) + Museología II (UNLP).

El Espectador Emancipado

Ma. Laila Calantzopoulos (marialailacalan@gmail.com)
Rocío Valdés (ro.vald@gmail.com)

El espectador emancipado*

En el contexto de la materia Estudios Curatoriales II realizamos un Trabajo Práctico Final que analiza el funcionamiento de los diversos departamentos de la Fundación Proa y proyecta una propuesta específica para alguno de estos departamentos estudiados.

Nuestro proyecto aborda el departamento de Educación y se concentra en la incorporación de herramientas digitales e interactivas que faciliten y permitan una experiencia aprendizaje autónoma. Considerando el entorno actual y sobretodo el tipo de estimulación con la que estamos en permanente contacto, proponemos apostar a la construcción de una pedagogía horizontal. A partir de una serie de transformaciones sobre la aplicación digital que la Fundación Proa posee, proyectamos posibilitar la socialización libre de conocimientos específicos que interpelan específicamente la exhibición de Mona Hatoum, pero que podría aplicarse en las distintas exposiciones temporarias. Exponemos esta propuesta como un complemento a las estrategias educativas que ofrece la institución en cada exhibición.

Estado de situación

Según lo observado, la propuesta específica que presenta el departamento de educación se basa por un lado en el interés de formar un público activo y autónomo y por el otro en crear lazos entre la institución y la comunidad en la que está emplazada la fundación. A partir de la interacción con el visitante, la Institución busca ofrecer herramientas para que éste pueda poner en juego sus conocimientos previos y conectarlos con las nuevas herramientas que se le brinden. En el contexto de la exposición de Mona Hatoum estos objetivos se tradujeron en actividades como Artistas + Críticos, recorridos guiados con público general e instituciones educativas, Proa Universidades, y desplazamientos del programa educativo sobre el entorno: actividades con jóvenes del programa envión en la Isla Maciel.

Creemos que el departamento de educación tiene una responsabilidad clave en las temáticas sobre las que decide trabajar y problematizar en cada exposición, ya que en mayor o menor medida es un agente constructor de sentido. Debido al protagonismo que posee en la vinculación y el diálogo con el público destacamos la búsqueda de una continua reflexión sobre la institución artística.

En el contexto de la exhibición de Mona Hatoum, observamos que en las estrategias desarrolladas por el Departamento de educación han prevalecido la interacción interpersonal, y la capacidad de poner en juego los conocimientos previos del visitante para conectarlas con las nuevas herramientas que se le brindan. En ese sentido, el departamento señala la importancia de cuestionar el rol de las instituciones, el concepto de arte, las nociones del arte contemporáneo y el rol del espectador, con el fin de que estas experiencias complejas colaboren a profundizar las capas de sentido, para que sean una puerta de entrada al campo artístico actual.

A partir de lo observado, nos pareció importante desarrollar el concepto de formar un público activo y autónomo. Las bases conceptuales y metodológicas que propone el departamento de educación de la Fundación Proa reposan en una perspectiva constructivista y urbana de la educación. Teniendo en cuenta este abordaje, proponemos estimular la emancipación del espectador para que construya su propia educación, a partir de la creación una oferta más amplia y accesible de material didáctico que permita e incentive el aprendizaje autónomo. Consideramos que la incorporación de una aplicación didáctica e interactiva puede posibilitar que el visitante pueda construir una experiencia de aprendizaje de un modo independiente a la estructura de educadores que ofrece la institución, pero sin perder la información que circula dentro de esa estructura. De esta manera, la propia institución ofrecería herramientas didácticas para que cada visitante pueda empoderándose de ellas y realizar su propio camino de aprendizaje que en cada caso será único e irrepetible, ya que cada cual realizará sus propias asociaciones y conexiones vinculadas con sus experiencias y aprendizajes previos.
Creemos que esta propuesta funciona como una fuerte apuesta a una pedagogía horizontal y puede funcionar como un complemento necesario para los recorridos dialogados que actualmente brinda el departamento educativo.

Consideraciones Teóricas

Coincidimos con Silvia Alderoqui quien en Los visitantes como patrimonio, retoma un concepto Hooper Greenhillde: la educación en el museo es un elemento demasiado importante como para dejarlo sólo en manos de los responsables del área educativa. En consecuencia no se trata solamente de tener departamentos, servicios, equipos, misiones o funciones educativas en y para los museos, sino de que toda la política del museo sea una política educativa. En la misma dirección, la autora afirma que el campo de la educación en museos no se restringe a sus vínculos con el público escolar y tampoco solamente a cuestiones relacionadas

aprendizaje, en sentido amplio, del público. Sino que el ingreso al museo por parte de cualquier visitante implica una experiencia especial y diferente que no se agota en una visita guiada.

Proponemos entonces esta herramienta complementaria para enriquecer esta experiencia especial que implica el ingreso a un espacio de exhibición y para estimular la emancipación del espectador. El concepto de emancipación lo recuperamos del texto de Rancière El espectador emancipado, donde el autor analiza al espectador de teatro en particular y de arte en general y lo compara con el vínculo pedagógico entre lo que denomina el maestro y el ignorante. El planteo de Rancière se puede asociar a los conceptos que el pedagogo Paulo Freire promulgo y defendió en relación con la educación. En pedagogía del oprimido Freire rechaza los vínculos pedagógicos bancarios, es decir aquellos en los que el maestro es poseedor del saber y deposita el conocimiento en el alumno, sin considerar sus saberes e intereses previos. Al respecto Rancière considera que en ese tipo de relación pedagógica el rol del maestro se concentra en la acción de suprimir la distancia entre su conocimiento y la ignorancia del ignorante. Para realizar esta acción, resulta indispensable que el maestro constantemente reinstale esa distancia. En este tipo de estructura pedagógica, el ignorante no es solo el que ignora el saber, sino que también ignora su propia ignorancia y cómo transformarla en saber. Esta concepción es propia de la pedagogía vista como un proceso de transmisión objetiva, en donde el conocimiento es supuestamente transmitido desde la mente del maestro o la página del libro hasta la mente del pupilo. Pero Rancière señala que esta igualitaria transmisión está basada en una relación desigual ya que el primer conocimiento que posee el maestro y que transmite al estudiante es el conocimiento de la ignorancia, que tiene que ser explicado para poder ser comprendido por él. Rancière lo define como el conocimiento de su incapacidad. Frente a este escenario, la instrucción progresiva es la constante reproducción de esta desigualdad. El autor afirma que esta interminable verificación de desigualdad es lo que Jacotot llama el proceso de degradación y que lo opuesto de la degradación es la emancipación. Precisamente, emancipación es el proceso de verificación de la igualdad de la inteligencia. Este principio de igualdad de la inteligencia, implica que no hay distancia

entre los distintos tipos de inteligencia, sino que todo animal humano aprende observando, comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo y repitiendo la experiencia que en un principio pudo haber realizado por azar.
En relación con el espectador de arte, Rancière afirma que la emancipación del espectador no significa que la pasividad, que suele caracterizar a su figura, se transforme en actividad, es decir no se trata de convertir a los espectadores en actores o en artistas, sino de reconocer que cualquier espectador es ya un actor de su propia historia y que tiene el poder de traducir a su manera lo que está mirando.
Al respecto, Silvia Alderoqui afirma en Los visitantes como patrimonio que el interés y el conocimiento que los visitantes traen con ellos a una exposición les provee un "argumento interno" que los guía durante la visita. Desde este punto de vista, los visitantes, al recorrer una exhibición en un museo con amigos o familiares, hablarán de ellos mismos, reflejando sus identidades articuladas, y buscarán el significado del contenido del museo basados no sólo en lo que el museo provee, sino en lo que ellos como grupo saben y valoran acerca de cada uno. De este modo, la gran transformación se posa en que los espectadores sean activos como intérpretes, que procuren construir su propia traducción para apropiarse por sí mismos de cualquier nuevo conocimiento al que se enfrenten y en consecuencia hacer de ello su propia historia.

Nuestra propuesta

Frente al señalamiento de esta problemática, centrada en la existencia de un conocimiento alrededor de la exposición que no se encuentra en sala proponemos la expansión de la aplicación digital.

A partir de los conceptos teóricos desarrollados, proponemos trabajar sobre la base de dos nuevas herramientas, una orientada fundamentalmente a un público adulto y otra una destinada al público infantil y preadolescente con el que Proa crea constantes intercambios desde los programas con escuelas, así como también en el centro nómade.

En relación al público adulto proyectamos ampliar la aplicación ya existente que ofrece la institución. Proponemos que esta aplicación gratuita para dispositivos móviles, pueda descargarse e investigarse dentro y fuera de institución. (En el caso de que no se pudiera adquirir la aplicación, sería bueno que la fundación tenga a disposición Ipods que cumplan la misma función)

Esta aplicación contaría con varias instancias de contenido:

1) Información institucional

2) Información de exposición temporaria: Mapas de salas interactivos, con fotos de las obras según el recorrido. Ficha técnica y conceptual. Audioguía. Intertextos: a) Contenidos transversales (¿Qué es el arte conceptual? A qué llamamos Minimalismo, Arte y Feminismo.) b) El arte contemporáneo y su diálogo con la historia: obras de otros artistas que dialogan con la obra expuesta en sala. Artista y Curadora Información sobre sus trabajos previos / Entrevistas. Recordatorio de Agenda: Eventos próximos a la fecha de la visita del usuario de la app.

3) Creación de galería personal: Instantáneas que graban una memoria del recorrido para luego conectarla con la plataforma virtual de Proa y las redes sociales del visitante.

4) Exhibiciones anteriores. Link al archivo digital de Proa que posibilite un breve recorrido por muestras anteriores.

Creemos que una aplicación de este tipo, permitiría ampliar el contenido de la muestra que se visita y funcionaría como una herramienta fundamental para el ejercicio de la emancipación del espectador. Actuaría como un apoyo de libre acceso para informarse, aprender nuevos conocimientos, crear relaciones con otras nociones o artistas o experiencias que no se hubieran

podido hacer sin la asistencia de los educadores. Consideramos que esta herramienta es una oportunidad para la construcción de conocimiento, sin depender de los horarios y días determinados que ofrecen las visitas guiadas. Reflexionamos (a priori) que aquel público que se acerca a las visitas guiadas o a los seminarios o a los encuentros Artistas + críticos, es un público con interés específico en el arte, ya sean profesionales o estudiantes o artistas; y de esta manera se puede extender esa batería informativa a todo aquel que acceda a Proa en cualquier momento, seduciéndolos a volver y a que se conecten con mayor frecuencia con la experiencia expositiva.

Con respecto a la propuesta orientada al público infantil y preadolescente, proponemos la incorporación de una consola, similar a aquellos que existen hoy para los juegos (tipo Play Station portátil), que sea una guía multimedia. En este dispositivo el contenido y su forma variará según rangos de edades, siempre sobre la base de una guía de la exhibición que transcurra, con imágenes que aborden la obra de una manera no habitual, incorporando imágenes 3D donde pueda darse una visión de 360º de una pieza, o con el acercamiento a detalles específicos a resaltar ya sea por contenido, factura, textura, etc. Esta consola contaría con la audiogía mientras puede hacer un recorrido visual con distintas posibilidades de interacción, y de capas de sentido. (https://www.youtube.com/watch?v=Uzq9VNeosT8)

Al igual que en la aplicación propuesta para el público adulto, las consolas también ofrecerían la posibilidad de sacar instantáneas que graben una memoria del recorrido para luego conectarla con otras plataformas de Proa e incluso que el visitante pueda desde el mismo dispositivo enviársela a su casilla de correo o compartirla en redes sociales.

Conclusión

Señalamos nuevamente que esta propuesta es un aporte complementario a las actividades desarrolladas en la Fundación que apunta específicamente a profundizar el concepto de fomentar un público activo y autónomo. Para este fin consideramos una acción clave la democratización y socialización de la información necesaria para poder interpretar lo más ampliamente posible las exhibiciones en toda su complejidad.

Entendemos que la propuesta tiene ciertas limitaciones:

- Comprendemos que por una cuestión de edad y su vínculo con la tecnología. Al respecto consideramos que no existe un único público sino distintos públicos y esta aplicación se dirige a un sector que ya tenga una relación fluida o en construcción con las herramientas digitales
- En segundo lugar, existe una problemática vinculada al acceso a los dispositivos tecnológicos. Es posible que no todos los visitantes cuenten con un dispositivo móvil apto para la navegación fluida en internet. Por este motivo analizamos la posibilidad que la institución junto con la entrada a la fundación pueda proveer dispositivos como tablets o ipods con el fin de democratizar el acceso a la información. Un ejemplo reciente de esta problemática se puede encontrar en el MNBA. Todas las obras tienen un código QR. La institución pretende volver accesible una información y sin embargo este acceso queda a disposición del tipo de dispositivo que posea el visitante.

Para finalizar, creemos que este tipo de herramientas interactivas permiten la incorporación y el señalamiento de múltiples formas de visualización. Estas, cuestionan la estructura clásica y enciclopédica de las instituciones educativas en general y las de

exhibiciones de arte en particular. Así, creemos en la posibilidad de actualizar las estructuras educativas al contexto y mundo en el que vivimos, democratizado el acceso a la información y señalando la diversidad de recorridos posibles.

Bibliografía

- A.A.V.V Los visitantes como patrimonio, El museo de las escuelas. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Museo de las Escuelas. Universidad Nacional de Luján. Septiembre 2012.

- Alonso Fernández, Luis: Museología y museografía . Ediciones del,Serbal

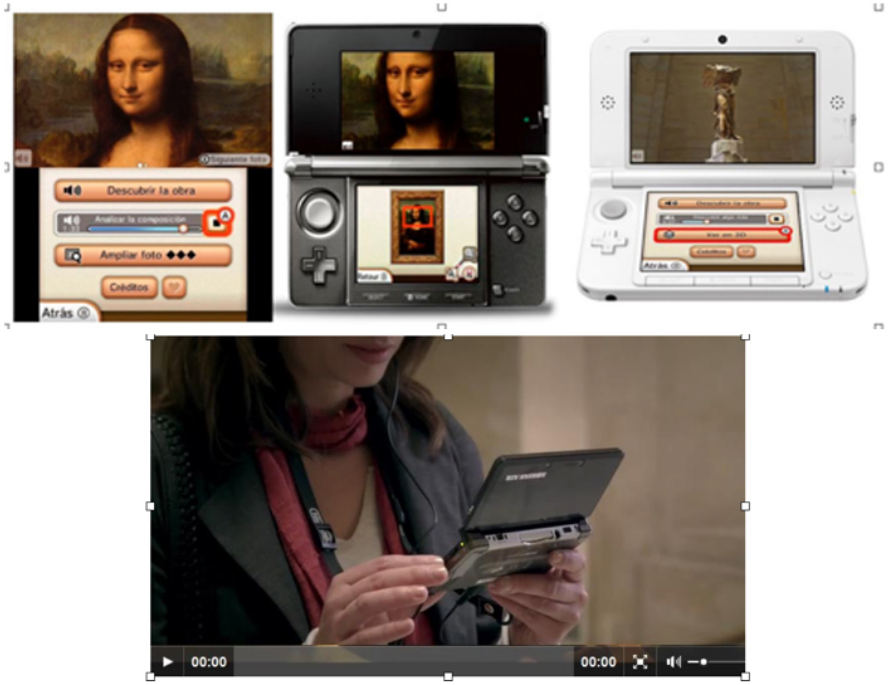
Freire, Paulo, Pedagodía del oprimido, Ed. Siglo XXI, 2005

- Rancière, Jacques. El espectador emancipado. El lago ensayo. 2010, Pontevedra. http://www.proa.org/

-

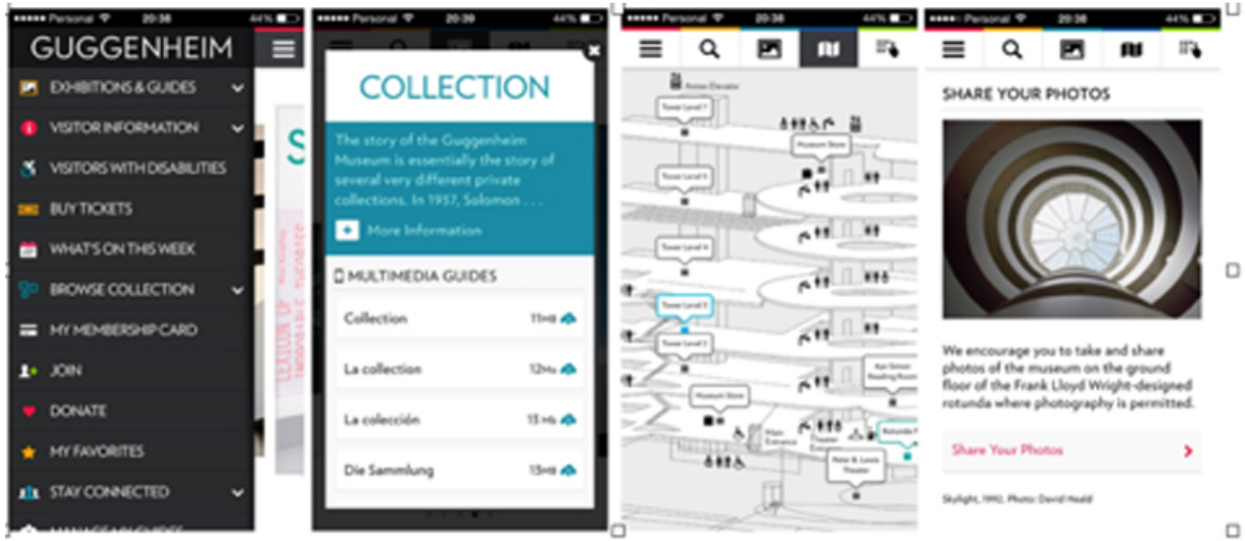
Casos de Análisis. Imágenes de referencia

Consola interactiva

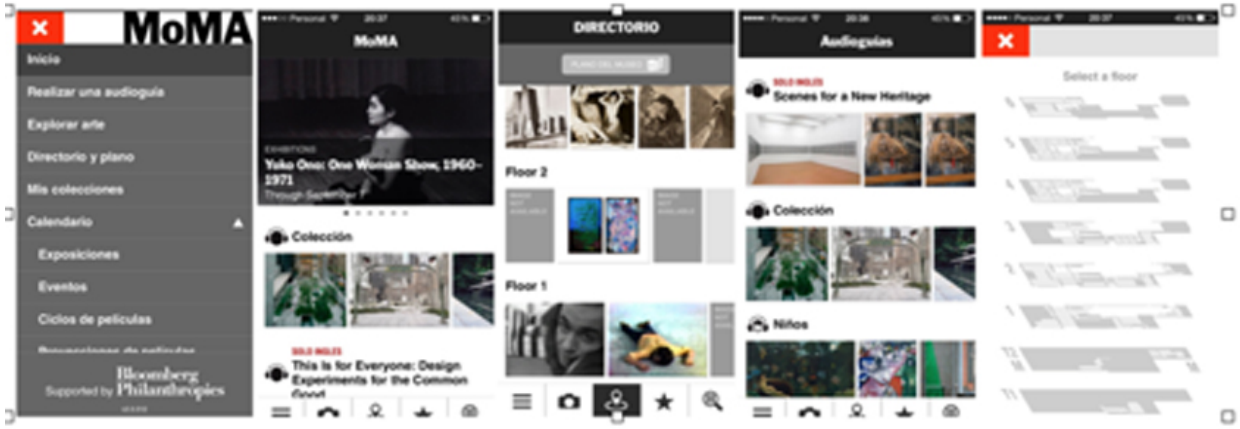


Museo del Louvre, Paris.

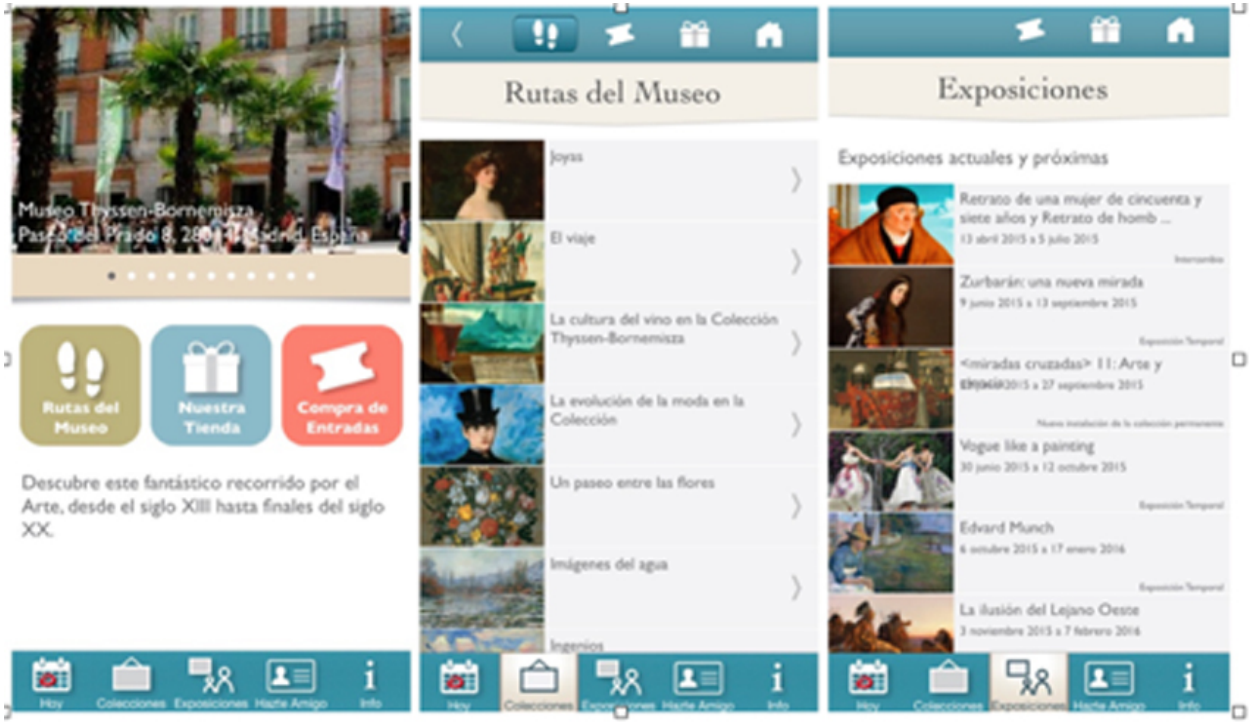
Aplicaciones para celular



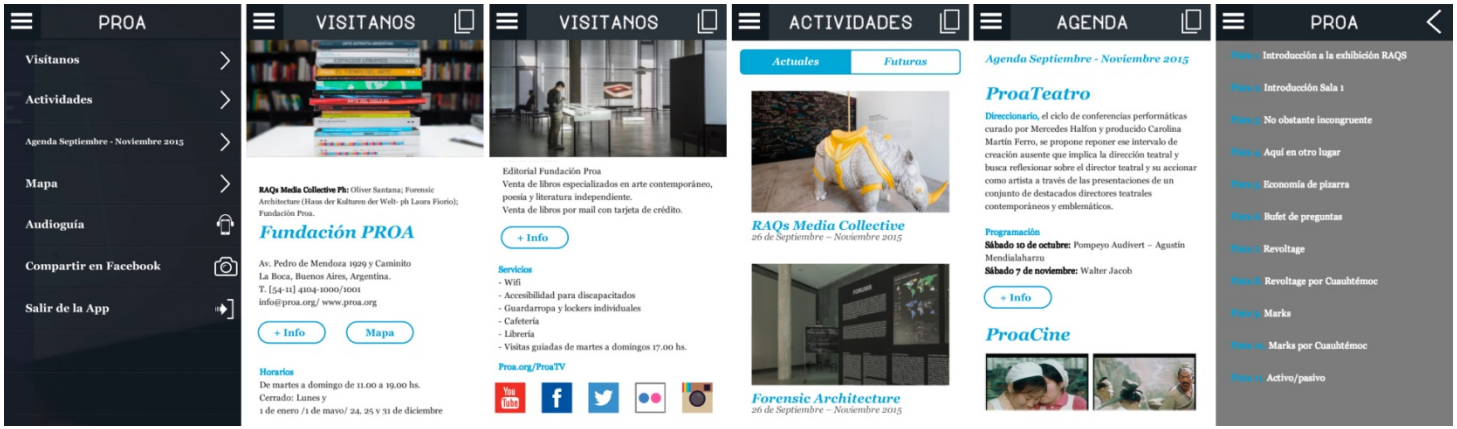
Guggenheim, New York



MoMa, New York

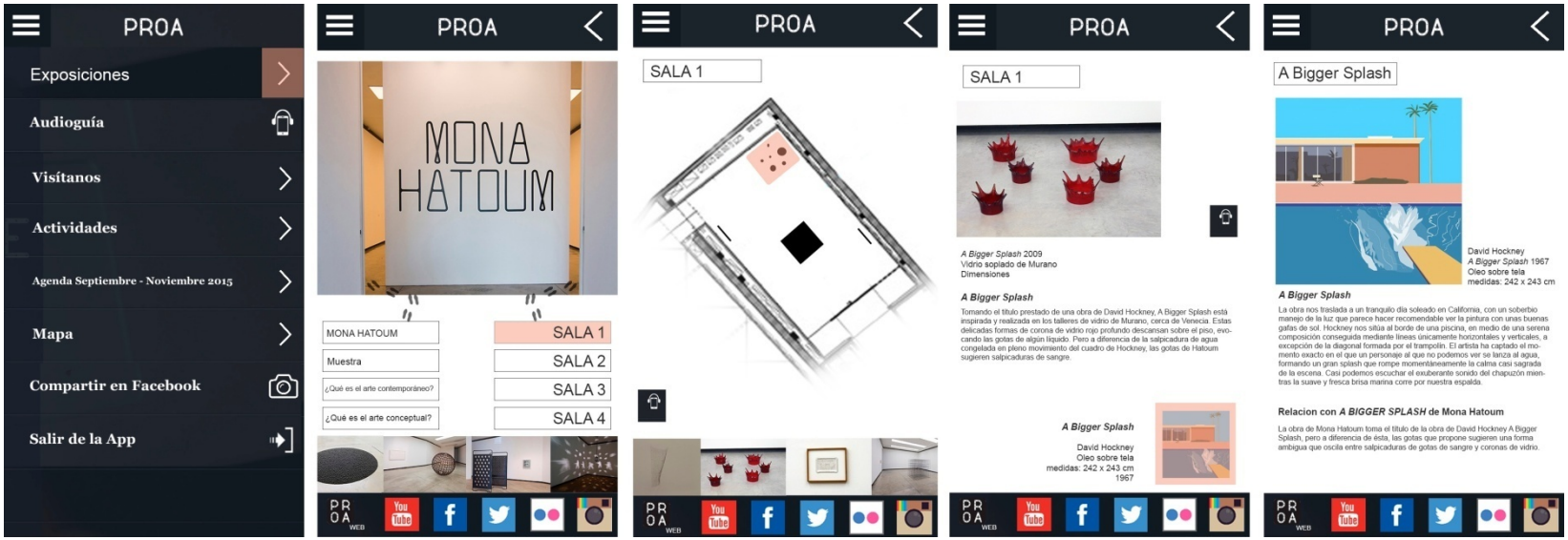


Museo Thyssen, Madrid



Fundación Proa, Buenos Aires

Maqueta de la aplicación de nuestra propuesta:



Fundación Proa: análisis de la política de públicos y propuesta de herramientas didácticas por audiencias

Ana Elisa Schürmann (eli.schurmann@gmail.com)

Introducción

El presente trabajo fue elaborado en el marco de la cátedra Estudios Curatoriales II, bajo la consigna de idear herramientas destinadas a los departamentos de Programación y Curaduría, Educación o Diseño de la Fundación Proa (Buenos Aires, Argentina).

Con el objetivo de efectuar una propuesta educativa, se realizó un análisis del Programa Proa Universidades y se dimensionó el posicionamiento de dicha estrategia pedagógica entre aquellas dirigidas a los distintos públicos del espacio expositivo. Luego, se establecieron criterios para el desarrollo de nuevas herramientas didácticas destinadas al segmento universitario y al público en general.

Finalmente, se concibieron dos dispositivos en formato impreso: la ficha de sala y el *dossier* de estudio. A los fines de testear su viabilidad, se crearon prototipos basados en la exhibición temporaria *Mona Hatoum* (marzo - junio de 2015). Los resultados obtenidos se difundieron públicamente en la Jornada “Proa Universidades / UNA + UNLP” (Auditorio de la Fundación Proa, sábado 5 de diciembre de 2015).

El Programa Proa Universidades y la segmentación de audiencias

En el año 2014, el Departamento Educativo de la Fundación Proa implementó el Programa Proa Universidades, estrategia pedagógica orientada al segmento académico local y formalizada en acuerdos de colaboración con universidades de gestión pública.[12] A través de este programa, la intención institucional es enriquecer las perspectivas teóricas obtenidas en el entorno de carreras como Museología, Crítica, Curaduría o Historia del Arte. Mediante el trabajo colaborativo con los docentes universitarios, se genera un cruce entre las cátedras en convenio y las exhibiciones temporarias de la Fundación Proa que puedan prestarse a un enlace con los contenidos curriculares.

Desde su nacimiento, el Programa ha fomentado un abordaje conjunto de las exposiciones *Joseph Beuys. Obras 1955-1985* (marzo - junio de 2014), *Acción Urgente* (julio - agosto de 2014), *Lo Clásico en el Arte* (agosto - noviembre de 2014), *Mona Hatoum* (marzo - junio de 2015), *Colección Daros Latinamerica* (julio - septiembre de 2015) y *Raqs Media Collective. Es posible porque es posible* (septiembre - noviembre de 2015). Las estrategias educativas dirigidas al público universitario incluyen la admisión gratuita a la exposición vigente, entre otros múltiples beneficios para cada institución participante:

● Ciclo de capacitaciones exclusivas en el Auditorio de la Fundación Proa: aproximación a las áreas de Programación & Curaduría, Educación y Diseño de la entidad receptora (a cargo de Cintia Mezza, Paulina Guarnieri y Guillermo Goldschmidt, respectivamente).

[12] A fines del año 2015, integran el Programa Proa Universidades la Universidad Nacional de Artes, la Universidad Nacional de La Plata y la Universidad de Buenos Aires, para el trabajo articulado con las carreras de Licenciatura en Crítica de Artes (UNA), Licenciatura en Curaduría en Artes (UNA), Licenciatura en Historia del Arte (UNLP) y Licenciatura en Artes (UBA).

● Creación de un grupo cerrado en Facebook, administrado por Rosario García Martínez (integrante del Departamento de Educación).
● Acceso a un tablero privado en Trello, utilizado como plataforma virtual para compartir material bibliográfico y de investigación con los alumnos.
● Invitación a participar en las actividades paralelas de extensión cultural en la Fundación Proa (recorridos participativos, ciclo "Artistas + Críticos", "Martes de Estudio", Clases Magistrales a cargo de especialistas).
● Promoción del acceso a metadiscursos, audioguías, videos e imágenes a disposición de los interesados en el sitio web oficial de la Fundación Proa: www.proa.org
● Presentación pública y difusión virtual de los trabajos de investigación realizados dentro del Programa.

Al analizar las estrategias vigentes, se advierte la existencia de una política de públicos en la cual el segmento universitario cuenta no solo con el acceso a materiales y actividades de tipo general, sino también a otros específicamente pensados en respuesta a sus necesidades de aprendizaje. Esta bipartición de públicos se complementa con el segmento educativo no universitario y el segmento comunitario, a cada uno de los cuales se han asignado determinadas estrategias didácticas:

Públicos	**Estrategias**
General o adulto	Educadores de sala, recorridos participativos, extensión cultural, audioguías y otros materiales online.
Instituciones educativas en general	Recorridos participativos, visitas-taller, visitas al Museo Quinquela, encuentros con especialistas, Martes de Estudio.

Públicos	Estrategias
Universidades	Programa Proa Universidades: ciclo de capacitaciones, grupo cerrado en Facebook, tablero privado en Trello, disertación en Auditorio, admisión gratuita y otros beneficios de accesibilidad.
Comunidad de Zona Sur	Centro Cultural Nómade, trabajo en red con instituciones de La Boca.

Sin ser un museo, la Fundación Proa responde al paradigma de la *nueva museología*, según el cual los miembros de la comunidad poseen una participación activa en el ámbito de las exposiciones de arte (Alonso Fernández, 1999). Entre los objetivos explícitos del Área de Educación, se encuentra la formación de un público participativo y autónomo, capaz de trasladar los aprendizajes obtenidos a otros ámbitos culturales. Desde un marco pedagógico constructivista, se apela a los conocimientos previos de los destinatarios a partir de "tópicos generativos" (Guarnieri, 2015). Por ende, la misión del área no es traducir conceptos para su divulgación, sino trabajar con las problemáticas que emergen de cada exposición.

Asimismo, la apelación al público por segmentos representa la estrategia del *layering,* creación de capas de significación "mediante la cual se procuran satisfacer las necesidades de una diversidad de visitantes, por medio de la superposición de múltiples actividades y dispositivos específicos" en una exhibición (Heumann Gurian, 2015: 10). Éstos pueden consistir en adiciones físicas (la manipulación de objetos) o en elementos programáticos efímeros y episódicos (recorridos participativos, por ejemplo), acordes a las expectativas y los intereses de los distintos segmentos que concurren, podrían concurrir o se desea que concurran a los espacios expositivos.

Creación de nuevos dispositivos por audiencias

Para ser exitosa, la incorporación de nuevas capas de significación debe responder a una comprensión cabal de las necesidades propias de cada segmento del público (tanto de los visitantes actuales como de los potenciales). Tomando como referencia las estrategias educativas existentes en la Fundación Proa, se seleccionaron dos segmentos de la audiencia, se identificaron sus necesidades fundamentales y se establecieron criterios complementarios para el desarrollo de nuevas herramientas didácticas:

- Segmentación de audiencias:
  A) Público en general (solicita recibir información y procura vincularla con los conocimientos ya adquiridos).
  B) Ámbito universitario de Artes (requiere instancias de discusión grupal y de reflexión individual para generar pensamiento crítico, así como el acceso a bibliografía específica y a prácticas pre-profesionales en su disciplina).
- Trabajo con la dimensión espacial (diseño expositivo, recorridos espectatoriales).
- Presencia de la imagen institucional (*brand*).[13]
- Viabilidad económica.
- Accesibilidad por parte del público.

[13] Ver Anexo, p. 22.

A partir de la segmentación de audiencias como criterio fundamental, se idearon dos dispositivos en formato impreso, de uso complementario a los materiales gráficos ya vigentes en la Fundación:

A. Ficha de sala

Destinatarios: público en general. La *ficha de sala* podrá ser empleada por cada visitante de manera autónoma, o bien en el marco de visitas participativas con el acompañamiento de un educador de sala.

Formato: 14,5 x 21, 5 cm., impresión doble faz, plastificado.

Descripción: con el objetivo de fomentar una "lectura" no lineal de la exposición, la *ficha de sala* establece correspondencias entre las obras exhibidas a la luz de temas, procedimientos compositivos y materiales recurrentes. El uso de esta herramienta sería complementario al de los *epígrafes de sala* vigentes (fichas técnicas colocadas en porta-folletos, para uso temporario de los visitantes), ya que brindaría información concisa destinada a orientar posibles recorridos espectatoriales.

Contenidos: listado de recurrencias (título de las obras + localización). Los contenidos sintéticos de la *ficha de sala* deberán fundamentarse en un estudio crítico de las obras a las cuales se desea relacionar entre sí.

B. *Dossier* de estudio

Destinatarios: docentes y alumnos de las universidades en convenio. El *dossier* de estudio podrá ser empleado en el marco de recorridos participativos y en actividades educativas posteriores a la visita.

Formato: carpeta de cartulina tamaño A4 con 2 solapas, contenidos de dimensiones variables.

Descripción: con el objetivo de analizar y problematizar el diseño expositivo, el *dossier* de estudio emula el formato de un *dossier* de prensa, pero ofrece adicionalmente una serie de contenidos que contribuyen al carácter de especificidad y exclusividad buscado por la Fundación Proa para el segmento universitario.

Contenidos:

● Materiales de trabajo: ficha de estudio (textos complementarios y ejercicios de intertextualidad), diseño expositivo (planos de sala con referencias), planos en blanco, hojas membretadas. La ficha de estudio propone ejercicios de discusión grupal *in situ* o destinados al trabajo individual domiciliario. Las consignas citan pasajes de la bibliografía seleccionada por el equipo educativo de la Fundación Proa y por las cátedras en convenio.

● Credencial Proa Universidades (tarjeta plastificada que acredita la pertenencia del portador a las instituciones en convenio).[14]

● Folletería de la exhibición (tríptico, epígrafes de sala, postales, *press kit*, etc).

A los fines de testear la viabilidad de estos dispositivos, se crearon prototipos basados en la exhibición temporaria *Mona Hatoum* (28 de marzo - 14 de junio de 2015), cuyo diseño expositivo se reconstruye a continuación.

[14] Ver Anexo, p. 22.

Estudio de caso: el diseño expositivo de *Mona Hatoum*

El *statement* oficial de la Fundación Proa define a la sede actual (remodelada en el año 2008 por Estudio Caruso e Torricella Architetti) como "un edificio público con vocación total de contemporaneidad y experimentación, […] un proyecto de integración y fusión entre lo antiguo y lo nuevo, entre memoria y tecnología".[15] Esta intención se manifiesta especialmente en la fachada vidriada (así concebida para borrar las fronteras entre el interior y el exterior del edificio), aunque también se trasluce en una heterogeneidad de formas y dimensiones que invita a realizar recorridos espectatoriales imprevisibles, ajenos a la exploración tradicional del espacio expositivo.

La configuración espacial de este centro de arte plantea una serie de desafíos al momento de establecer la distribución de las obras, en tanto tres de las cuatro salas de exhibición presentan características inusuales. Mientras la sala 2 (PB, ubicación central) tiene forma triangular y está atravesada por ocho columnas, las salas 3 (PB) y 4 (1°) son poligonales y las dimensiones de sus segmentos son desiguales, con un angostamiento hacia el fondo del recinto. La sala 1 (PB), por su parte, posee un trazado rectangular y difiere de las anteriores al tener tres vías de acceso.

Dado el uso extendido de las instalaciones disponibles en su despliegue, *Mona Hatoum* resulta un objeto propicio para estudiar la dimensión espacial y esbozar diseños expositivos alternativos al original (a cargo de la misma artista y de la curadora Chiara Bertola). En su primera exhibición a nivel nacional, la muestra ocupó las cuatro salas, la fachada y un sector de las escaleras de

[15] Cf. Sitio web oficial de la Fundación Proa: http://PROA.org/esp/new-building-texts.php

emergencia de la Fundación Proa. La exposición repasó la trayectoria de la artista visual libanesa desde la década del '80 hasta la actualidad, a través de su producción más representativa.16 La disposición de las obras seleccionadas se resolvió de la siguiente manera (los números se han asignado en forma arbitraria, sin que ello pretenda sugerir un recorrido determinado):

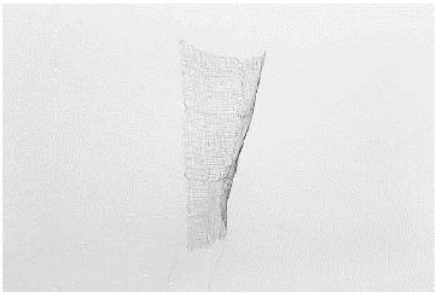
16 Vale la pena aclarar que la mayor parte de las obras seleccionadas en esta instancia corresponde al período 2005-2015. Al agrupar las obras exhibidas según la fecha de creación, se observa la preponderancia de la producción más reciente: 1985-1990 (3 obras), 1990-1995 (1 obra), 1995-2000 (1 obra), 2000-2005 (2 obras), 2005-2010 (12 obras), 2010-2015 (11 obras).

PLANTA BAJA

Referencias

SALA 1

1. **“Cube (9 x 9 x 9)”** (2008). Acero con acabado negro. Edición 1/3. 181 x 182 x 182 cm. Colección particular, Caracas.



2. **“Hair Grids with Knots”** (2006). Cabello humano, fijador de pelo. 30 x 20 cm. Cortesía de la artista.

3. **“Clouds (18)”** (2008). Aceite, pintura sobre bandeja de cartón. 16,5 x 23,5 cm. Colección Ana Carmen Longobardi, São Paulo.

4. **“A Bigger Splash”** (2009). Vidrio soplado de Murano. Dimensiones variables. Cortesía de la artista.

SALA 2

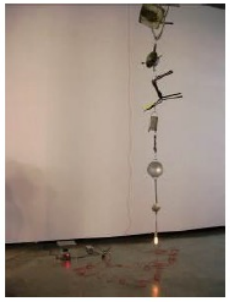
1. **"Sonhando acordado"** (2014). Bordado sobre 33 fundas de almohada, soga y broches de ropa. Cortesía de la artista / Trabajo realizado en colaboración con ACTC (São Paulo).

2. **"Cappello per due"** (2013). Copia de exhibición. Paja, madera y acero. 11,5 x 70,5 x 42 (sombreros). Cortesía de la artista y Galleria Continua, San Gimignano/ Beijing / Les Moulins.

3. **"Umbilicus"** (2003). Metal, plástico, hilo de nylon. 46 x 162 x 33 cm. Colección particular, São Paulo.

4. **"SP Atelier"** o "Atelier San Pablo" (2014). Fotografías, dibujos y objetos. Cortesía de la artista y de Alexander and Bonin, New York.

5. **"Traffic"** (2002). Cartón prensado, plástico, metal, cera de abeja, cabello humano. 43 x 66 x 68 cm. Colección particular, São Paulo.



6. **"Electrified (variable II)"** (2014). Utensilios de cocina, mueble, cable eléctrico, lamparilla, transformador. Dimensiones variables. Cortesía de la artista y White Cube, London.

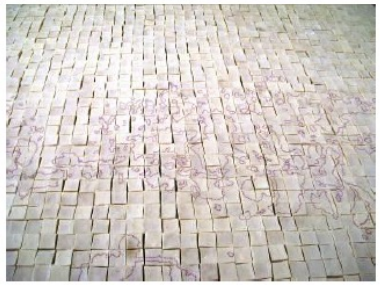
8. **“Worry Beads”** (2009). Bronce patinado, acero dulce. Dimensiones variables. Colección particular, Road Town, British Virgin Islands.

SALA 3

1. **"Turbulence (Black)"** (2014) Círculos de bolitas de vidrio negro. 3 x 250 cm de diámetro. Cortesía de la artista y Galleria Continua, San Gimignano/ Beijing / Les Moulins.

2. **"Globe"** (2007). Acero dulce. 170 cm. de diámetro. Cortesía de la artista y de Galleria Continua, San Gimignano/ Beijing / Les Moulins.

3. **"Projection"** (2006). Abacá, algodón. 89 x 140 cm. Colección particular, São Paulo.



4. **"Present Tense"** (1996). Jabón, perlas de vidrio. 4,5 x 299 x 241 cm. Cortesía de la artista y White Cube.

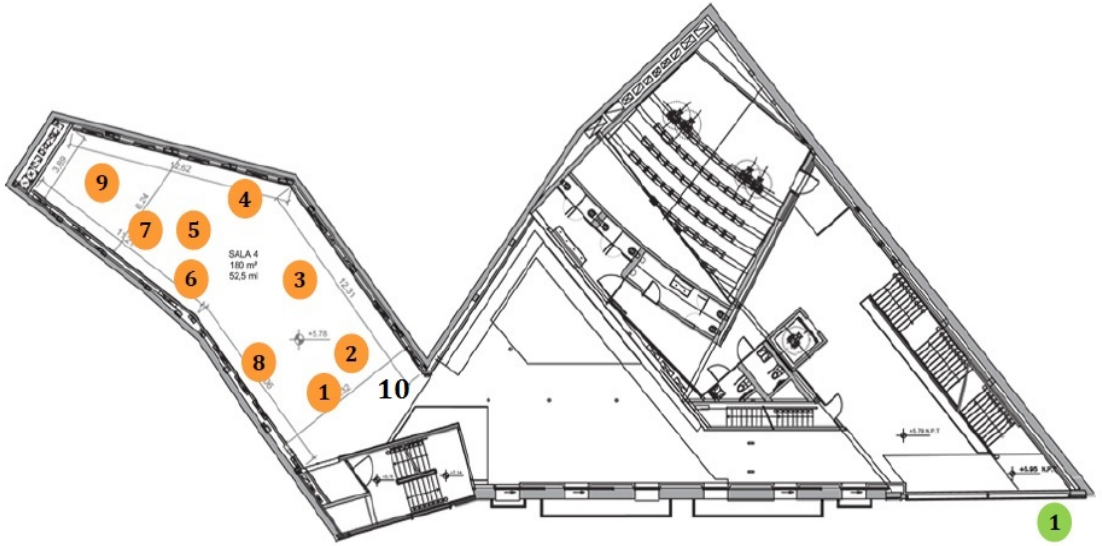
5. **"Reflection"** (2013). Impresión sobre tres capas de tul, aluminio. 140 x 208 x 9.4 cm. Colección particular, São Paulo.

6. **"Measures of Distance"** (1988). Video color, con sonido. 15:30 minutos. Cortesía de la artista.

ESCALERAS

1. **“Drowning Sorrows (Cachaça)”** (2014). Botellas cortadas. 200 cm. de diámetro. Cortesía de la artista y White Cube, London.

PRIMER PISO



Referencias

FACHADA

"Over My Dead Body" (1988-2002). Impresión sobre PVC. 430 x 248 cm. Cortesía de la artista. Vista desde el interior.

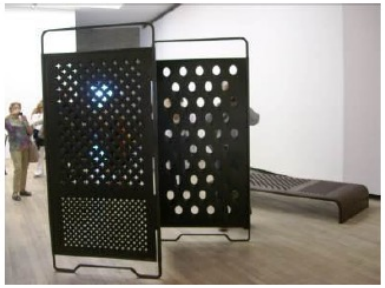
SALA 4

1. **“Hair Receiver”** (2012). Gabinete de Madera y vidrio, cabello humano. 27 x 28 x 20 cm. Cortesía de la artista.

2. **“Conversation Piece II”** (2011). 6 sillas de estilo, alambre, cuentas de vidrio. 82 x 285 cm. Colección particular, São Paulo.

3. **“Baluchi (Blue and Orange)”** (2008). Lana. 135 x 240 cm. Cortesía de la artista.

4. **“Natura morta (medical cabinet)”** (2012). Metal, vidrio. 61,5 x 54 x 17,5 cm. Colección particular, São Paulo.



5. **“Paravent”** (2008). Acero con acabado negro. 215 x 302 x 5 cm. Cortesía de la artista.

6. **“Daybed”** (2008). Acero con acabado negro. Edición 1/3. 31,5 x 219 x 98 cm. Colección Luiz Paulo Montenegro, Rio de Janeiro.

10 (Pasillo). **"Roadworks"** (1985). Video color, con sonido. 6:45 minutos. Cortesía de la artista.

Nuevas herramientas didácticas aplicadas a *Mona Hatoum*

A. Ficha de sala

En la exhibición temporaria *Mona Hatoum* (marzo - junio de 2015), se identificaron doce recurrencias que constituyen posibles vías de acceso a la obra de la artista visual libanesa: la desproporción, la cartografía, la retícula, lo bélico, lo contextual, la madre, la ventana, lo sensualmente peligroso, los vínculos sutiles, el cabello humano, el vidrio de Murano y el acero. Las obras representativas de cada núcleo temático o retórico son las siguientes:

LA DESPROPORCIÓN

“Worry Beads” (2009) – Sala 2

“Globe” (2007) – Sala 3

“Paravent” y “Daybed” (2008) – Sala 4

“Over My Dead Body” (1988-2002) – Fachada

LA CARTOGRAFÍA | FRONTERAS Y PARADIGMAS

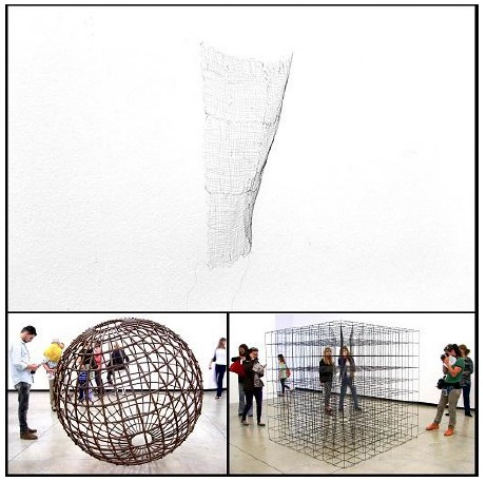
“Present Tense” (1996) – Sala 3

“Globe” (2007) – Sala 3

“Projection” (2006) – Sala 3

“Routes V” (2008) – Sala 4

“Baluchi (Blue and Orange)” (2008)– Sala 4



LA RETÍCULA

“Cube (9 x 9 x 9)” (2008) – Sala 1

“Hair Grids with Knots” (2006) – Sala 1

“Globe” (2007) – Sala 3

LO BÉLICO

“Worry Beads” (2009) – Sala 2

“∞” (1991-2001) – Sala 4

“Misbah” (2006-2007) – Sala 4

“Natura morta (medical cabinet)” (2012) – Sala 4

“Over My Dead Body” (1988-2002) – Fachada

LO CONTEXTUAL | BRASIL

"Drowning Sorrows (Cachaça)" (2014) - Escaleras

"SP Atelier" o "Atelier San Pablo" (2014) - Sala 2

LA VENTANA

"Janela" (2014) – Sala 2

"Sonhando acordado" (2014) – Sala 2

"Electrified (variable II)" (2014) – Sala 2

EL ACERO

"Cube (9 x 9 x 9)" (2008) – Sala 1

"Worry Beads" (2009) – Sala 2

"Globe" (2007) – Sala 3

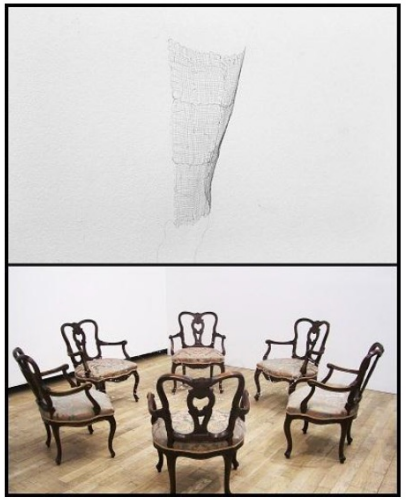
"Paravent" (2008) – Sala 4

"Daybed" (2008) – Sala 4

LO SENSUALMENTE PELIGROSO

"Turbulence (Black)" (2014) – Sala 3

"Natura Morta (Medical Cabinet)" (2012) – Sala 4



LOS VÍNCULOS SUTILES

"Hair Grids with Knots" (2006) – Sala 1

"Conversation Piece II" (2011) – Sala 4

EL CABELLO HUMANO

"Hair Grids with Knots" (2006) – Sala 1

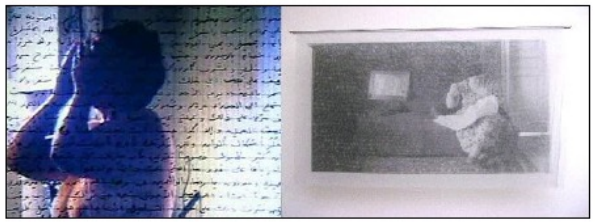
"Traffic" (2002) – Sala 2

"Hair Receiver" (2012) – Sala 4

EL VIDRIO DE MURANO

"A Bigger Splash" (2009) – Sala 1

"Natura morta (medical cabinet)" (2012) – Sala 4



LA MADRE

"Reflection" (2013) – Sala 3

"Measures of Distance" (1988) – Sala 3

B. *Dossier* de estudio

Ficha de estudio | *Mona Hatoum*

Hitos de la trayectoria personal y artística de Mona Hatoum

● Nace en Beirut (Líbano) en 1952, en el seno de una familia palestina.

● Asiste al Colegio Universitario de Beirut entre 1970 y 1972.

● Se instala en Londres en 1975, en pleno estallido de la Guerra Civil Libanesa (1975–1990).

● Ante la imposibilidad de regresar a su país, estudia artes en dos instituciones inglesas entre 1975 y 1981.

● En la década de 1980, realiza residencias artísticas en Canadá, Estados Unidos (donde tienen lugar sus primeras exposiciones) y Gran Bretaña.

● Hasta 1988, se dedica principalmente al video y la *performance.*

● A partir de 1989, trabaja con instalaciones.

● En 1995, es finalista del Premio Turner.

● Ha realizado 88 exhibiciones individuales alrededor del mundo.

● Vive y trabaja en Londres y Berlín.

Ejercicios de intertextualidad

● Tres de las obras localizadas en la sala 2 remiten a la imagen de la ventana: “Sonhando acordado” (2014), “Electrified (variable II)” (2014) y “Janela” (2014-2015). Describa y relacione estas obras a la luz de esa correspondencia (se recomienda consultar la audioguía de la exhibición, pistas N° 4, 7 y 8). Vincule la obra site-specific “Janela” (proyección en video en tiempo real) con el siguiente fragmento:

En el museo elitista de la alta modernidad (identificado con la imagen de “cubo blanco”, un espacio carente de decoración en el que se busca un contexto neutral, puro y absoluto para las obras de arte), “el mundo exterior no puede penetrar en el

interior, siendo ésta la razón por la que hay tan pocas ventanas (las fuentes de luz proceden de los techos). […] Sus limpias superficies no están tocadas por el tiempo y sus vicisitudes. El arte existe en una suerte de "eternidad", y aunque hay muchos períodos que mostrar, lo que domina es una sensación de "no tiempo". Eternidad que daría a la galería un estatus parecido al "limbo": uno tiene que estar muerto antes de estar ahí."

Fuente: GUASCH, Ana María. "Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global", *Revista CALLE 14*, Nº 2, diciembre 2008, pp.10-22.

● Las obras "Reflection" (2013) y "Measures of Distance" (1988), ubicadas en la sala 3, introducen un componente autobiográfico al incluir la imagen de la madre de Hatoum como elemento compositivo. Relacione estas obras con la producción de Louise Bourgeois exhibida en la Fundación Proa entre marzo y junio de 2011 y curada por Philip Larratt-Smith (ver materiales disponibles en http://proa.org/esp/exhibition-louise-bourgeois.php).

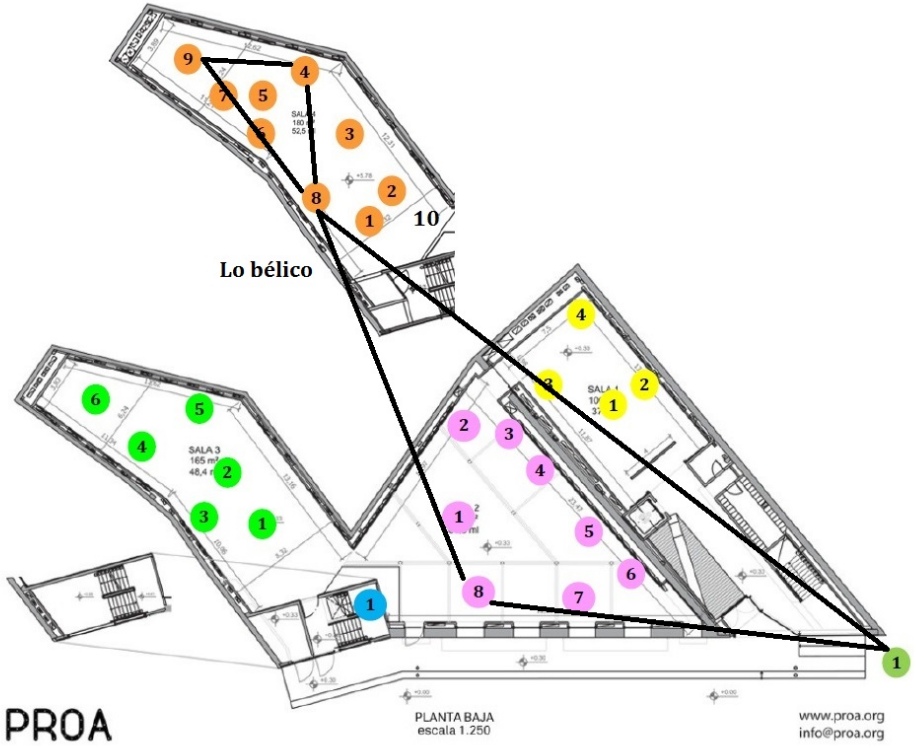
● Las obras "Hair Grids with Knots" (2006, Sala 1), "Traffic" (2002, Sala 2) y "Hair Receiver" (2012, Sala 4) utilizan cabello humano como material compositivo. Establezca un contraste entre estas piezas y la "peletería humana" de Nicola Costantino exhibida en la Fundación Proa entre julio y septiembre de 2015, en el marco de la exposición colectiva *Colección Daros Latinamerica* (curadores: Rodrigo Alonso y Katrin Steffen). Ver materiales disponibles en http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica-textos.php

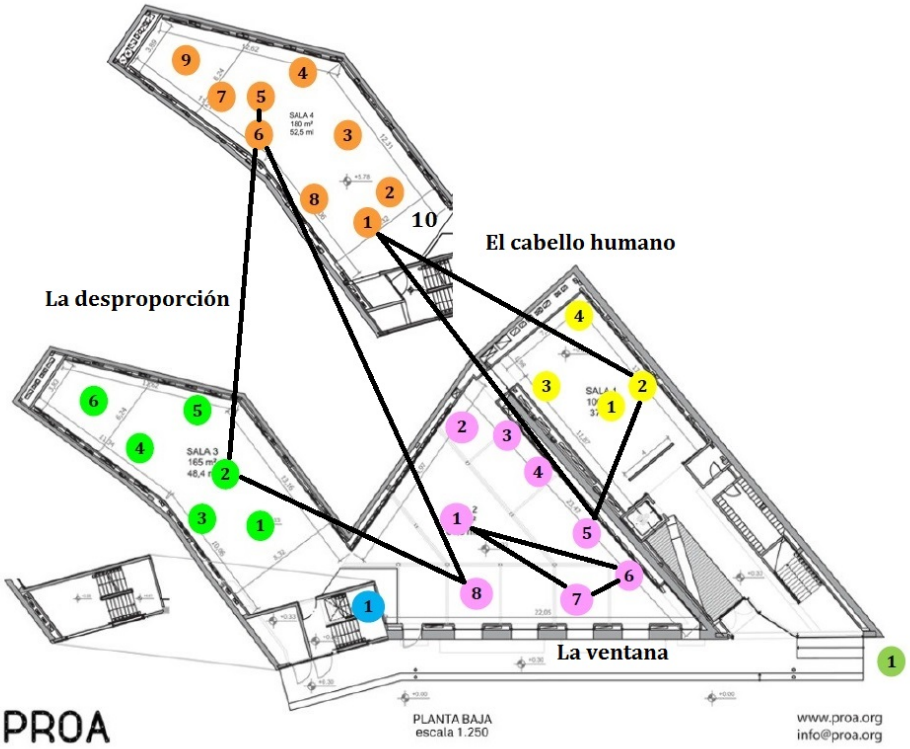
● En la obra de Hatoum, el vidrio es empleado para materializar lo ambiguo, como ocurre en las piezas hechas a base de vidrio de Murano (“A Bigger Splash”, 2009, Sala 1 - “Natura morta (medical cabinet)”, 2012, Sala 4) o en la abismal “Turbulence (Black)” (2014, Sala 3), creada íntegramente con bolitas de vidrio negro. Realice un análisis comparativo entre estas obras y aquellas plasmadas en fieltro, grasa y metal por Joseph Beuys, artista exhibido en la Fundación Proa entre marzo y junio de 2014 (ver materiales disponibles en http://proa.org/esp/exhibition-joseph-beuys-obras-sala-2-2.php).

Ejercicios espaciales

● A partir de los planos de la Fundación Proa y la selección de obras allí expuestas, proponga diseños expositivos alternativos para *Mona Hatoum* y explicite los criterios utilizados.

Ejemplos de diseños expositivos alternativos




La desproporción
El cabello humano
La ventana
10
SALA 4
160 m²
52,5 mi
SALA 3
165 m²
PROA
PLANTA BAJA
escala 1.250
www.proa.org
info@proa.org

Presupuesto

A) Ficha de sala

Concepto	Costo unitario
Impresión doble faz en papel ilustración A4 140 gr.	$13,00
Plastificado A4	$12,00
Total (1 hoja A4 = 2 fichas)	$25,00
Costo por ficha	**$12,50**

B) Dossier de estudio

Concepto	Cantidad	Costo unitario	Costo total
Planos, textos, hojas membretadas: impresión a color, simple faz en papel obra A4	10	$4,00	$40,00
Credencial Proa Universidades: impresión simple faz en opalina A4 de 240 gr. (8 cred. por hoja)	1	$0,80	$0,80
Credencial Proa Universidades: plastificado (8 cred. por hoja A4)	1	$1,50	$1,50
Carpeta de cartulina A4	1	$10,00	$10,00
Total por unidad			**$52,30**
Total por grupo de 25 personas			**$1.307,50**

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999). *Museología y museografía*. Barcelona, Ediciones del Serbal, Cap. 1: "MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA", 3: "La nueva museología", pp. 25-28.

BERTOLA, Chiara (2015). "Mona Hatoum: formas inestables, vivas, orgánicas y en movimiento", en AAVV. *Mona Hatoum.* Buenos Aires, Fundación Proa. Traducción: Jaime Arrambide.

GUARNIERI, Paulina (2015). "Proa Educación. Desafíos de la administración y la gestión", disertación en el marco del Programa Proa Universidades, Buenos Aires, Auditorio de la Fundación Proa, jueves 11 de junio.

GUASCH, Ana María (2008). "Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo global", *Revista CALLE 14*, Nº 2, diciembre, pp.10-22.

HEUMANN GURIAN, Elaine (2015). "Layering para exposiciones en museos: una introducción. Estrategias para pensar las exposiciones", en AAVV. *Layering en museos. Diseño de exhibiciones a la medida del visitante. Un estudio de caso*. Buenos Aires, Fundación TyPA/ Red MUS, pp. 10-24.

PÉREZ BERGLIAFFA, Mercedes (2015). "Arte hecho con el dolor de la violencia y el desarraigo", *Clarín*, 28 de marzo, p. 72.

SAÏD, Edward (2015). “El arte de la dislocación: Mona Hatoum y su lógica de lo irreconciliable”. Traducción: Jaime Arrambide. Transcripción por Proa Educación.

Referencia

Planos de la Fundación Proa

http://www.proa.org/esp/new-building-floors.php

Sitio web oficial de la Fundación Proa – Exhibición *Mona Hatoum*

http://proa.org/esp/exhibition-mona-hatoum.php

Press kit – Exhibición *Mona Hatoum*

http://proa.org/documents/mona-hatoum-PressKit.pdf

Redes sociales de la Fundación Proa

Perfil público “Fundación Proa” en Facebook: https://www.facebook.com/FundacionPROA

Perfil público “Proa Educación” en Facebook: https://www.facebook.com/PROAeducacion

Grupo cerrado “Proa + UNA / Mona Hatoum” en Facebook: https://www.facebook.com/groups/1629585187275493/?fref=ts

Tablero privado “PROA UNIVERSIDADES / UNA+MH” en Trello https://trello.com/b/ATNQy7Hi/proa-universidades-una-mh

Gacetilla sobre la edición 2015 de Proa Universidades

http://www.proa.org/esp/news-nota.php?id=848

ANEXO

Imagen institucional | Logotipos oficiales

MONA
HATOUM

Credencial Proa Universidades

Proyecto página web de la Fundación Proa

Estudiantes:
Viviana Bologna (vbk30@yahoo.com.ar)
Andrea Jaet (andrea.jaet@yahoo.com)

La vida no consiste en *ser* sino en *llegar a ser*, en hacerse continuamente a sí mismo en íntima comunión con su circunstancia.

José Ortega y Gasset

Cada vez más los websites son vistos en dispositivos móviles (*smartphones* y *tablets*). El sitio de Proa, rico en contenido y calidad, carece de optimización para este propósito lo que deriva en la necesidad de elaborar una estrategia de diseño *responsive*. Uno de los aspectos más atractivos de las páginas web *responsive*, es que éste puede proporcionar una gran experiencia de usuario a través de varios dispositivos y tamaños de pantallas. Esto es una característica importante, ya que es imposible anticipar todos los mecanismos que van a ser utilizados para acceder a él. Un sitio web que funciona teniendo en cuenta estas variables, va a proporcionar una mejor y más coherente experiencia de usuario que un sitio móvil independiente que está diseñado para un tamaño de dispositivo y una pantalla en concreto. En este sentido, Proa está bastante detrás de las nuevas propuestas tecnológicas.

En concordancia con sus objetivos, centrada en la difusión de los grandes movimientos artísticos del siglo XX y XXI, Proa desarrolla un programa de educación asociado a la muestra que se encuentra en curso. Sin embargo, luego de su desmontaje,

sólo queda como documentación del hecho cultural un archivo en papel, en soporte (CD) y en la web como archivo estático, sin la posibilidad de recorrer la muestra como estuvo montada y sin poder acercarse a ella para observar detalles técnicos.

La página interactiva permitirá visualizar la muestra de Mona Hatoum, por ejemplo, en un recorrido virtual y de acercamiento a la obra donde se puedan apreciar los detalles de factura y fundamentalmente será la documentación de la muestra tras su finalización. Permitirá, también, como lo sostiene Luis Alonso Fernández, "la interpretación museográfica", es decir la "(…) puesta en escena de los objetos, el espectáculo de su organización, disposición y representación espacial; (…) y la contextualización ritual que envolvía esa escenificación". Según Fernández "Los museos no pueden estar ajenos a una demanda social tan fuerte como la del público (…) y que no solo requiere calidad y entretenimiento sino que también espera (…) un caudal informativo".

La Fundación Proa podría participar junto con otros 150 museos de todo el mundo en el ambicioso proyecto de Google llamado *Art Project*. La implicación de la Fundación en el proyecto permite generar contenidos susceptibles de ser deslocalizados en otras páginas, y por lo tanto, tener la posibilidad de llegar a más usuarios y poder compartir experiencias y miradas.

La colaboración con Google supone una alianza con un socio con capacidad tecnológica vanguardista. La Fundación aporta contenidos digitales de calidad, y Google tiene la capacidad de poder difundirlos mundialmente. El proyecto además, es un espacio de encuentro entre museos y de intercambio de conocimiento, y supone una experiencia única para los amantes del arte, donde cada museo presenta una selección de obras de sus colecciones.

Los recursos técnicos con los que cuenta este proyecto hacen posible un mayor acercamiento a las imágenes de algunas obras de dichas colecciones. Esta herramienta permite a los usuarios captar detalles que a simple vista son inapreciables. El resultado se encuentra en www.googleartproject.com.

El museo, como lugar de exhibición de objetos de valor cultural, "es un instrumento de información, comunicación y diálogo a través de sus exposiciones, aspectos estrechamente ligados a la misión educativa" en palabras de Fernández. Los avances

tecnológicos e internet permiten hoy que los amantes del arte puedan planificar las visitas a los museos internacionales a través de sus páginas web, las que han incorporado en los últimos años visitas virtuales, algunas hasta en tiempo real. Los portales que presentan los museos, galerías y fundaciones dedicadas a la difusión y circulación del arte de la Argentina son páginas estáticas de solo acceso a un texto, a una imagen, banner con fotos o a un video, lo que limita la lectura de la propuesta curatorial.

Objetivo

Desarrollar una nueva página web interactiva para la Fundación Proa.

Metodología

Diseñador de la página web.

Para llevar a cabo este proyecto será necesario disponer de un profesional idóneo en el tema, un diseñador de páginas web. Existen dos posibilidades: la primera es la contratación del mismo en forma temporaria; la segunda incorporarlo a la planta permanente de la Fundación, con el fin de que diseñe la página y continúe realizando el mantenimiento de la misma, pues esta será actualizada cada vez que cambien las muestras.

Modelo de la página.

La página propuesta es una “página *responsive*”, como ya se aclaró. Esto le dará más movilidad, además de poder ser utilizada en diversos dispositivos móviles, que son los más manipulados en el mercado tras la apertura de la cuarta generación de tecnologías de telefonía móvil llamada 4G. El cambio de tecnología utilizado en el diseño permite optimizar el espacio de la página y además permite la incorporación de la visita virtual, en tiempo real, de esta propuesta. También la posibilidad de utilizar la tecnología *sketchfab*, (lo que permitirá observar la pieza en el formato 3D con todos sus detalles) de una o algunas de las piezas en particular. (Ver contrato) Por ejemplo en el caso de Mona Hatoum con la obra *Cube* o *Paravent*. Contar con una imagen en súper alta resolución *gigapixel*. (La imagen en *gigapixel* contiene aproximadamente 14 millones de pixeles y permite acercarse a detalles de

estudio como la técnica, la pátina, y otros detalles hasta ahora desconocidos) Panorámicas de las salas con la tecnología Street View que ha sido mejorada para enlazar las panorámicas y ofrecer más detalle de las obras y contenidos actualizados en el canal de Youtube de la Fundación. La línea editorial y la información actual con la que cuenta la página, será conservada.

Una vez finalizada la muestra de Mona Hatoum, la visita virtual pasará a constituir lo que sería el patrimonio virtual de la Fundación; la que permanecerá disponible, según lo especificado en el contrato con la artista en cuestión. Si bien PROA no tiene patrimonio físico de obras, y en base a la misión que tiene la Fundación de difundir el arte contemporáneo y generar un acceso a la cultura, esta propuesta de visita virtual y de patrimonio virtual estaría posicionando a la Institución en la avanzada de los museos de la Argentina, propio de una sociedad de la información y el conocimiento.

CATALOGO

El catalogo podrá ser adquirido en papel o de manera digital. Estará disponible en la página el acceso a la introducción, algunas imágenes y fragmentos de los textos que acompañan, a modo de muestra. También estará la posibilidad de comprarlo de manera online y bajarlo como un archivo pdf. El pago podrá realizarse por transferencia bancaria, tarjeta de crédito (TPV virtual) o *PayPal*: (*PayPal* es uno de los sistemas de pago online, propiedad de la empresa norteamericana *Ebay*)

CONTRATO

Los derechos para la exhibición virtual quedarán especificados en el contrato, herramienta importante para la adquisición de aquellos. En el contrato se detallarán además de la reproducción de imágenes, el derecho de comunicación al público en su modalidad de puesta a disposición interactiva.

Deberá consensuarse con el artista o sus herederos la posibilidad de utilizar la tecnología *sketchfab* de una o algunas de las piezas en particular. La creciente difusión de contenidos del Museo online conlleva a una mayor responsabilidad. Estos nuevos archivos digitales deben preservar la integridad de los derechos del autor entre los poseedores y los usuarios de dichos derechos. Es por eso que hay que estar alerta para que no exista un uso ilegal de estos documentos sometidos a un contrato de difusión. Por consiguiente, los difusores de imágenes reconocen la necesidad de aumentar la disponibilidad de la información sobre los derechos de autor a los usuarios de la web, haciéndose necesario exponer las condiciones de uso del contenido de la página de forma visible o de fácil acceso.

Según Ramón Casas Vallés hay una "rica problemática asociada al objeto de la propiedad intelectual desde el punto de vista de los museos. Una de ellas es la de las exposiciones sosteniendo que "La ley española admite que las colecciones pueden tener en sí mismas el estatuto de obras, siempre y cuando constituyan una «creación intelectual»".

En las exposiciones digitales es donde la "creatividad puede manifestarse en la forma de concebir y organizar una exposición y, por tanto ésta puede tener la condición de obra, con los consiguientes derechos de autor", explica Vallés.

La exposición de obras de arte o de sus reproducciones es la modalidad más común de comunicación pública, típica de los museos. Los derechos de exposición y difusión de las obras son las cláusulas más habituales en los contratos, sin embargo al producir una página de exposición digital es necesario también incluir la "Puesta a disposición interactiva": se trata de una modalidad del derecho de comunicación pública y se refiere a los actos que permiten a cualquier persona acceder a la obra expuesta desde el lugar y en el momento que elija y desde cualquier dispositivo. Este derecho, señala Vallés, "es el derecho por excelencia de la sociedad de la información y adquirirlo junto con el de reproducción, resulta básico para asegurar la plena presencia de los museos en las redes digitales." Un punto a tener en cuenta también es que la Institución disponga de información sobre los derechos de autor a los usuarios de la web, y exponer las condiciones de uso del contenido propuesto en el sitio.

Aspectos operativos (Organización de los recursos)

El presupuesto necesario y la financiación estarán adecuados a las políticas y los estándares de la Fundación Proa

Recursos necesarios: físicos, humanos, tecnológicos: Se necesitara un programador, interno o externo. Elementos tecnológicos para el diseño. Dadas las características del desarrollo de la página, es fundamental la inter relación de los departamentos de Proa, que son los de Curaduría y programación para aportar los contenidos y la línea curatorial; *Branding* para supervisar la imagen institucional; y Comunicación y Educación para actualizar los eventos y actividades pertinentes al día a día de la muestra.

Si la Fundación Proa desea integrar el *Google Art Project*, deberá realizar los contactos pertinentes, de acuerdo a las políticas de ambas instituciones

Comentario final

Si la decisión de exponer las muestras de Proa en visitas virtuales genera en sí una contradicción con respecto a la pérdida del aura en la obra de arte contemporánea, podemos retomar la idea de Walter Benjamín en “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica” (1936) y emparentarlo con la visión existencialista de Jean Paul Sartre de ser uno frente a la mirada de los otros. Los dos hablan de una existencia en el “aquí y ahora” que transforma a la exposición en un hecho presente, a pesar de su finitud.

El mundo y la sociedad se transforman con el paso del tiempo y el avance de las tecnologías, haciendo de la muestra un presente continuo, a pesar de estar frente al pasado.

“En Internet, la circulación de la información digital no produce copias sino originales. (…) Cada imagen o texto que está en Internet no solo tiene su lugar único y específico, sino también su momento único de aparición. Internet registra cada momento en el que cierta información se cliquea, se le da un ‘me gusta’, se transfiere o se transforma”, en palabras de Boris Groys.

En el ensayo “La conquista de la ubicuidad” de Paul Valéry anunciaba la proximidad del tiempo en que, "como el gas, el agua o la corriente eléctrica, el arte llegará hasta nosotros a través de un flujo permanente de imágenes auditivas y visuales que podremos convocar o hacer desaparecer a un gesto mínimo, a un signo apenas". Ochenta y siete años después, lo anunciado se cumple y, en su virtud, la circulación social de los modelos artísticos se vuelve vertiginosa (hasta acercarse al punto en que todos serán infinitamente ubicuos y simultáneos).

Análisis de folleto y audio guía de la muestra Colección Daros Latin América en PROA

Martínez Castillo, Patricia
Boury, Camille
Márquez, María Romina
Rojas Mejia, Elsa

El presente análisis se hará teniendo en cuenta dos tipologías de textos que acompañan la exposición Daros Latin America realzada en PROA en el año 2015. Teniendo en cuenta que el tanto el folleto como los audios se presentan en relación al recorrido y a la distribución del espacio hemos separado el análisis en relación a las cuatro salas de la exhibición.

En términos de G. Genette, sabemos que la obra no se reduce al artefacto sino que, se constituye en relaciones funcionales, que se entablescan con prácticas sociales diversas. Dentro de esas numerosas y complejas prácticas encontramos las propias de la llamada textualidad artística: textos de artista, textos críticos, textos históricos, textos curatoriales, catálogos, reseñas, etc.

Primero se va a hacer énfasis sobre lo que presenta el folleto, después a partir del análisis de los audios, detectar la relación con la forma en que están exhibidas las obras en cada sala para llegar a una mirada general de la exposición relacionando comparativamente las cuatro salas.

El folleto de la exhibición, presenta a la colección de Daros Latinamerica, como una de las colecciones más importantes del mundo, especificando que su mirada es netamente contemporánea, apartándose de versiones regionalistas y folklóricas. También, se aclara que esta colección se encuentra en sintonía con lo mejor del arte actual.

Esta muestra que ocupó las cuatro salas de Proa, se organizó en grupos temáticos respondiendo a la disposición física de las salas, es decir que la muestra comprende cuatro unidades temáticas que no poseen ni títulos ni subtítulos. Sin embargo; como veremos en los análisis de folleto, se presentan énfasis en relación a aspectos posiblemente predominantes de cada sala más como insinuaciones que como títulos certeros de las unidades temáticas.

El folleto luego de una breve introducción, describe los cuatro grupos temáticos, enumerando sala por sala, exponiendo sus contenidos, algunas obras y acompañando ese texto general se presenta la imagen de una obra representativa de la sala.

Los audios (16 en total), presentan el recorrido en relación al desplazamiento físico que se puede hacer de la muestra y se tiene un primer audio que introduce toda la muestra, tres audios que describen obras de la primera sala, cuatro correspondientes a la segunda, tercera y cuarta sala. No se tiene un audio de cierre de la exhibición.

Audio 1. Introducción.

En el audio número uno, se presenta la exhibición, explicitando el tiempo de duración de la muestra, como así también, información de la colección, que se señaló brevemente en el folleto. Acá se amplía la información, aclarando la fecha de creación de la colección que es en el año 2000 y que se trata de una institución artística con sede en Zurich. Además nombra los objetivos, que es la de preservar y crear una colección que posea uno de los acervos más importantes de Latinoamérica. También se cuenta que es una selección de obras y los curadores que trabajaron en la exhibición.

Sala 1.

Folleto.

En esta primera según el texto, se introduce a la discusión, sobre lo latinoamericano, la globalización, y los símbolos del poder.

La primer obra de ésta sala es la de Fabián Marcaccio *"From Raging Aggression to Decoration" 1997,* se trata de una bandera argentina. En el texto, se sostiene que lo que llama la atención de esta pieza es, el tratamiento de los símbolos patrios y uno de los temas de la disciplina de la Historia del arte, que es la crisis de la pintura. La obra entonces, muestra a través de los materiales, las tensiones estéticas y políticas.

En diálogo con ésta obra, va a estar *"Molde soplado",* de la artista mexicana Teresa Serrano, en ella se recurre a ciertos símbolos de la Iglesia católica, materializándolos a través del vidrio soplado, que es una artesanía perteneciente al país de la artista. Es válido señalar, en la introducción del folleto, se aclara la distancia de las tradiciones de los países de latinoamérica; sin embargo Serrano, utiliza una técnica propia de su región.

Luego se describe el video de Jorge Macchi *"12 canciones cortas",* el cual recurre a la memoria infantil, por medio de la caja de música, en la que se procesan titulares periodísticos que hacen referencia a la crisis global, que como se relata en el texto, se realiza a través de un juego lúdico y perverso al mismo tiempo.

Por último Milena Bonilla, en su obra *"El capital/Manuscrito Siniestro"*, reproduce el libro *"El capital",* de Karl Marx con su mano izquierda, texto que según se explica en el folleto, es una obra símbolo de la historia reciente, todavía con una fuerte influencia ideológica sobre latinoamérica.

En el texto de Ángela García Blanco, *"La exposición, un medio de comunicación"*, se sostiene que en la redacción de un texto, relacionado a la exhibición, se ha de tener en cuenta los recursos que favorezcan la comprensión de esos escritos. Por ende se debe tener en cuenta los términos utilizados, la composición sintáctica de las frases y sus nexos y la organización de la información. Además, la presentación de la información debe actualizar esquemas previos, para que el visitante pueda reconocer la organización textual.

Audio 2. Fabian Marcaccio. De la furiosa...

En este segundo audio, se describe la obra del artista argentino Marcaccio, *"From Raging Aggression to Decoration"* de 1997. Este artista vive y trabaja en New York desde 1986. El audio introduce a la obra, explicando que en ella se desafía el símbolo nacional por excelencia, la bandera argentina, para luego tomar palabras del artista. Este audio explica la pieza desde la voz del artista retomando palabras muy específicas del campo del arte que podrían ser explicadas a partir de sinónimos de mayor accesibilidad para el público.

García Blanco, sobre el papel comunicativo que juega en una exhibición la información complementaria, sostiene que su función es: *"es el de explicitar el significado de los objetos en el contexto de la exposición (…) equivale también a lo que se ha venido en llamar dar la clave del discurso científico de modo que pueda ser entendido por las personas que no conocen dicho código"* (García Blanco 1999. p.125)

Audio 3. Teresa Serrano. Molde soplado

Este tercer audio, trata de la obra de Teresa Serrano *"Molde soplado".* Se comienza contando el año en el cual se realizó la obra, que es en el 2012, y que se trata de una instalación conformada por una mesa rectangular de madera sobre la que reposan cuatro objetos de vidrio.

Estos objetos, como se aclaró en el folleto, están realizados mediante la técnica del soplado, la cual es característica de la región de México, a la que pertenece la artista. Es de destacar, que en el audio, si bien, se cuenta el país en que nació Serrano, también se señala, que ha vivido la mayor parte de su vida en New York. Se puede considerar que el audio presenta de forma amplia la información y se complementa lo que ofrece el folleto, describiendo de manera clara a la instalación y su contexto.

Por otro lado el espacio físico de la obra propone una distancia al colocar esta obra en vitrina, el visitante que no hace uso de la audio guía no logra conocer el contexto general de la obra, cuestión que a nivel de montaje pudo tener otro tratamiento que acercara al visitante al contenido.

Audio 4. Jorge Macchi. 12 canciones breves

En este audio, se aborda la obra del artista argentino conceptual Jorge Macchi, *"12 canciones breves".* En un principio se presenta al artista para luego pasar a la descripción de la pieza. En ésta descripción formal de la obra; sin embargo cuando se comienza a hablar de lo que se quiere significar o contar en *"12 canciones cortas"*, el lenguaje utilizado puede considerarse técnico y algo complejo; a modo en ejemplo encontramos expresiones como; "Su obra de carácter principalmente conceptual", donde se añade su circulación internacional y la adquisición de su obra por parte de múltiples colecciones privadas.

Esta reflexión, surge teniendo en cuenta los diferentes públicos que pueden o pudieron llegar a visitar la exhibición que no tiene el vagaje o la referencias suficientes para comprender "el carácter conceptual" ya que inclusive quienes pertenecen al campo artísticos debaten acerca de este concepto y no se halla a lo largo del audio una aclaración o nocio que acerque al público a entender este contenido. Hacia el final del audio, se relata la idea del artista, pero también con términos que, distancian (como domestisidad, "mecanismo poético", etc.) al espectador y no ayudan al acercamiento con la obra.

Sala 2.

El folleto.

El folleto tiene un encabezado que nos induce a entender la categoría general de lo que vamos a ver: "las referencias a lo cotidiano". Esta primera frase sería pues, informativa y "directiva" en el sentido que el público, va a orientar su visión sobre esta

palabra “cotidiano”; es decir que va a reflexionar directamente, a buscar el vínculo entre cada obra a partir de esta idea. El texto del folleto presenta brevemente algunas obras de la sala.

Ahora en el mundo del arte contemporáneo muchas obras se encuentran con un texto mínimo y falta de contenido para permitir a todos entender las obras. Acá lo que podemos notar es que el contenido es bastante completo. Sin embargo; las cortas líneas que explican las obras no permiten al espectador tener su propia visión y el curador directamente da su propio análisis de la obra (esto también se encuentra en los audios).

En efecto, a partir de “lo cotidiano” como tema, las explicaciones de las obras se encaminan hacia el reforzamiento o vinculación con dicho tema, se puede considerar cierta falta de coherencia. En efecto, si comparamos a la sala 3, vemos que el tema no es tan claro. La sala 3 nos da directamente su sentido y lo que propone; mientras que la sala 2 parece menos fluida, y entonces su impacto es menos fuerte en su mensaje general.

Se puede percibir que la muestra no permite dar un sentido claro al espectador; así pues, el recorrido no se hace fácilmente y no permite un acceso para la gente que no conoce a profundidad el campo del arte. Ahora bien, vamos a ver si los audios ofrecen o dan mayores posibilidades de interacción y aproximación con las obras; además analizar si permiten al público tener su reflexión propia.

Audio 5: Vik Muniz, *WWW.*

En relación al proceso del audio primero hay una presentación con el nombre del artista, de la obra, y su fecha. Después una descripción de la obra, bastante informal: “se trata de un tríptico monumental”. La primera parte del audio muy descriptivo, parece pertinente para permitir a una persona que no conoce formalmente de arte, identificar cada parte de la obra, sin interpretación adicional.

La persona que habla se apoya después para la análisis de la obra sobre un crítico de arte “Orlando Brito” esto permite conocer un análisis afuera de la institución del PROA, y también permite el acceso a una amplitud de criterios, no imponer su propia teoría. Sin embargo; se percibe en el audio falta de interactividad, ya que no propone al público de preguntarse sobre la obra.
Con una extensión de 2,50 minutos el audio parece tener un contenido bastante completo, al final del mismo hay una información complementaria sobre el artista y su trabajo, vinculado con la actualidad, esto permite al público tener una información más rica en contenido.

Audio 6: Doris Salcedo, sin título.

Se repite la estructura textual del audio, Una mención al artista, su nacionalidad, la obra y su descripción. Se regionaliza la temática de la violencia direccionando la obra en Colombia. El análisis se hace directamente sin pasar por la voz de una crítica. Hace falta aclarar en un audio inicial o final quiénes realizan estas audioguía, realizar precisiones de estas elaboraciones pues se hace evidente que hay algunas expresiones que van más allá de la mirada única del curador. Se expone la explicación de la artista. Se puede considerar este texto con un contenido completo, pero no permite al público, pensar la obra en su propio sentido.

Audio 7: Los Carpinteros, Someca.

En el audio se propone el mismo proceso que los otros audios. Lo que podemos añadir, es el hecho de que las frases son cortas, claras facilitando la retención y la compresión del contenido.

Sala 3.

Folleto.

En el texto “La producción de la exposición –medio de comunicación” considera que el papel comunicativo que juega la información complementaria es el de explicar el significado de los objetos en el contexto de la exposición, lo cual supone explicar qué sentido tiene en función de sus relaciones paradigmáticas y sintagmáticas. Ello es equivalente a identificar los objetos y a explicar su presencia en el contexto expositivo.

En la sala número 3 el folleto presenta un papel comunicativo y explicativo. Esta sala se presenta con la temática “El cuerpo como sede de marcas sociales”. Lo anterior va iniciar y orientar al público espectador en una narración consciente de prácticas sociales que se expresaran mediante sus obras.

En una primera instancia el folleto de la exposición presenta a Miguel Angel Rojas, con su obra David n° 5 y n° 2. Se trata de dos cuerpos mutilados por los desastres de la guerra y violencia de su Colombia natal. Aquí la belleza busca una vía para mitigar el horror – menciona el texto-. En un segundo momento frente a Rojas, se encuentra Rosângela Rennó con sus fotografías de pieles tatuadas de presidiarios, que son símbolos de amor, religión y memoria. En tercer lugar presenta la boutique- Peletería humana de Nicola Constantino. Se trata de calcos de tetillas, pezones de color de piel humana, resaltando entre el ultraje y la violencia que encarnan. En un cuarto momento está Marcos Lopéz, con su obra Autopsia y Dario Escobar con su obra La Anunciación.

En la obra de Escobar, se trata de imágenes de la historia del arte para ser actualizadas que remiten al pasado y la cultura latinoamericana. En un quinto momento presentan la obra de Juan Manuel Echavarría con su video Boca de Cenizas. Esta obra se basa en legados de historias orales, propio del lugar en el que fue realizado.

Por último está La acción Limpieza Social de Regina José Galindo, en la obra, la artista ofrece su cuerpo como sede para manifestar la represión social. La obra de Regina, dialoga con la instalación de Teresa Margolles Trepanaciones Sonidos de la morgue, quien reproduce el sonido penetrante de una trepanación.

Parte de la misión, se podría leer como una exposición que busca apartarse de la mirada regionalista y folklórica para ofrecer un panorama de producción reflexiva y crítica expresadas en la obras de arte. Las tensiones geopolíticas, la violencia tanto pública como privada, las resistencias y utopías, y el cuerpo como sede del conflicto social, son algunos de los temas abordados por las obras escogidas, cuidadosamente seleccionadas con el fin de transformar al espacio expositivo en una arena para el debate y la reflexión. Por lo tanto en la sala 3, tanto el folleto y los audios (más adelantes serán analizados puntualmente), existe una concordancia a nivel explicativo y comunicativo para el público, mencionando a todos sus artistas y sus respectivas obras haciendo una breve descripción de las mismas.

Audio 9: Miguel Ángel Rojas . David

En este audio en una primera instancia hace la presentación del artista: Miguel Angel Rojas. Luego presenta las obras. A continuación, menciona el lugar de procedencia del artista, de sus estudios, y su desempeño como artista conceptual y multimedial. Luego hace una descripción de las obras formalmente para después invitar al público a abordarlas con una mirada netamente consciente de la marginalidad, víctimas de los conflictos Bélicos de las guerrillas de su país de origen – Colombia-.

Aquí el artista pretende establecer la idea de la guerra como resultado de las desigualdades culturales. Según el audio, la belleza del arte clásico entraría en tensión ya que Rojas aquí no presenta la perfección del cuerpo, sino mostraría soldados desnudos mutilados, resultado de las guerrillas colombianas.

Audio 10: Nicola Costantino. Peleteria humana

Presenta la artista Nicola Constantino, luego el título de las obras, seguidamente hace una descripción del montaje de las obras, donde menciona que la obra se debate entre la atracción y la repulsión, el deseo y la muerte. Luego describe a los objetos

escultóricos, menciona que son parte de uso de la cotidianidad. Resulta interesante escuchar, en una parte del audio, como se invita al espectador a mirar de cerca las piezas y observar detenidamente el material, el color y la textura de la obra. Luego explica que la técnica empleada es lo que le permitió ese efecto de inmediatez del cuerpo humano. Y reitera que el efecto de la técnica produce tensión entre rechazo y curiosidad.

Audio 11: Marcos López. La Autopsia

Este audio presenta a Marcos López y a la obra. Menciona que la obra "autopsia" forma parte de una serie de fotografías llamadas "Surealismo Criollo", expresa que mediante sus prácticas artísticas, López explora el concepto de identidad, nacionales y latinoamericanos.

Luego el audio señala: "Para la realización de la autopsia marcos se apropia de la lección de anatomía de Rembrandt y de la emblemática fotografía de Freddy Alborta, de Ernesto che Guevara muerto en La Higuera, Bolivia, cuyo objetivo fue mostrar a la comunidad internacional el fallecimiento del líder revolucionario.

Sin embargo, López resignifica las obras anteriores en clave local y con ironía, dando a su fotografía una dimensión muy distinta. La mujer desnuda cubierta con una suerte de pañal plástico, presenta una enorme cicatriz en el torso y una herida de bala al costado, tendida en las típicas bañaderas, preparada para realizar autopsia totalmente expuesta en las miradas de quienes la rodean y de los espectadores, a su alrededor un grupo de personas vestidas con trajes de médicos que se presentan en esta escena como los supuestos responsables del procedimiento.

Audio 12: Regina Galindo. Limpieza Social

Este audio presenta primero a Regina Jose Galindo, luego del lugar de procedencia de la artista y el año que nació. Habla un poco de su producción en general y menciona que su obra se basa en acciones pre-formaticas para explorar la más diversas problemáticas e injusticias sociales, discriminaciones raciales, de género y demás abusos implicados en las relaciones de poder que operan en la sociedad actual.

Describe esta obra como una acción pre-formática con una duración de dos minutos. Menciona que la propia artista es parte de obra y el objetivo de la obra es denunciar el anonimato de los crímenes, el amparo del abuso como medida de control y "el cuerpo desnudo acentúa su vulnerabilidad en el contraste con la dureza material simbólica del espacio donde tiene lugar la acción".

A partir de los visto se puede afirmar que esta sala , está mejor organizada, hay una concordancia entre el folleto y los audios. Sin embargo los audios dejan de lado a los artistas Teresa Margolles y Darío Escobar. En el caso de la obra de Nicola, el público es invitado a observar minuciosamente.

Sala 4.

Folleto.

En el folleto, el recorrido por esta sala empieza con un enunciado poético que invita al espectador a entrar y a participar, pues "Lo lúdico y lo maravilloso coinciden en esta sala". Como se ha podido apreciar en el itinerario de la exposición en relación al folleto, se enuncian algunas de las obra de la sala y se encuentra la imagen de "Resistencia" (1999) del chileno Gonzalo Díaz acompañando este segmento del folleto.

En el caso de la sala cuatro, se halla una menor cantidad de obras en el espacio físico donde entran en contacto el vídeo, la instalación y la escultura, principalmente. Dicha distribución se aprecia parcialmente en el folleto, ya que no menciona la

separación espacial entre tres obras: La de Donna Conlon y Leandro Erlich que, para no entrar en conflicto (en términos espaciales y de montaje) con el vídeo de Javier Téllez, se ha colocado en un habitáculo al fondo de la sala.

Volviendo sobre la obra de Conlon; con ésta se busca dar un cierre a la exhibición, a modo de bucle afirmando que "la exhibición comienza y cierra con banderas, emblemas de nacionalidad y territorio, y que nos invitan a repensar lo global y lo local".

Se puede notar que en relación a los audios, se hizo énfasis - en unos casos más que en otros- sobre la nacionalidad de los artistas y se vuelve permanentemente sobre la idea inicial de apartarse "de las versiones regionalistas y folklóricas" diferenciandolas de ser "reflexivas y críticas". Lo anterior genera preguntas como: ¿El regionalismo manifestado con la nacionalidad de los artistas y algunas veces con las técnicas tradicionales va en contra de lo crítico o reflexivo?¿son estos conceptos excluyentes?

En la obra de Nadín Ospina encontramos "la materia ancestral y la imagen contemporánea" es decir que se conjugan elementos aparentemente contradictorios desde los enunciados que se presentan en la introducción de la muestra en el folleto, mostrando que pueden haber diálogos de producciones con rasgos tradicionales, ancestrales y hasta "folklóricos".

En concordancia con la idea de "lo lúdico" el vídeo de Javier Tellez, "*letter on the blind, for the use of those who see",* muestra la posibilidad de construir imágenes desde la postura de personas que han nacido ciegas, una invitación a repensar la creatividad desde otros sentidos.

La obra del chileno Gonzalo Díaz, una resistencia eléctrica que prende y apaga periódicamente, se cierra conceptualmente al mostrar con letras de neón del circuito eléctrico la palabra "resistencia" que se señala en el folleto como una metáfora de "profunda carga política" en la que se exige al observador de modo implícito conocer la historia reciente del país de origen de Díaz.

Audio 13. Nadin Ospina Chacmool.

Como se mencionó anteriormente, esta obra pone en contacto las producciones de las culturas originarias, “revitalizadas” por lo contemporáneo a través del uso de imágenes de Mass Media, identificables tanto para público infantil, juvenil y adulto. En este audio, tienen en cuenta la voz del artista que referencia a esta obra dentro de un proceso de búsqueda de un discurso de la identidad. Cuestionando, desde su postura latinoamericana y colombiana el problema de la apropiación del patrimonio de esta región donde se entremezclan los códigos de consumo masivo, con la pretensión de identidad que resulta vacía de contenido.

Audio 14. Javier Tellez. Carta sobre los ciegos.

Esta obra resalta cómo el artista quiere poner en evidencia los márgenes de la sociedad y de aquellos que conviven en estos límites de lo normativo. Se puede apreciar como un llamado de atención de 27 minutos que incorpora otros campos de conocimiento: lo sociológico y lo científico, elaborando registros de aquellos que aparentemente ha perdido la voz y han sido confinados a la soledad, a la clínica, o aquello que representa un desafío a la sociedad misma. Busca ampliar los horizontes del espectador, y el audio nos entrega elementos extra-artísticos que complementan esta experiencia como la referencia literaria a partir del título al escrito homónimo de Diderot, que en 1749 plantea problemas acerca de lo sensible y las formas de conocer en el mundo.

Audio 15. Gonzalo Diaz. Resistencia.

La electricidad es, de acuerdo al audio, el eje central de la obra donde la metáfora se hace patente frente a la dictadura militar en Chile. Su actitud política busca manifestar la crítica social y al mismo tiempo poner en cuestión al espectador donde, tanto la palabra elaborada con los filamentos: “resistencia” que de forma escalonada se va iluminando hasta llegar a la máxima intensidad

para apagarse y volver a iniciar este ciclo, evoca de modo cerrado tanto el quehacer de la obra como la palabra, una “resistencia” (palabra), elaborada con una resistencia eléctrica que puede llegar a donde el espectador lo quiera llevar; Sin embargo, se requiere de la referencia a la época de elaboración y a los hechos en torno no solo a la dictadura, sino a Augusto Pinochet para que la obra reverbere en el espectador. Teniendo en cuenta lo anterior el audio posibilita ese contexto y logra ampliar la perspectiva que se puede tener sobre la obra.

Audio 16. Leandro Elrich. Puerta.

Mencionada brevemente en el folleto, esta obra es minuciosamente descrita en el audio y tiene como referencia una exhibición previa (versión de cuatro puertas) en la bienal de San Pablo. Este artista, según el audio apela a la incertidumbre o a lo incierto buscando el impacto del espectador a través del descubrimiento. De allí, que se recurra a invitar en el audio a “atravesar la puerta” para descubrir la acción paradójica de esta realidad; de usar un objeto para atravesar lo que no es posible, estrellarse con la imposibilidad. La ilusión de la realidad es la pregunta que deja la obra del artista, desde elementos cotidianos donde lo perceptual -como se vio a lo largo de la sala-, entra en juego con lo “lúdico y maravilloso” y a la vez con sacar del ámbito convencional de espectador pasivo al visitante que puede y de alguna manera está obligado a participar de la obra y generar un cierre a la vez abierto (paradojal) de esta instalación.

A modo de cierre...

Como se mencionó al inicio del texto la audio guía culmina en el audio 16, sin dar un cierre a la exposición, dejando aspectos abiertos y algunos sin abordar. Los audios permiten ampliar la visión respecto a obras específicas; sin embargo, los audios no intentan poner en relación las obras juntas, los espacios de la sala o la exposición en general. Al quedarse en este nivel tan

particular sin incluir un cierre o indicadores que lleven al espectador a tomar posiciones críticas, dialécticas y propositivas de la muestra, el material analizado deja la formulación en la perspectiva tradicional de la contemplación del museo y no logra estrechar la distancia con los contenidos. Se queda como una guía moderna en una exposición contemporánea.

La Idea de una temática general de una muestra proveniente de una colección de más de mil obras, que exponga la mirada "netamente contemporánea" queda recluida a los detalles que ofrecen los audios. Como se ha señalado, esta integración de obras donde se ponen en juego voces desde múltiples espacios del campo del arte, de Latinoamérica y sus territorios puede ser restrictiva para el público en general ya que los ejes temáticos no se aclaran en los audios y hay ausencia de conexiones por fuera de las obras descritas.

Se propicia un recorrido cuyo cierre permite percibir que "algo falta"; el folleto es un invitación atractiva para el recorrido y funciona como una herramienta lingüística complementaria tanto dentro como fuera de la exposición, es una carta de presentación e invitación atractiva donde circularía más comprensiblemente el mensaje de la exposición si se apelara a títulos temáticos, más que a la referencia numérica de la sala.

Producto educativo: Instructivo para formular tu pregunta Raqs

Alberti, Adriana / adiealberti@yahoo.com
Delle Donne, Sofía / sofiadelledonne@gmail.com
Ferreyra Macedo, Axel/ axel.ferreyra.macedo@gmail.com
Lanchares Vidart, Solana / aullidoestepario@gmail.com

El siguiente producto educativo es fruto del interés por considerar los conocimientos que los visitantes portan y que pueden ser utilizados a favor de ampliar las significaciones que la exhibición Raqs Media Collective propone desde la perspectiva curatorial.
Se trata del desarrollo de un instructivo para generar acciones interactivas en la muestra. Con ello proponemos atravesar la exhibición desde una perspectiva perceptual diferente a las ya establecidas por los textos curatoriales y de sala. Por ello haremos hincapié en generar un recorrido personal que interpele el privilegio de los textos como dispositivo de comunicación unilateral.
Se tomará como estudio de caso el producto educativo "Recetas las mejores sugerencias para mirar arte contemporáneo" realizadas por el Museo Macro de la ciudad de Rosario[17]. De dicha propuesta tomaremos como referentes para nuestro trabajo

[17] "Con cada inauguración, una nueva edición de Recetas. Recetas son los pasos, con sus ingredientes, que proponen distintas personalidades de la cultura para observar una obra de arte. En toda receta se siguen formas y a la vez se las modifica. Los ingredientes están. ¡Buen provecho! La experiencia del trabajo diario ha permitido comprobar que el público del museo, ante la complejidad de las producciones contemporáneas, muchas veces atraviesa un estado de incertidumbre, disgusto o indiferencia en el momento de enfrentarse a la obra de arte. Tratando de reflexionar sobre esta cuestión, aparecen algunas preguntas: ¿qué buscamos cuando nos paramos frente a una obra de arte contemporáneo?, ¿cómo se mira una obra?, ¿es necesario que la obra sea entendida? Para pensar en conjunto las posibles respuestas, se invita a distintos actores del campo cultural del país a crear un "pequeño recetario" o guía en la cual

varios aspectos. Entre ellos: el punto de partida fijado en la experiencia del visitante, la producción de bajo costo y su interés por integrar al museo prácticas cotidianas que sirven para acercar y vincular las exhibiciones de arte contemporáneo con los intereses de quienes llegan al museo.

Este proyecto surge como respuesta a una problemática específica que observamos en relación a la obra "Bufete de Raqs y Faqs". Al menos en las visitas guiadas de cuales fuimos parte resultó dificultoso para los visitantes realizar una pregunta poco frecuente. En este sentido pensamos que el equipo educativo podría implementar la estrategia que proponemos para que los visitantes lleguen a interactuar con la obra con una pregunta formulada resultado del recorrido por la muestra.

Especialmente el producto está destinado a un público adulto/adolescente que, pensamos, experimenta más limitaciones que los niños a la hora de formular una pregunta de modo rápido, espontáneo y en presencia de otros.

De este modo sugerimos ponerlo en funcionamiento mediante la intervención del educador en la visita educativa. Éste entregaría el instructivo al comienzo de la exhibición para que los visitantes vayan completando las consignas establecidas. El recorrido finalizará en la Sala 2, lugar al cual se llegaría con una pregunta formulada para poder construir un contacto agradable y divertido con la obra. De este modo sugerimos desandar el recorrido previsto: los visitantes atravesarían la sala 1, luego la 3 para finalizar en la 2.

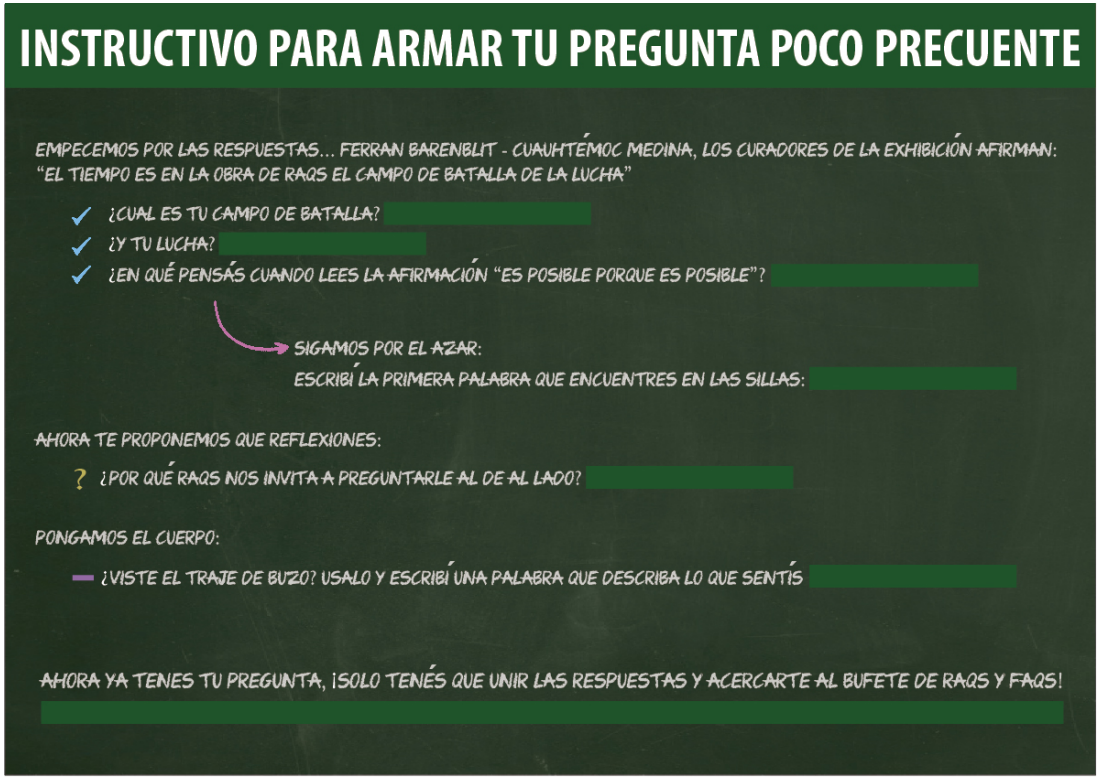
La propuesta radica en la necesidad que sellegue al encuentro del Bufete con una pregunta construida. Añadamos a ello la posibilidad de producir un lápiz con los datos de la exhibición que sea entregado para llenar el instructivo y que al mismo tiempo funcione como recuerdo de la experiencia. Este lápiz será de mina blanca, lo cual conlleva dos objetivos: entregar un recuerdo

---

puedan transmitir su particular forma de mirar una obra de arte, no como una fórmula a imitar -única y exacta-, sino como una posibilidad entre tantas. Estas miradas son publicadas en una hoja coleccionable que está a disposición de cada visitante que ingresa al museo para que pueda recorrer la muestra teniendo en cuenta, si lo desea, dichas sugerencias" Disponible en http://www.macromuseo.org.ar/institucional/areas/educacion/index.htm Visitado por última vez {04 de diciembre 2015}

poco frecuente y lograr que la materialidad del mismo logre vincular la experiencia en sala aún con el paso del tiempo. Esto se lograría porque el trazo del lápiz blanco es muy parecido aquel que deja la tiza sobre el pizarrón.

En este sentido el instructivo realizado por el visitante como así también el lápiz entregado por la institución adquieren la calidez de un recuerdo amable de la exhibición, una experiencia sensorial y afectiva.



Bibliografía:

AAVV. 2012. *Los visitantes como patrimonio. El Museo de las Escuelas.* Buenos Aires. Museo de las Escuelas. Universidad Nacional de Luján.

Herramienta didáctica para la exposición RAQS MEDIA COLLECTIVE. Es posible porque es posible

Fernández Ana Clara
Palomeque Lucía
Roht Sofía Leila
Tesler Ana Clara

Una exposición debe generar una experiencia que solo pueda ocurrir dentro del museo, en la cual el visitante salga modificado y también con ganas de seguir hablando de lo que vio (Fisman, 2014). Los objetos deben ser una excusa, un punto de encuentro que nos dispare a otra cosa.
La exposición de Raqs Media Collective, *"Es posible porque es posible"* posee un marcado carácter pedagógico. La participación desde la pregunta, la puesta en escena al colocar el cuerpo, la interpelación que produce el conjunto de obras, en particular aquellas que poseen iluminación, proponen una interacción directa con el público visitante.

"Raqs es un laboratorio de pensamiento que propone a la estética como punto de partida para la reflexión social y política"[18].

Nuestra propuesta pedagógica surge de la exploración en territorio del espacio de la muestra. Cada una de las obras, entendemos, debe de alguna manera "activarse" con la ayuda de un educador de sala. Las mismas poseen la capacidad de generarnos

[18] http://www.proa.org/esp/exhibition-raqs-media-collective.php

preguntas, de algún modo, desarticulan el tiempo y buscan colocar así a su espectador en un espacio vivencial "poco frecuente" como es el de la reflexión.

Teniendo en cuenta el público fluctuante y diverso del museo, se pensó en un dispositivo que tiene como objetivo invitar al visitante a participar, a poner el cuerpo. Partimos de la idea que no es lo mismo mirar que interactuar, y que es a través de la interacción que los visitantes pueden ponerse en movimiento y a sus pensamientos. A través de esta procuramos establecer un vínculo cercano con los visitantes, generando un mayor tiempo de permanencia en la sala. En este sentido, entendemos que la curaduría educativa se caracteriza por pasar lo estático a lo dinámico, intentando propiciar un espacio de encuentro y debate, de intercambio de ideas y de conocimientos (Alderoqui, 2011).

"Es posible porque es posible es un llamamiento, una afirmación rotunda, casi un imperativo acerca de **pasar de la potencia al acto**, planteado desde la perspectiva de lo que el colectivo denomina *contemplación política*"[19].

De este modo, destacamos la obra que se exhibe en la primera sala: *"Economía de pizarrón"* en cuanto al dispositivo, tomándola como disparador para la propuesta. Cuando la exhibición es inaugurada, las letras ya están escritas, la acción sobre el pizarrón ya está cerrada. La idea es rescatar aquel accionar que posee la palabra escrita, pero de manera pública, colectiva y enérgica como puede ser la acción sobre una pizarra.

---

[19] http://www.proa.org/esp/exhibition-raqs-media-collective.php

"Pasar de la potencia al acto": al finalizar el recorrido de la exhibición, el cuerpo está cargado tanto de información como de sentimientos y sensaciones. Si ese es el disparador –imperativo como lo llaman- de esta exposición, esta propuesta busca que ella pueda ser plasmada como lo hicieron los artistas en una de las primeras obras que se brinda al público.

Consideramos además, que ese primer acercamiento a "Economía de pizarrón" deja algo latente o por hacer. Las representaciones que tenemos de los usos y funciones de un pizarrón no son estáticas. El dinamismo de las acciones de escribir y borrar generan una contradicción, que pretendemos resolver al final.

Esta propuesta consiste concretamente en disponer de un nuevo pizarrón al finalizar el recorrido, que invite a ese pasaje al acto. De manera concreta, como en los procedimientos propios de la exhibición, poner en palabras, ahora escritas, esos disparadores que producen las obras generando una nueva obra colectiva, "idéntica" a la de los artistas.

Raqs refiere a un constante e imparable movimiento, una forma de presencia dinámica en el mundo. Y ello se resuelve en un modo de contemplación sobre el mundo que no es pasiva; es decir que es constante e imparable.

En la exposición se encuentra la idea de posibilidad, el arte abre la puerta a lo que es posible. A los artistas del colectivo les interesa la "Sensación emocional de lo posible". De este modo, la posibilidad siempre está en relación con el tiempo "siempre se trata de lo que *puede ser* en relación a lo que *es*"[20], es decir, el punto de encuentro de dos tiempos diferentes.

Es posible porque es posible nos invita a pensar la actualidad de un tiempo que está siempre sucediendo y que gracias a pequeñas fracturas de gestos o señales en sus obras el espectador es capaz de pensar más allá del cautiverio continuo que nos ofrece el presente[21].

[20] Entrevista a Shuddhabrata Sengupta. ProaTv. Publicado el 22 de Octubre de 2015.

[21] http://www.proa.org/esp/exhibition-raqs-media-collective.php

Finalmente, entendemos que es fundamental establecer canales de comunicación con los visitantes, para que puedan comprender las actividades y sus objetivos, generando ganas de participar activamente de las mismas y de manera colectiva. Es por esto que la actividad propuesta tendrá un instructivo o texto introductorio breve donde se la explique.
En la exposición hay diferentes maneras de leer el tiempo, de cuestionarlo, de nombrarlo, esta propuesta engloba ese interrogante a ser contestado con tiza. El espectador llevará a cabo su acción al salir de la muestra, siendo invitado previamente:

"El tiempo se pasa muy rápido, ¿vos como lo detenés?"
Al terminar el recorrido, regresá, tomá una tiza y escribí tu respuesta en el pizarrón.

La pizarra, junto con el interrogante y el instructivo, estarán ubicados en la pared que se encuentra a la derecha de la obra denominada "Economía de pizarra" (2012) en la primera sala de exposición.

Bibliografía:

-AAVV. 2012. Los visitantes como patrimonio, el museo de las escuelas. Buenos Aires.

-ALDEROQUI S, PEDERSOLI C. 2011. La educación en los museos, de los objetos a los visitantes. Ed Paidós, bsas.

-FISMAN, Dina. 2014. Notas sobre el taller “Prototypar”. Museo de las Escuelas.

-RAND, Judy. Los derechos fundamentales de los visitantes (The Visitor Bill of Rights) (consultado (30/09/2015) Disponible en:

http://www.pedagogiademuseos.org/wp-content/uploads/2013/08/Los-derechos-fundamentales-de-los-visitantes.pdf

Colección Daros Latinamerica. Comunicación

Fernández, Ana
Palomeque, Lucía
Tesler, Elisa
Roth, Sofía

En el siguiente trabajo se realiza un análisis sobre la comunicación/difusión que mantiene la Fundación PROA hacia la comunidad. En este sentido, se tomará en cuenta la comunicación gráfica y vía internet perteneciente a la exposición DAROS LATINAMERICA, la cual tuvo lugar desde el 4 de julio al 15 de septiembre del corriente año.

Como se ha dicho anteriormente, en un primer lugar, se tendrá en cuenta para el análisis la comunicación gráfica, esta hace referencia a la panelería ubicada en la fachada exterior del edificio de la institución y el folleto, considerando así tanto el contenido de la comunicación como el sistema de identidad visual de la muestra. Por otro lado, la comunicación web constituye una parte fundamental en cuanto al alcance de la información que la institución desea comunicar y permite que la muestra trascienda las paredes del museo. Para ello se considerará la página oficial de PROA como así también su participación en las redes sociales (Facebook, Twitter, Instagram, PROATV).

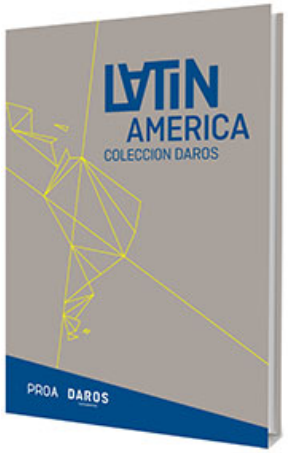
Comprendiendo que, la integración de todos estos lenguajes nos permite hablar de un lenguaje único, el de la exposición.

Fundación PROA cuenta con su propia marca, es decir con un sistema de *identidad visual* propia. Este está inspirado en el puente transbordador ubicado en el barrio de La Boca en Capital Federal, donde se emplaza el edificio de PROA, del cual ~~se~~ desprendieron ese alfabeto particular.

PROA

Dicha tipografía se caracteriza por ser monoespaciada, permite la transposición tipográfica y superposición; siendo ésta aplicada a todo lo relacionado a títulos: los títulos de la página web, la folletería, gacetillas, así como también a las carpetas de prensa, las publicaciones propias de la institución y el packaging de la librería. Es decir, la marca de PROA se asienta solo en el uso de una tipografía de alfabeto propio, y no incluye imágenes.

Particularmente, la identidad gráfica de la exposición LATINAMERICA se resuelve a través de la tipografía, la misma es denominada ciudadella y se utiliza la A invertida haciendo referencia al continente americano del cual provienen los artistas que participan en dicha muestra.



Además, toma relevancia la utilización de DAROS como marca, ya que es un requisito previamente solicitado de la colección que éste se utilice a la hora de exponer las obras que la componen. A su vez, si bien no se hace un uso específico de imágenes icónicas referidas a las obras expuestas, se utiliza como recurso (sólo en la folletería y la portada del catálogo), mediante una línea continua, la abstracción del mapa de Sudamérica y el Caribe.

La convivencia de estos tres recursos tipográficos (la identidad de PROA, la marca propia de DAROS como colección y el título mismo de la muestra, LATINAMERICA) apelan a un código visual fácil de identificar por parte de los visitantes, ya que por un lado, la marca de la institución ya se encuentra instalada en la comunidad de visitantes y por otro, la exposición, desde su diseño tipográfico, da indicios sobre el mensaje de la misma.

Siguiendo con esto, en lo que respecta al título se puede observar que éste juega un papel de articulación del conjunto expositivo ya que hace referencia a la colección y al lugar de origen de las obras, es decir, explicita el mapa conceptual de la exposición.

Como se explicita en la presentación vía web: “La exhibición brinda un muestrario de las nuevas prácticas artísticas del continente en toda su extensión. La mirada, netamente contemporánea de la Colección Daros Latinamerica, se aparta de las versiones regionalistas y folklóricas para ofrecer un panorama de producciones reflexivas y críticas, en sintonía con lo mejor del arte actual”[22]. El mencionado título se ubica en la fachada del edificio dando cuenta de su intencionalidad informativa, la de ofrecer al visitante el contenido global y sintético de la misma. En este sentido se puede destacar que en la arquitectura, en principio, se utiliza como medio de comunicación hacia el exterior el título de la exposición y el nombre de la fundación, además de un cronograma de actividades y el nombre de los artistas en menor tamaño.

[22] Página Web: http://proa.org/esp/exhibition-daros-latinamerica.php

De esta manera se observa que tanto la cartelería de la fachada como la información que se presenta en el vidriado de la misma se entrecruzan con diferentes servicios que ofrece la institución, articulándose de una manera armónica estableciéndose una relación de convivencia que permite al visitante una fácil lectura orientativa. Es entonces que se puede hablar de una *macroestructura* que se rige de acuerdo con una diferenciación de tamaño y tipografía instaurándose una relación jerárquica permitiéndole al espectador una identificación de los diferentes niveles de lectura, que como explica Ángela García Blanco "Este marcaje puede hacerse por el tamaño de la tipografía o tamaño y tipo de letra. Por algún tipo de señal, como colores diferenciados"[23]. A su vez, esta jerarquización de tamaño permite una lectura en la cual se tiene en cuenta la distancia y el tipo de destinatario, es decir que los diferentes niveles de lectura apuntan, en principio, a un lector a mayor distancia que, al darse un acercamiento completará la información. Entendiéndose por lo tanto, que a mayor distancia sólo puede leerse la marca PROA y el título de la muestra pero al acercarse, el visitante podrá dar con la información explicitada en menor tamaño ya en el ingreso del edificio por la puerta vidriada.

Otro elemento comunicativo es el folleto, en el mismo se puede dar cuenta de la utilización de los mismos recursos gráficos antes mencionados, como así también de una breve reseña de cada una de las salas, la mención del catálogo, las actividades y los medios de comunicación que ofrece la propia institución; siendo estos citados mediante los links para acceder a ellos. En este sentido podemos hablar de que el folleto en cuanto a su función comunicativa presenta, por un lado, la marca PROA y la identidad gráfica de la muestra, un acceso previo dado por los textos que el mismo presenta y por último las opciones de las que dispone el visitante para vincularse con la institución.

[23] Ángela García Blanco, La exposición. Un medio de comunicación. Pág. 137.

Siguiendo con lo anterior, otro recurso que se utiliza en la exposición de la muestra DAROS LATINAMERICA es el color, estableciendo éste una relación de contraste (azul y gris, azul y blanco) favoreciendo así la lectura y permitiendo una mejor condición de legibilidad que Ángela García Blanco define como "Las condiciones de legibilidad conciernen al confort visual y son todos aquellos aspectos que favorecen la lectura de los textos en la exposición"[24]. En este sentido, el color tiene una dimensión psicológica jugando un papel considerable en el entorno en que se enmarca, así como también en el modo en que es recibido por el ojo de quien lo observa. Tanto en el color azul de la tipografía, el cual por ser un color frío tiene una longitud de onda reducida, así como también en el gris de fondo que produce neutralidad o el amarillo cálido que contornea las líneas del continente americano; se vehiculizan un mensaje sobrio el cual es percibido e integrado por el ojo del espectador de manera apacible.

Como se ha dicho al comienzo del trabajo, otro aspecto fundamental de la comunicación de la institución es la vía web. En cuanto a ello se entiende que,

En la era tecnológica en la que estamos inmersos, los museos no pueden permanecer como instituciones obsoletas desconectadas de las redes de información, por lo que precisar generar nuevas miradas que se acerquen al hecho museístico desde una perspectiva virtual.[25]

Esta realidad en la que Fundación PROA y muchos otros museos, galerías y espacios de exhibición están involucrados, se debe a un cambio social donde la vida está atravesada por internet; las redes sociales se están convirtiendo paulatinamente en el

[24] Ángela García Blanco, La exposición. Un medio de comunicación. Pág. 140.
[25] M. Solís y A. Galván Romarate-Zabala. Los museos de arte on line como herramienta didáctica. IV congreso internacional de EDUCARED.

canal multiplicador de las acciones de las instituciones. Siendo así que los ámbitos principales en los que ejerce mayor influencia esta realidad son la educación y el turismo.

Una de las ventajas que conlleva la creación de una página web y diferentes redes sociales, como Facebook, Twitter, Instagram y YouTube es que la institución, al desarrollar un proyecto, de este modo puede difundirse y así llegar a un gran número de personas. Sin embargo, la página oficial de PROA dispone de dos idiomas en los que se la puede leer, español e inglés, por lo cual se podría tener en cuenta la implementación de otros idiomas, particularmente de regiones cercanas como el portugués. Incorporar estas redes sociales es enriquecer el plan de comunicación, ya que con mayor comunicación se logran más visitantes y un mayor enriquecimiento cultural y artístico, objetivos de toda institución artística de este tipo.

Gestionar un sitio web requiere de dinamización, se debe mantener activa la presencia del museo en la red, por lo que PROA actualiza su página en los momentos en los que se llevan a cabo las inauguraciones de nuevas exposiciones.

La portada de la página web está compuesta por ocho pestañas principales: Noticias, Exhibiciones, Auditorio, Información, Educación, Prensa, Libros/Café y por último, PROA Radio. De este modo, ellas nuclean la información general respecto al acontecer de la institución. De cada una de ellas se desprenden unas sub pestañas ordenadas de manera cronológica, lo que hace a la organización de la información. A ello, se le suman las imágenes, que permiten focalizar la búsqueda desde el reconocimiento visual.

Las entrevistas y presentaciones online se realizan por la plataforma de PROATV y se encuentran desplegadas por toda la página. En su mayoría responden a entrevistas a artistas y curadores de las diversas exhibiciones. En el caso de Daros, posee la visita guiada por uno de sus curadores, Rodrigo Alonso, quien recorre cada una de las salas. De este modo, en una sesión de cuatro videos el curador recorre y de manera concisa procede a explicar cada una de las obras. Estos videos actúan tanto como un umbral a las muestras, así como material anexo, como complemento de sentido.

Toma una gran relevancia la continua actualización del área de prensa destacándose la presencia de la fundación en los medios de comunicación masivos e implementándose así una pestaña especifica de “Prensa”. Por otro lado, en cuanto a la continua actualización de la información que se ofrece en la página oficial de la institución, la pestaña “Educación” comparte imágenes, textos y audios referidos a las actividades programadas.

Además se debe tener en cuenta que en cada nueva exhibición, la página muestra el montaje de las obras a través de imágenes y videos.

Pero Fundación PROA es más que estar en las redes sociales, es más que una herramienta de comunicación, también es una forma de compartir el conocimiento con el público. En su página oficial se encuentra información cada vez más completa, no sólo la dirección y los horarios, sino que incluye una amplia variedad de pestañas con documentación sobre sus actividades, exposiciones pasadas, actuales y futuras, cada una con sus respectivas imágenes, audio guías, textos de sala, y texto curatorial. Si bien la página web no cuenta con una visita virtual, se da un recorrido a través de las pestañas por todas las exposiciones que se realizaron y se darán a futuro. Es decir que la página tiene un gran caudal de información, es decir, contiene documentación esencial para que el visitante prepare la visita

La comunicación, estos últimos años, ya no sólo informa sino que comparte. En el caso de PROA, la fundación cuenta con redes sociales como Facebook, Instagram, Twitter y Youtube, espacios donde el público reflexiona sobre sus experiencias y lo hace mediante un video, una foto o sus opiniones, pudiendo estar acompañados de hastags que concentran una misma información en un mismo lugar. A su vez, PROA propone concursos vía web en los que los visitantes participan a través del registro de una vivencia en la fundación. Tanto la página web como las redes sociales visibilizan a la institución, son un canal de comunicación

masiva totalmente efectivo para la época en la que nos encontramos, pero lo que las diferencia es que la ventaja que aportan las redes sociales es que el propósito es el de compartir con los demás diferentes puntos de vista para que puedan ser comentados o vueltos a compartirse por otros, un mensaje trasmitido por un visitante a sus amigos tiene más fuerza que la que emite la institución a sus usuarios, compartir experiencias logra que las demás personas quieran vivir lo mismo.

El lenguaje utilizado en la página de FACEBOOK de PROA se diferencia de PROA Educación, ésta última maneja un lenguaje más dinámico y desestructurado, con propuestas y preguntas disparadoras e invitaciones a los eventos que realiza la institución, principalmente las visitas guiadas y participaciones de las escuelas. De este modo, se incentiva la participación de personas, tal vez ajenas al lugar, debido al desconocimiento de dichas actividades. Sin embargo, a pesar del gran caudal de información que ofrecen las diferentes redes sociales, se puede advertir que el mensaje es mayormente unidireccional, se da desde la fundación hacia los visitantes. Si bien está abierta la participación a concursos y comentarios hacia las publicaciones, estos no poseen una presencia más activa por parte de los usuarios.

De este modo se usan los recursos propios de la virtualidad y se potencia de este modo la comunicación desde la institución.

Es frecuente que las páginas de los espacios expositivos permitan la “descarga” gratuita de recursos educativos, esto se da también en la Fundación ya que desarrolló el programa “Proa Universidades”. Este consiste en un acuerdo colaborativo con diferentes cátedras de universidades donde los alumnos tienen acceso a textos exclusivos, a través de la plataforma Trello, de la cual se pueden servir para realizar un trabajo en torno a la exposición en la que este incluido este programa, Colección DAROS LATINAMERICA es un ejemplo de ello. A partir de esto se da su publicación que permite su descarga al público. Es así que PROA, a través de su plataforma web integra y es fuente de recursos educativos que incitan y promueven el debate, la participación y la reflexión.

En definitiva, debemos huir de las posturas patrimonialistas y compartir el patrimonio con el público, acercarlo a las personas y promover así el consumo activo de la cultura.[26]

[26] A. Ibañez Etxeberria. Sobre museos, redes sociales y tecnología 2.0. universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea

MÓDULO 4: Mona Hatoum. Concepto de ready-made en Hatoum / Semiótica de las Artes (UNA).

Del mingitorio de Duchamp a la alfombra de Hatoum

Rose Marie Guarino
(rosemarieguarino@gmail.com)

Para abordar nuestro objeto, vamos a partir de los planteos funcionales de Genette y de Schaeffer, centrándonos en la experiencia estética, es decir: en la actitud emotiva y valorativa que se da en recepción, en el espectador. Implica una posición activa de alguien que, con cierta sensibilidad que le es propia, aborda el objeto o acontecimiento de cierta manera, lo construye como estético a través de una actividad intelectual, sin reglas, con una actitud perceptiva y conceptual, atenta y curiosa, sin otra finalidad que el efecto estético en sí, de placer/displacer.

Cualquier objeto o acontecimiento capaz de estimular la percepción y el intelecto puede tener fuerza y valor estético, no importa su tipo o categoría. Un objeto puede ser artístico, si tiene una intencionalidad artística/estética; o utilitario o natural: sin intencionalidad artística/estética. Pero un objeto artístico puede ser funcional o utilitario y un objeto utilitario puede crearse con intencionalidad estética, a la vez que un objeto utilitario o un objeto natural pueden verse como objetos estéticos. De modo que los tipos de objetos no permiten construir una jerarquía estética. A su vez, importa menos la intencionalidad que el carácter estético de los objetos o acontecimientos, y es esto lo que pone en evidencia el ready-made de Duchamp.

La *Fuente* es un objeto utilitario claramente reconocible como mingitorio. Duchamp lo saca del lugar donde podía ser usado, lo llama *Fuente*, lo da vuelta, le pone una firma y lo propone como objeto de contemplación en un espacio donde se expone el arte tradicional: el museo. Como dice Groys: aunque ya no pertenece al espacio profano, mantiene su carácter utilitario, y aunque no cumple los criterios tradicionales del arte, produce asociaciones de carácter cultural valorizado. Esto genera un diálogo y una

tensión: el sentido se suspende, se hace ambiguo, indefinido, abierto. Entonces ya no se puede preguntar qué es arte y qué no es arte, porque lo que importa pasa por la experiencia estética.

Groys propone que el ready-made está en la base de la mayoría de las producciones artísticas contemporáneas, porque el artista elige/dispone/interviene objetos artísticos (apropiacionismo), objetos utilitarios y/u objetos naturales, con los que construye su propia mitología o crítica social a partir de mitos sociales. En la exposición *Mona Hatoum*, 2015, en PROA, en la sala 4 se encontraba la obra "Baluchi (azul y naranja)", del 2008. Analicémosla ahora bajo la estética del ready-made.

Se trata de una alfombra de lana vieja, gastada, de 135 x 240 cm, estirada en el piso de made-ra. En azul oscuro, rojo oxidado y algunos toques de blanco, se organizan patrones geométricos en rosetas y franjas que conforman encuadres rectangulares. Tiene unos mínimos flecos en sus lados cortos, con sectores carcomidos y deshilachados. Es una alfombra persa antigua y desgastada, pero para nada ordinaria: tejida en telar por las tribus nómadas Baluchi, que se desplazan entre Irán y Afganistán, con una alta calidad artesanal y con intencionalidad estética, tiene nudos persa bien ajustados y es de las que en general se usan como alfombras de oración. Además está intervenida: se ven calados en la lana los continentes del mundo desde la proyección de Peters, con la parte norte aplastada y la parte sur alargada. En el fondo rasurado están los nudos de la trama, puntos azules, naranja y blancuzcos que a la distancia se mezclan, dando el tono gris de la tierra deprimida.

Esta alfombra persa *baluchi* no está en un anticuario, ni un living, ni en una habitación para rezar. Sustraída del uso, intervenida, se expone para su contemplación como parte de una muestra en un espacio de arte; como ready-made en el que dialogan y se tensan los hilos que provienen de su origen utilitario y estético (alfombra de oración, artesanía étnica, antigüedad), de su origen Baluchi (en la zona del Antiguo Imperio Persa: alfombra oriental de los mitos persas antiguos, de *Las mil y una noches*; pero también zona de conflictos bélicos y religiosos, donde se muestra el poderío aplastante y destructor de la parte norte del mundo, la misma que en la proyección de Peters aparece "aplastada"). La intervención acentúa y amplía las asociaciones que las

propiedades de esta alfombra pueden generar por sí mismas, al proyectar de esta manera los continentes en el lugar en que los musulmanes se arrodillan para rezar, donde el rasurado continúa y profundiza el desgaste, acelera el paso del tiempo, presenta las ruinas, la destrucción, la tierra hundida. Lo familiar que se nos vuelve extraño.

"Baluchi (azul y naranja)" se teje de vuelta delante de los ojos de quien la rodea y la contempla, en un tejido dialéctico, intertextual, que se ofrece a la experiencia estética con su sentido indefinido, abierto, en suspenso, ambiguo. Es el espectador, desde su sensibilidad, quien ahora la teje como objeto estético, al percibir sus propiedades y hacer sus asociaciones. Es el espectador el que ahora, tal vez, delante de "Baluchi (azul y naranja)", pone una rodilla en el piso de madera y la mira de cerca, con los ojos nublados por la emoción estética.

Las transformaciones en el estatuto de lo artístico y de lo estético.

Apuntes sobre *ready-made* y la obra de Mona Hatoum

Mariana Rucci (marianarobrien@gmail.com)

Procuramos exponer a continuación los modos en los que la noción de *ready-made* transforma el estatuto de lo artístico y el estatuto de lo estético.

Jean-Marie Schaeffer, retomando a Kant, sostiene que la posibilidad de abordar la complejidad de los hechos estéticos está vinculada a la diferenciación de las dimensiones artística y estética. Mientras que el arte implica la producción humana de objetos o acontecimientos -con características particulares sobre las que volveremos más adelante- la relación estética implica una actitud específica -desinteresada, universal, sin concepto- y valorativa -placer o displacer- por parte del sujeto, al contemplar un objeto que puede funcionar o no como una obra de arte.

Ahora bien, el mencionado funcionamiento estético o lo que Genette llama literalidad, puede desarrollarse constitutivamente en el caso de las creaciones con finalidad estética, o condicionalmente en el caso de que sea el observador/espectador quien se aproxime al objeto estéticamente. De esta manera, los dos tipos de literalidad responden a regímenes estéticos diferenciales: la constitutiva corresponde al régimen intencional y la condicional al régimen atencional, que es resultado de una recepción estética aún cuando no exista creación.

Esta diferenciación entre obras o hechos constitutivamente estéticos y hechos condicionalmente estéticos no supone jerarquías valorativas de ningún tipo. Así lo atestigua el *ready-made* emblemático de Duchamp “La Fuente”, si lo comparamos con una obra pictórica de cualquier pintor desconocido. En este caso, la historia del arte ha considerado que el valor estético atencional del

objeto no artístico -el mingitorio producido en serie- es mucho mayor que el valor estético intencional de la pintura. La obra de arte es un objeto que demanda del observador una actitud estética y no práctica, pero esto de ningún modo significa que la función práctica sea incompatible con la función estética: la función práctica que acarrean los objetos, se trate de un mingitorio, una rueda de bicicleta o un porta botellas, no impide que se conviertan en *ready-mades,* o lo que es lo mismo en obras de arte.

Es pertinente retomar en este punto la propuesta kantiana, según la cual existen dos clases de actitudes frente a los objetos: la actitud estética y la actitud práctica. De manera tal que, la distinción entre arte y realidad no esta dada por una diferencia en los tipos de objetos que las conforman, sino que depende de una diferencia de actitudes: lo relevante en el campo estético no es el objeto con el que se relaciona el sujeto, sino cómo se relaciona: imponiendo una distancia psíquica que posibilite la actitud estética. Es por ello que los *ready-made* aún siendo construidos con objetos pertenecientes al mundo real son capaces de funcionar estéticamente como obras de arte, cuando el artista decide cambiar la manera en la que los espectadores se relacionan con tal o cual objeto en particular.

Schaeffer sostiene que las obras de arte pueden abordarse desde dos perspectivas teóricas: una valorativa y otra descriptiva. El autor se opone a lo que llama la teoría especulativa que utiliza el término arte en sentido valorativo, otorgándole así una función elogiosa que Schaeffer denomina sacralización del arte. Critica la teoría valorativa porque ésta reduce la significación del arte a la definición que defiende, esto quiere decir que los objetos se transforman en obras de arte solo por el hecho de ser valorados como tales por los procesos de legitimación del arte, mientras que otros objetos quedan totalmente excluidos por no respetar los cánones establecidos. No ocurre lo mismo con la teoría descriptiva que defiende Schaeffer, ya que partiendo de un punto de vista descriptivo -como puede ser el análisis semiótico propuesto por Nelson Goodman- las obras excluidas siguen formando parte del mismo ámbito que las obras valorizadas. La descripción de la naturaleza del arte no debe ser reducida a un grupo específico de

obras que responden a un criterio particular de valoración, en palabras del autor: las obras de arte no pueden reducirse a sus legitimaciones.

Los *ready-made* rompen con los criterios particulares de valoración, vigentes en el arte. Aquí la innovación implica el corrimiento de las fronteras del arte hacia lo que se considera la realidad profana, a través de la transmutación de objetos ya existentes en dicha realidad, con los que el artista compone sus obras. Estos *ready-made* presentan la ventaja de poseer en sí mismos los dos tipos de valoración: los objetos que son extraídos del ámbito cotidiano siguen siendo reconocibles, pero a la vez se los introduce en el contexto valorizador del arte, sin embargo este movimiento no genera una síntesis en la obra. Lo profano cotidiano y lo valorizado del arte no se mezclan, no dan como resultado una unidad, su carácter opuesto determina todas las veces la recepción de las obras.

Desde su aparición, los *ready-made* generan un desplazamiento de las fronteras entre realidad y arte, justamente por eso son presa de interpretaciones por demás disímiles dentro del campo del arte. En un principio se los acusa de llevar la marca del fin del arte, justamente porque destruyen las jerarquías establecidas al incorporar lo cotidiano a lo artístico. Luego, son considerados una vía de revalorización de lo cotidiano, abandonando así una primera postura pesimista por otra más optimista. A partir del surgimiento del *Pop Art*, se los piensa como signos de la libertad creativa de los artistas, ya que son éstos quienes determinan la validez de los objetos que conforman sus producciones. Paralelamente, la crítica interpreta -desde el psicoanálisis, el estructuralismo o la teoría del lenguaje- la elección de los objetos por parte de los artistas como exteriorizaciones de los deseos ocultos de su inconciente, de manera que lo cotidiano y el arte se transforman en el ámbito de articulación de lo inconciente. Con el paso del tiempo, los *ready-made* siguen funcionando como una critica permanente al sistema de valorización del arte, aun cuando paradójicamente son absorbidos por éste como productos comerciales exitosos, como ocurrió con los *ready-made* de Duchamp.

Actualmente, la elección de objetos de la vida cotidiana ya no responde a las preferencias personales del artista -sean concientes o inconcientes- sino a la fuerza expresiva y las ideas que los objetos testimonian. Queda claro que no existen objetos profanos *puros* que no lleven consigo significados y valoraciones culturales, como se creía en la época de las vanguardias de principios del siglo XX. Dentro de la lógica cultural-económica imperante los objetos elegidos para la confección de los *ready-made* deben ser capaces de evidenciar relaciones y contextos que hasta su creación no se consideraban valiosos para el campo del arte, expandiendo así sus fronteras.

Quizás se deba a esa búsqueda continua por parte de los artistas de expandir los límites del arte, o al enaltecimiento de lo cotidiano por sobre lo tradicional, o tal vez responda a una moda, el hecho es que la estética del *ready-made* es una de las más utilizadas y valoradas en la coyuntura actual del campo del arte. Es momento de analizar los procedimientos que supone dicha estética cuando traslada objetos de la vida cotidiana al contexto valorizado del arte. No olvidemos a Arthur Danto cuando apropiadamente nos hace notar que “no todo lo que el artista toca se convierte en arte”. Para ello haremos presentes algunas obras de la muestra de Mona Hatoum, expuesta en Proa.

La actitud estética que mencionamos antes puede convertir un objeto cualquiera en objeto estético, capaz de provocar placer, desagrado o indiferencia. Esta actitud esta unida a la atención formal, debe considerarse el aspecto de las obras. Es cierto que el principio de la experiencia estética no esta en el objeto -ya que cualquier objeto puede suscitarla- sino en la manera en que el objeto es considerado, teniendo en cuenta sus propiedades formales y dejando de lado propiedades prácticas si estuvieran presentes.

Comprenderemos entonces que la interpretación de las obras de arte establece una relación necesaria con su materialidad, esto quiere decir que la interpretación encaja visualmente en la obra. El objeto que compone un *ready-made* por ser la vez cotidiano y

artístico presenta en el nivel visual dos estratos: uno que remite a la realidad y otro que remite a la tradición cultural valorizada. La tensión que se establece entre ambos estratos presentes en una misma obra es la que produce su valor estético.

Al contemplar la obra de Hatoum “Naturaleza muerta (gabinete médico)” (imagen 1) podríamos decir que las granadas remiten tanto a la guerra y la violencia -su forma no las diferencia de las granadas reales- como a botellas de perfume expuestas con esmero en una vitrina, o incluso a bellos adornos que componen una naturaleza muerta -también reforzado desde el título- aludiendo así a la tradición cultural valorizada. En palabras de Boris Groys, estratégicamente retoma la tradición por la vía de la negación: no es habitual que se expongan granadas en museos de arte, y por la vía de la afirmación: el título mismo de la obra remite a uno de los más canónicos géneros pictóricos, así formula con la mayor claridad posible la ruptura y la continuidad que desea establecer con la tradición del arte. La artista no se limita a incorporar las granadas como objetos ajenos al ámbito artístico legitimado, decide cambiar la denotación que estos objetos tienen cotidianamente, lo logra representando granadas frágiles, coloridas y bellas, totalmente antagónicas al objeto real y lo que éste denota.

Esto último será más fácil de comprender si nos valemos de una teoría descriptiva como el análisis semiótico propuesto por Goodman, que se ocupa del aspecto formal de las obras de arte. El autor establece cinco síntomas que pueden detectarse -aunque no son exclusivos- en las propiedades de algunos objetos, convirtiéndolos en obras de arte. Dejando de lado la recepción de la obra, se concentra en sus propiedades visuales peculiares. Antes de adentrarnos en la descripción de los síntomas, es indispensable mencionar que Goodman aplicando este modelo de análisis no se propone responder la pregunta ¿Qué es el Arte?, intenta descubrir en cambio ¿Cuándo hay arte?, los síntomas que propone son indicios de que el objeto atencional funciona como una obra de arte.

El primer síntoma se refiere a la densidad sintáctica: cualidad por la cual cualquier minima diferenciación en el significante (en lo aspectual) genera una diferenciación de símbolos, haciendo a la diferencia plenamente significante. Las obras de arte conforman

un grupo de bajo nivel de codificación, lo opuesto sería un sistema altamente codificado como por ejemplo el lenguaje escrito. Es por esa baja codificación que cualquier cambio en el significante ocasiona una obra distinta. En el caso de la obra “Naturaleza muerta (gabinete médico)” si se cambiara el colorido cristal de murano del que están hechas las granadas por metal oxidado, estamos frente a una obra distinta que evoca otros significados.

El segundo síntoma se refiere a la densidad semántica: cualidad por la cual cualquier minima diferenciación en algunos aspectos del significado genera una diferenciación de símbolos. Esto ocurre porque en las obras de arte el significado es de carácter continuo, lo que hace que todos y cada uno de sus aspectos cuenten, si alguno se modifica cambia el significado de la obra y nos encontramos frente a una obra distinta. El mapa que se observa en la obra “Tiempo presente” (imagen 2) es un mapa abierto, más afectivo y simbólico, que cartográfico. Si consideramos únicamente su significación topográfica perdemos de vista el sentido de la obra, convirtiéndola en otra distinta.

El tercer síntoma se refiere a la saturación sintáctica relativa: cualidad por la cual un objeto presenta pluralidad de rasgos significantes que operan simultáneamente y posibilitan la funcionalidad estética. La presencia múltiple de rasgos significativos en el significante puede observarse también en la obra “Tiempo Presente”, la forma, el color y el olor de los jabones, el tamaño y color de las esferas de vidrio que se utilizan para confeccionar el mapa, la posición en la que se ubican los jabones, etc.

El cuarto síntoma es la ejemplificación: el hecho de que un objeto refiera a las propiedades que posee, en el modo de la ejemplificación. La ejemplificación puede ser de dos tipos: cerrada cuando una convención señala las propiedades que son ejemplificadas, y estética que es más abierta por estar indeterminadas las propiedades que se ejemplifican, en esa indeterminación se basa la saturación sintáctica. Esta claro que un objeto solo puede ejemplificar las propiedades que contiene -ya que ejemplificar es remitir a una propiedad que se posee- pero no es posible establecer *a priori* que propiedad ejemplifica el objeto. En el caso de las obras de arte, una propiedad se ejemplifica cuando la obra la destaca, la exhibe, la resalta. En las obras “Sofacama” y “Biombo”

(imagen 3) la artista decide cambiar la escala y la posición de dos típicos rayadores de verdura, estas modificaciones además de alejar la función práctica de los objetos, señalan cierto tipo de ejemplificación: los rayadores que formaban parte de la cotidianeidad familiar se transmutan en elementos de tortura, se desarrolla aquí un juego de opuestos el cual lo cotidiano conocido se hace extraño y se vuelve siniestro. Estos objetos no ejemplifican tanto inocentes rayadores de verduras, como atemorizantes elementos de tortura.

El último síntoma, que Goodman incorpora años después, es el de la referencia múltiple y compleja. Se da cuando un objeto desempeña varias funciones referenciales de manera integrada, ya sea directa o indirectamente, en forma simultanea. Esta ambigüedad en las obras de arte parece favorecer la acentuación del mensaje. La obra “Redes de pelos con nudos” (imagen 4) remite a la cercanía del cuerpo, a la fragilidad en peligro y también al arte textil. La obra “Tiempo presente” alude tanto a los mapas, las fronteras y los viajes, como al el exilio y la migración forzada por problemas bélicos y políticos.

Por último podemos agregar que el síntoma estético por excelencia es la ejemplificación saturada (o saturadora del objeto), cuya función semiótica permanece abierta e indeterminada. Como vimos en el análisis de los *ready-made* de Hatoum, los valores de ejemplificación se suman a los valores denotativos que el objeto trae de la vida cotidiana. En “Sofacama” y “Biombo” el hecho de que los rayadores ejemplifiquen elementos de tortura no impide que también denoten la función práctica de un rayador de verduras, aunque esta no este específicamente señalada o subrayada.

En la perspectiva de Goodman estos síntomas no definen la categoría obra de arte, sino que sirven para detectar si un objeto -sea o no proveniente de vida cotidiana- funciona como obra de arte en determinado momento y presentando determinadas características.

Creemos que la elección de los objetos que Hatoum utiliza en la confección de sus *ready-made* no responde ni al azar ni al inconciente, sino a una elección conciente de su parte. La artista extrae objetos de la vida cotidiana y los inserta en el mundo valorizado del arte, no sin antes imprimir en ellos su propia subjetividad.

La noción de ready-made en la obra de Mona Hatoum

María Zentner (zentnermaria@gmail.com)

Me temo que si uno fija su atención en una cosa el tiempo suficiente, pierde todo su significado. Andy Warhol

"Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte, surge la pregunta: '¿Por qué soy yo una obra de arte?'"[27]. Arthur C. Danto resume el objetivo de este trabajo en esas dos líneas: ¿Qué transformaciones en el estatuto de lo artístico y de lo estético comporta la emergencia de la noción de ready-made? Pues bien, se puede asegurar que la irrupción del ready-made en el arte se sintió como un piedrazo en una ventana: al principio, pareció que el cristal estaría roto para siempre, que sería irrecuperable, que la historia del arte llegaba a su fin como relato. Hubo que encontrar qué hacer con todos esos vidrios en el suelo, desparramados, inútiles, fríos. Marcel Duchamp tiró la piedra cuando presentó su *Fuente* en la Sociedad de Artistas Independientes de New York, en 1917. Ese gesto cambió la historia. Apareció como una proclama, un manifiesto en sí mismo, una queja, una burla, un grito que exigía la desacralización del arte. Pero ese gesto único, reflexivo, ¿aurático? fue rápidamente incorporado por el campo mismo al que Duchamp estaba increpando (y al que, desde luego, pertenecía). Y esos *vidrios rotos* pasaron a tener su lugar en el museo y en el cerrado espacio del arte. Entonces, hubo que explicar cómo. Y por qué. Ese "cualquier objeto puede ser arte" redundó, tras un proceso de reconfiguración de los estatutos de lo estético y de lo artístico, en un "cualquier objeto puede ser exhibido como obra si se 'activa' su potencial estético".

---

27 DANTO, Arthur C. (1999), "Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo", en *Después del fin del Arte,* Barcelona, Paidós, p. 36

Dice Boris Groys: “El ready-made acabó convirtiéndose más bien en un signo positivo de la absoluta libertad del artista para decir lo que es valioso y lo que carece de valor”[28]. Es decir: el ready–made, que entró al mundo del arte como un elemento cuestionador, disruptivo, emancipador, una protesta acerca del estado tradicional del arte, poco a poco se convirtió en una pieza habitual (casi obligada) en la producción artística, cerrando más y más el círculo y requiriendo cada vez más interpretantes por parte del público para poder comprender que estaba frente a una obra. Se rompieron para siempre la contemplación desinteresada y el placer sin concepto kantianos y, en su lugar, se instalaron una serie de categorías y modos de mirar y de hacer para poder discernir, como diría Nelson Goodman, *cuando hay arte*.

Se desarrollaron, entonces, una multitud de teorías que intentan abrir nuevas maneras de definir el objeto en el momento en que está funcionando estéticamente. Un recorrido teórico que pasa de lo bello al arte, y de ahí al objeto/hecho/acontecimiento artístico y, finalmente, a la experiencia estética. Gérard Genette explica este comportamiento como *atención estética* “que convierte un objeto cualquiera en objeto (de atención) estético, capaz, como tal, de provocar una sensación de placer o desagrado”[29]. Genette coincide con Goodman en que es necesario abordar cada objeto y rastrear en él los síntomas que lo hacen funcionar estéticamente, aunque aclara: “el razonamiento de este texto (*¿Cuándo hay arte?*) es bastante elíptico, ya que a la pregunta sobre lo *artístico*, responde directamente con lo *estético*: hay arte cuando (sólo cuando y cada vez que) un objeto presenta los síntomas de lo estético, por lo que todo ‘objeto estético’ (todo objeto *cuando* funciona estéticamente) es una obra de arte”[30]. Esos síntomas que describe Goodman, y que Genette retoma en su desarrollo de la *atención estética*, aportan una estructura semiótica a la gran confusión generada a partir de la inclusión de los objetos cotidianos y reproductibles (¡profanos!) en el universo de lo artístico.

---

28 GROYS, Boris (1992), “El ready- made de Marcel Duchamp”, en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pre-Textos, p. 106

29 GENETTE, Gerard (1997), “La actitud estética”, en *La obra del arte. La relación estética*, Barcelona, Lumen, p. 36

30 Ibíd. 2, p. 42

Desde ese punto de vista, es posible pararse frente a cualquier objeto y buscar en él alguna de estas características, de manera tal que queda completamente por fuera la emoción o el gusto cuando de lo que se trata es de advertir si el objeto funciona estéticamente.

La gran transformación que aportó el ready–made a la escena artística fue esa confusión que, una vez masticada e incorporada, no pudo más que volver más denso, más opaco, el acceso a la obra. Aquella desacralización funcionó en un sentido (el del arte tradicional), pero operó de modo inverso en el otro: el objeto se transforma en arte según la cantidad de información de la que se disponga para discernirlo. Hacen falta cada vez más nociones históricas, estilísticas, culturales, teóricas para pararse frente a una pieza y poder entender si lo que uno tiene delante es una obra de arte o no.

En su extensa crítica a la teoría especulativa del Arte, Jean-Marie Schaeffer retoma a Genette con los conceptos de régimen *intencional* y *atencional*: el primero, en tanto creación con miras estéticas, y, el segundo, en tanto recepción estética que se puede experimentar sobre un objeto que no necesariamente fue creado para tal fin. ¿Dónde queda el ready-made en esta estructura? Schaeffer discute la oposición simplista de la teoría especulativa del Arte entre obra de arte y producto, ya que "basta poner entre paréntesis la función 'utilitaria' del objeto para poder apreciarlo por sí mismo"[31]. Según su enfoque, "el problema de saber si tal objeto es o no una 'obra de arte' en el sentido institucional del término no es importante para determinar su fuerza, y, por lo tanto, su valor estético (…) Abordar la obra de arte por el ángulo estético permite a la vez que las obras de arte sean funcionales y que los objetos utilitarios posean una dimensión estética intencional"[32]. Pero el ready-made no es un objeto cualquiera que uno observa estéticamente. El ready-made ya tiene su propio estatuto dentro del campo artístico, con lo cual, la intención existe y forma parte de un discurso: su esteticidad es más intencional que atencional. Ese "paréntesis" que menciona viene dado por su puesta en

---

31 SCHAEFFER, Jean M. (1999), "Conclusion. Lo que ignora la teoría especulativa del arte", en *El arte de la edad moderna. La estética y la filosofía del arte desde el siglo XVIII hasta nuestros días,* Caracas, Monte Ávila Editores, p. 473

32 Ibid, 4. p. 475

sistema, no por una elección propia del observador. En sus conclusiones, Schaeffer asegura que un artista no crea jamás *ex-nihilo* y que su obra se inserta en prácticas probadas[33], ¿qué ocurre con la *Fuente* de Duchamp? Por un lado, está claro que el objeto no fue creado por el artista, lo que fue modificado es su estatuto y he ahí el gesto creativo. ¿Práctica probada? No en su momento, pero vaya si esa práctica fue legitimada dentro del campo artístico.

Pero claro, como bien señala Danto en *La transfiguración del lugar común*, fue Kant (¿quién si no?), con el concepto de *distancia psíquica*, el primero en sugerir que hay dos tipos de actitudes ante cualquier clase de objeto, "de suerte que la diferencia última entre arte y realidad es menos una diferencia entre tipos de objetos que entre tipos de actitudes"[34]. Danto se refiere al arte mimético, que representa (o intenta representar) fielmente a la realidad. En este sentido, argumenta que siempre es necesario aportar límites convencionales que sirvan para disociar del discurso ordinario a los contenidos, de manera tal que los marcos, las comillas, las vitrinas, los escenarios funcionaron históricamente como esos "paréntesis" que le advierten al espectador que AQUÍ HAY ARTE. Dice Danto: "Cuanto mayor es el grado de realismo logrado, mayor es la necesidad de indicadores externos de que se trata de arte y no de realidad"[35]. ¿Qué ocurre, entonces, cuando nos enfrentamos a un ready-made? Ya no se trata de realismo logrado en una obra de arte si no, a la inversa, se trata de "la realidad" exhibida como obra. Esos indicadores de los que habla Danto son no ya necesarios si no que imprescindibles. Ante la proliferación de la inclusión de objetos cotidianos dentro de la práctica artística, resulta ineludible contar con una guía que evite que, en un museo o en una exhibición, un visitante con el ojo no del todo entrenado confunda al extinguidor de incendios o una grieta en la pared de la sala con una obra dentro de la serie.

Vimos, entonces, cómo y de qué manera la noción de ready-made transformó el estatuto de lo estético y de lo artístico: abrió el juego de la práctica a la inclusión de objetos de la vida cotidiana al cerrado mundo del arte, de manera que se produjo un

---

33 Ibid, 4. p. 479

34 DANTO, Arthur C. (2002), "Obras de arte y meras cosas", en *La transfiguración del lugar común, Barcelona*, Paidós, p. 49

35 Ibid, 7. p. 52

corrimiento del objeto a la actitud frente al objeto y de la actitud frente al objeto a su emplazamiento y a la intención y el gesto del artista al ponerlo en sistema.

¿Cómo se pone la categoría de ready-made en juego en la obra de Mona Hatoum? La artista utiliza en su trabajo multitud de objetos de la vida cotidiana combinados con otros que son creados por ella. A través de su retrospectiva, se puede ver cómo retoma esos objetos de manera tal que es posible hacer un registro de los motivos que conforman los temas que atraviesan su extensa producción: el entramado a partir de cabellos, alambres, coladores/ralladores que remiten a redes, telas de araña, sistemas entrelazados, mapas, recorridos, jaulas. Están allí el encierro, la huida, las fronteras, la desnaturalización de la identidad. Lo íntimo y lo externo, lo privado y lo público, lo familiar y lo extraño, lo cercano y lo lejano: una serie de efectos contradictorios que toman fuerza a partir de esa oposición y cruce entre lo profano y lo sagrado de los objetos.

La obra *Atellier SP (Taller SP)*, por ejemplo, funciona como un pequeño catálogo/resumen, una mezcla de *work in progress* y *aquello que todavía no usé*. Un muestrario de sus obsesiones, un permiso que nos da para espiarla, una abierta intromisión. Un listado de piezas que se presentan sobre una estantería. Simples, casi sin modificar, formando pequeñas secuencias temáticas. Breves itinerarios, recorridos de pensamiento, que van de lo exterior al interior. Los objetos cotidianos están ahí a la vista de todos a modo de descripción, de boceto. Elementos acabados que, sin embargo, son una maqueta. Pequeños fragmentos del universo Hatoum. Objetos en apariencia despojados, inocentes y, a la vez, completamente cargados de identidad.

Según Groys, “la estética del ready-made de Duchamp –naturalmente modificada- se convirtió en la práctica en la estética dominante del arte de nuestro tiempo porque abrió la posibilidad de hacer del arte, de nuevo, algo fuertemente expresivo, individual y pleno de contenido”[36]. La obra de Hatoum encaja perfectamente en esta descripción: la artista elabora una mitología propia a partir de una serie de elementos que se repiten y que se reinventan. El objeto cotidiano en el marco de la obra de Hatoum adquiere

36 Ibid, 2. p. 109

una nueva fuerza expresiva puesto en sistema y en diálogo interno con las demás obras y con el sentido histórico/político que le imprime la propia artista. Ya no se trata del simple objeto descontextualizado y recontextualizado, privado de su funcionalidad, exhibido como obra disruptiva, si no que, a partir de una elección estratégica de esos objetos profanos, logra desarrollar una estética y una retórica personales.

En el caso de las obras *Daybed (Sofacama)* y *Parabent (Biombo)*, es posible dar una vuelta más al rulo del ready-made: ya no se trata de objetos cotidianos recontextualizados. Son obras creadas por la artista. Representaciones miméticas y desproporcionadas de utensilios de cocina (ralladores). Hatoum invierte aquí la lógica del ready-made: el objeto cambia de signo a partir de la subjetividad de la autora que lo pervierte (lo llama "sofá cama" o "biombo", lo sobreproporciona) a partir de su propia intencionalidad y de sus propias necesidades retóricas y simbólicas. Esos objetos cotidianos que son y no son (sofá cama, biombo, rallador) entran a formar parte y cobran sentido dentro del discurso más extenso de Hatoum. Hay sofá cama, y biombo, y ralladores; pero, sobre todo, hay inversión, hipérbole, metáfora; hay dislocación, extrañamiento, humor, terror, frontera, límite, dolor, separación. Todos elementos que forman (o formaron) parte del universo cotidiano de Hatoum que es lo que ella expone a través de su obra.