

sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

Nro. 2 // Verano 2016/2017

ISSN 2525-1309



sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

En este número

Música escenificada: hacia una nueva estética, Diana Zuik y Cristina Vázquez 3

El coral que trajimos de Brasil, Sobreescrituras 8

TEMA ESPECIAL

Tiempos de curaduría

Todo lo que hasta ahora pensaron sobre la curaduría, por favor, olvídenlo /

Entrevista a Marcelo Pacheco, Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris 15

Repensar los límites de la práctica curatorial, Sebastián Vidal Mackinson 30

Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios

de exhibición del arte contemporáneo, Federico Baeza 33

Hojaldre

1868. Martín A. Malharro, Eduardo Schiaffino 39

Dominique en el espejo, Sergio Moyinedo 41

Reseñas

El tiempo de lo visual. La imagen en la historia de Keith Moxey, Daniela Koldobsky 47

Mi vida después y otros textos de Lola Arias, Nora Mezzano 49

El hilo perdido: Ensayos sobre la ficción moderna de Jacques Rancière, Ignacio Zenteno 50

Sobreescrituras. Diálogos entre teorías, críticas, memorias y experiencias de las artes es una publicación del Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes

Responsable editorial: Dra. Marita Soto,
Directora del Área Transdepartamental de
Crítica de Artes.

Coordinación de Redacción: José Luis
Petris y Rolando Martínez Mendoza.

Diseño: Andrea Moratti.

Gestión digital: Ignacio Sigal.

Con la colaboración de Oscar Steimberg.

ISSN 2525-1309

critica.publicaciones@gmail.com

Ilustración de tapa:

Fernando Fader: *La visita*, 1922.

Música escenificada: hacia una nueva estética

Diana Zuik y Cristina Vázquez

Directora de Investigación y Decana del Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA)

Las autoras presentan aquí criterios metodológicos, antecedentes históricos y avances de un trabajo propio de investigación realizado sobre la *música escenificada*, a la que indagan teórica y experimentalmente a la luz conceptual de probable nuevo género performático. Destacan de ella su estructura de relato donde el intérprete musical y el director musical y escénico adquieren novedosos y singulares estatutos enunciativos.

Esta investigación tuvo como objeto de estudio la *música escenificada* en tanto producción musical, originalmente no argumental, resignificada enunciativamente en un contexto escénico en el cual entra en relación de complementariedad con otros lenguajes artísticos, planteada como una nueva manera de hacer música que responde a las actuales tendencias compositivas e interpretativas encontrándose antecedentes en fuentes medievales y renacentistas musicales y no musicales. En el desarrollo del trabajo se plantearon problematizaciones inherentes a sus posibles categorizaciones en tanto descripta como música que, atravesada desde la interpretación por un relato, entra en diálogo con otros lenguajes artísticos.

El marco teórico -por las características de este posible nuevo género- demandó postulaciones interdisciplinarias provenientes del campo de la semiótica, la teoría de la comunicación, la estética y la musicología permitiéndonos formular conceptos y construir criterios analíticos sobre estas producciones. Asimismo, se exploró sobre un perfil de intérprete musical, tanto instrumental como vocal, definidamente *performer* reposicionado como sujeto de enunciación en un nuevo contexto de producción y recepción.

Las metas propuestas se basaron en: a) planteo de nuevos conceptos y terminologías para definir la música escenificada determinando sus condiciones de producción y reconocimiento; b) descripción de configuraciones interpretativas de instrumentistas y cantantes emergentes de otros modos de hacer música escénica que podrían responder a características constitutivas y procesos de producción de sentido correspondientes a un nuevo género musical.

La *música escenificada* planteada en esta investigación como un nuevo género del arte performático se inscribe en el marco de la contemporaneidad, coyuntura histórica que en tanto tal marca las producciones simbólicas emergentes en forma de cultura, arte y música. Esta cosmovisión pauta como neobarroca por Omar Calabrese, en tanto

[...] *búsqueda de formas [...] en las que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada, a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad* (1999: 12)

se encuentra latente en los textos y discursos de nuestro objeto de investigación.

A modo de referentes históricos

Por otra parte se indagaron posibles antecedentes de escenificaciones musicales atendiendo a sus diferentes coyunturas socio histórico culturales de composición e interpretación. De este modo se rastrearon puntos de contacto entre esta propuesta y los dramas litúrgicos. Las fuentes escritas señalan como inicio del drama musical litúrgico el encuentro de las tres Marías con uno o varios ángeles en la tumba de Cristo la mañana de Pascua. Las versiones primitivas de *Quem quaeritis* carecen de indicaciones acerca de su dramatización aunque se cantaban en forma responsorial o antifonal como correspondía al Introito. El primer testimonio de representación dramática no proviene de una fuente musical sino del *Regularis concordia*, un manual

de costumbres ceremoniales para la orden benedictina de Inglaterra del siglo X. A su vez el Trapario de Winchester de alrededores del 980 conserva una versión completa del drama con música. Se consideren o no las diferencias entre los manuscritos, cuya explicitación excede los alcances de esta presentación, la representación dramática sería una consecuencia directa del proceso de *tropar*.

Es dable señalar que la diferente longitud del *drama litúrgico medieval* desde los simples diálogos hasta las extensas obras con vestuario y decorado dependía de la inclusión de nuevos textos y nueva música con la que se cantarían dichos textos.

Una continuación de estos dramas litúrgicos fueron los dramas musicales con textos poéticos como el *Drama de Daniel* o la *Resurrección de Lázaro* contenidos en el Libro de Dramas de Fleury del siglo XIII.

Por otra parte *L'Amphiparnaso*, madrigal escenificado de Orazio Vecchi (1552-1605), conformado por

quince piezas -una a cuatro voces y el resto a cinco voces- agrupadas en un prólogo y tres actos divididos a su vez en catorce escenas escasamente relacionadas entre sí, constituiría otra suerte de música a ser escenificada. Su publicación en 1597 incluía catorce grabados, uno por cada escena, en los cuales se representaban a los distintos personajes o a determinados momentos de la acción. Probablemente el texto fuera escrito por el mismo compositor quien, a su vez, en el prefacio de su obra *Veglie di Siena* de 1604 afirma que el fin de escribir poesía teatral es la de imitar mediante un medio idóneo los acontecimientos de la vida.

Es dable señalar que años antes del *L'Amphiparnaso*, Alejandro Striggio (ca. 1535-1587) compuso *Il cicalamento delle donne al bucato* (*El parloteo de las mujeres en el lavadero*), que impresa en 1567 y constituida por episodios dramáticos y cómicos que transcurren en el lavadero público de una aldea italiana en forma de romanescas y madrigales a cuatro y a siete voces conformaría el inicio de las denominadas comedias madrigalescas.

Ya en el siglo XX, Mauricio Kagel transgrediendo códigos vigentes postularía la estética del *teatro musical*. El corrimiento de líneas demarcatorias en la construcción de sus obras le permitió a Kagel en 1972, siendo profesor en la Kölner Musiktheater (Escuela Superior de Música de Colonia), conceptualizar el Neues Musiktheater o Nuevo Teatro Musical como:

[...] una apertura a otras formas como el cine, las formas radiofónicas, el teatro instrumental, la proyección de diapositivas y muchos otros elementos auditivos y visuales, incluyendo todo lo que no sea ópera en el sentido estrictamente narrativo y musical del término [...] El Nuevo Teatro Musical (Neues Musiktheater) debe ser un campo abierto donde se puedan incluir a voluntad elementos nuevos e inéditos.

Estos planteos suponen a su vez lo corporal como instancia performática y gestual. Sostiene Kagel:



La música tiene cuerpo. Abulta. Nos llega diseminada a través de gestos-sonidos-acciones-colores. Es el gesto el que provoca el sonido, no el instrumento. El comportamiento en escena es signo en sí, no sólo un puro y abstracto medio funcional.

Es dable interrelacionar estos señalamientos con postulaciones contemporáneas en las cuales se afirma la gestualidad del intérprete como trazo en el espacio y figura en el tiempo de modo tal de conformar un intérprete dinámico y performático.

De todos modos, ambas categorías llevan a la formulación no sólo de nuevos espacios sino también de nuevos “usos del espacio” buscando, a su vez, en términos aristotélicos la catarsis. Suponen también una continuidad escénica que conjugaría lo sincrónico y lo diacrónico de modo tal que la continuidad propuesta buscaría la no interrupción del discurso mediante aplausos, de modo tal de lograr una mayor compenetración/simbiosis del receptor con el -en términos de Gilles Deleuze- acontecimiento teatral.

La enunciación escénica en la que se inscribe el discurso musical, atravesada asimismo por otros discursos tales como el corporal, el visual y el verbal, devendrá unidad diacrónica mediante *el relato*.

Para fundamentar la aplicación del concepto de relato a la música escenificada se apeló a dos pensadores que teorizaron sobre dicha producción discursiva: Todorov y Barthes.

Tzvetan Todorov (1991) afirma que el relato es una forma temporal en la que se conjugan los ejes de orden –encadenamientos cronológico y causal de elementos discontinuos- con los principios de organización de modo tal que junto a la relación de sucesión se da una relación de transformación.

Por su parte si bien Roland Barthes (1966) consideró al *relato* y sus variedades inicialmente sobre la base del modelo de la lingüística en

tanto formas discursivas, posteriormente reemplazaría dicho modelo por el semiótico. De esta manera pudo ampliar el campo de aplicación de sus postulaciones a otros discursos respecto a los tres niveles de descripción: funciones, acciones, narración en tanto tipos de operaciones de producción de sentido.

Con respecto a la configuración del intérprete musical inmerso en el contexto de un discurso escenificado se potencia y manifiesta su carácter performático dado que el cuerpo y la gestualidad se activan para entrar en diálogo con el espacio y consubstanciarse desde su hacer sonoro con la dramaturgia del relato escénico.

En el paradigma tradicional el intérprete constituyó la figura central en la conformación del discurso pero las exigencias propias de la *música escenificada* ponen en crisis estos supuestos dada su complejidad discursiva. Así dicho intérprete pasa de protagonista musical a personaje del discurso escénico donde el interjuego lexical convierte al director musical y escénico en figura principal de la producción.

En consecuencia, el músico se redefine como sujeto de enunciación abriéndose a un receptor dinámico, hermenéuticamente activo, capaz de leer las complejas textualidades propuestas quien lo interpelará ya no como intérprete vocal o instrumental sino como *performer*.

Acerca de *Il Vespro della Beata Vergine* como experiencia de escenificación

La transferencia de esta investigación ancló en la producción integral de una obra musical escenificada, habiéndose seleccionado -del compositor Claudio Monteverdi- *Il Vespro della Beata Vergine*.

La puesta musical y escénica significó un verdadero desafío dadas las decisiones estéticas, discursivas, técnicas y operativas que de-



bieron tomar los directores musical y escénico.¹ Entre ellas, cómo presentar esa obra monumental al público del siglo XXI; cómo articular las múltiples relaciones de los componentes de imagen, espacio y sonido; qué dispositivos escénicos utilizar; cómo construir la dramática de la puesta en escena de un concierto desde los aspectos sonoros, visuales y físicos, integrando expresión, el cuerpo y el espacio, a la palabra y al sonido.

Il Vespro della Beata Vergine (Vísperas de la beata Virgen) constituye parte de la liturgia católica de las horas, un ritual que se reza en la caída del sol, en este caso, a María. En este *Vespro* se utiliza la estructura de las vísperas alternadas con antífonas de otros textos de la Biblia como el *Cantar de los Cantares* o paráfrasis bíblicas. Finaliza con el *Magnificat*, que reproduce las palabras que María dirige a Dios en ocasión de su visita a su prima Isabel. Las *Vísperas* se cantan para atravesar el atardecer y la noche. Se cantan para llegar a la mañana, en donde aparece la palabra salvadora de la madre María, o la superación de la oscuridad de la noche que significa el amanecer. El texto de las *Vísperas* está tomado del Antiguo Testamento y reproduce, por momentos, la idea de un Dios guerrero que aplastará cabezas, que puede atormentar a los que no hicieron lo que Él proclama. A esto, Monteverdi le incorpora otros textos voluptuosos, llenos de sensualidad. Castigo, ideas morales sobre lo que se debe hacer y lo que no, devoción, creencia, espiritualidad, violencia, pasión. En síntesis, Humanidad en estado puro atormentada por el temor a ese castigo de un Dios juzgador, virulento. María llegará con la mañana.

La concepción escénica desembarcó sobre la forma esencial en la cual se posiciona la música barroca, pintando con música la palabra, relacionando sonora, física y hasta gráficamente los afectos de esa palabra con la música.

¹ Monteverdi, Claudio: *Il vespro della Beata Vergine*. Versión escenificada. Director Musical: Andrés Gerszenzon; Directora de Escena: Bea Odoriz. Ensamble Vocal e Instrumental *Arcana* del Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes. 2013.

El concepto dramático sobre el *Vespro* se construyó a partir de una sensación voluptuosa sobre el “acto de creer”: el creer en Dios no se aleja de las pasiones del cuerpo, se cree a través de él. Creer produce sensualidad, éxtasis. Es a través de la carne que aparece el espíritu. Y esta relación también es gozosa.

Fue predominante la relación entre el cuerpo y la música, entre el cuerpo y la fe. Cantar como un acto de creer. Creer en el cuerpo. El cuerpo contando, creando espacio en sus movimientos. El espacio subjetivado conteniendo los movimientos de los cuerpos. Un cuerpo que cree, un espacio que narra.

La idea de rito remitió al círculo, al centro, a la repetición. Las tensiones y distensiones dentro del rito modificando el ritmo de los cuerpos en el espacio y el tipo de línea que los cuerpos dibujan en él. Las otras partes que no pertenecían al rito se trabajaron en contraposición con lo circular utilizando rectas o diagonales. Los bailarines se encargaban de ir uniendo estas líneas, confundiéndolas, para generar precisamente esa mezcla de ideas en el espacio.

La escenografía fue pensada de manera sintética, abstracta, simbólica. Generando alturas diferentes, ideas de elevación, espirales que acompañaran el círculo ritual. El color blanco se eligió para teñirlo de luces y que tuviera distintas posibilidades. La iluminación desde su color, ubicación y tipo de luz sumaban significados a ser leídos.

El *Vespro* no está escrito para ser escenificado. Es decir, no es una ópera, no contiene personajes. Al escenificarlo, los intérpretes encontraron una nueva manera de abordarlo, de sentirlo, de memorizarlo a través del espacio y el cuerpo. Encontraron imágenes más cercanas a ellos para entenderlo. Les permitió transitarlo de forma más orgánica, reconocerlo como parte de su presente.

La producción de sentido de *Il Vespro* fue una construcción interactiva y rizomática de sus distintos campos semióticos: música, movimiento, imagen, palabra y dramaturgia.

A modo de epílogo

Los planteos de esta investigación permitieron el análisis y las teorizaciones acerca de la transferencia realizada: *Il Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi (1610). Para dicha realización se exploraron aspectos formales de los textos literarios y musicales tras lo cual el trabajo se focalizó en los intérpretes -cantantes y bailarines- en directa interrelación con los músicos. Finalmente se indagó en la construcción del espacio atendiendo a las necesidades simbólicas de la producción y a las planteadas por el texto dramático y el espectáculo.

Así es dable concluir que a partir de la investigación surgió la posibilidad, por una parte, de postular la *música escenificada* en tanto nuevo género como un espacio intersemiótico con anclaje en lo musical. Asimismo, que su estructura discursiva está basada en el *relato* y que el intérprete musical pasa de ser protagonista musical a personaje del discurso escénico mientras que el interjuego de los diferentes lenguajes intervinientes convierte al director musical y escénico en figura principal de la producción. A la vez estas obras en tanto textualidades complejas suponen no sólo un nuevo y distinto sujeto de la enunciación sino también un perceptor dinámico y dispuesto a leer las enunciaciones en el contexto de los procesos de producción y reconocimiento de sentido.

Referencias

- Abbate, Carolyn** (2002) “Las voces de la música” en Alonso Pérez, Silvia (ccord.): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*, Madrid, Arco.
- Alonso Pérez, Silvia** (2001) *Música, literatura y semiosis*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Atlas, Allan W.** (2002) *La música del Renacimiento*, Madrid, Akal.
- Barthes, Roland** (1977) *Introducción a la estructura de los relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Calabrese, Omar** (1999) *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Dibelius, Ulrich** (2004) *La música contemporánea a partir de 1945*, Madrid, Akal.
- Hoppin, Richard.** (2000) *La música medieval*, Madrid, Akal.
- Kagel, Mauricio** (2011) *Palimpsestos*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Sanchez, José Antonio** (1999) *La escena moderna*, Madrid, Akal.
- Todorov, Tzvetan** (1991). “Los dos principios del relato” en *Los géneros del discurso*, Caracas, Monte Ávila.
- Wagner, Richard** (2011) *El arte del futuro*, Buenos Aires, Prometeo.



El coral que trajimos de Brasil

Homenaje a Buenos Aires,
Guillermo Roux, mural,
5,50 x 12,5 m., 2005.



ACTO I

El género

-No sé. Puede ser que en algún punto, que sea algo muy local, muy de acá, que porque están contando una historia muy de Buenos Aires, o de Argentina de una determinada época, entonces no se entiende; o por la manera en la que está contada...

-Para mí la película es incómoda... Hasta la mitad no sabés qué pasa. Le tenés que tener paciencia, es como que tenés que tener un rato. Y eso que la versión original era más dura todavía porque no había ningún cambio de plano. Vos Martín le ajustaste los planos, acercaste los planos a él, y a ella.

-Para hacerla un poco más dinámica.

-Lo concreto es que empezás a verla y se genera expectativa: una persona, dos personas mirando a la pantalla, empiezan a hablar ¡y no!, son comentarios privados, particulares entre ellos y uno no sabe

para dónde va eso. Pasan 5 minutos, 8 minutos, y seguís como esperando a ver adónde va. Para mí en los festivales la vieron 8 minutos y apagaron.

-Pero Rodolfo, se supone que si es un festival la tendrían que ver entera. Se supone.

-El formato tiene que ver. Le tenés que destinar paciencia y tiempo, pero bueno...

-En el BAFICI entró, pero la sacaron, y la pusieron en una muestra. La pusieron en otros combos que no tenían absolutamente nada que ver; ni mejores ni peores, totalmente diferentes. No tenía coherencia, un rejuente de trabajos hicieron.

-Insisto en que el formato y la manera de documental tiene que ver. El documental como género hoy puede ser cualquier cosa, ya no es convencional, ya no es un relato convencional...

-Sí, hay un montón de películas no convencionales que entran, pero ésta no, ésta no fue el caso.

-Porque creo que como documental está en un límite medio extraño.

-¿Un límite? ¿Por qué?

-Porque está documentando un momento, en realidad varios momentos, pero sólo momentos.

-Pero a nivel formal es un documental, tiene todas las características de un documental.

-Sí Martín, era nuestra idea, era la idea, algo totalmente crudo, captar el momento, pero por ahí se nos fue a un extremo... aunque la verdad es que no sé.

-Estructuralmente *El coral...* es un corto.

-¿En qué sentido lo decís?, porque es un corto que parece un largo.

-Pero técnicamente es un corto. Digamos que es un corto con la estructura de un largo. Porque sí, es una estructura que podría ser aplicada a un largo, por el desarrollo de los temas. Tiene una cadencia que el corto no tiene, el corto suele ser mucho más contundente. Aunque, cuidado, hay cortos así, en ese sentido *El coral...* no es nada nuevo.

-En nuestra película hay un primer acto, un segundo acto, y un tercer acto...

-Y a pesar de que dura 29 minutos, que estás al límite de la clasificación corto/medio, cuando vos te la acordás, porque para mí en el cine lo más importante es lo que te queda cuando te vas, cuánto te quedás pensando en lo que viste, la sensación no es que dura 29 minutos sino que dura mucho más. Y a veces eso te juega en contra.

-En el BAFICI la gente quedó descolocada, no entendía nada. Eso no sé si es bueno o es malo.

El pasado

-*El coral...* no surgió como un documental. Hacerlo era parte del largo, te acordás Rodolfo que estábamos pensando en usar el material resultante dentro de la película.

-Pero obtuvo vida propia.

-Sí, fue cobrando vida propia. Fuimos simplemente a filmar, no fuimos con la intención de hacer un corto, en absoluto. No era la intención. Era otra cosa. En realidad no sé qué era. Se trataba de filmar en función de la otra película.

-Pero se dio, y la charla posterior también. Dijimos ¡uh! Terminamos de ver la película y empezamos a comentar y a hablar, y ahí pegó un giro.

-Sí, y al final de ese día ya empecé a pensarla. Pensé en desplegarla tipo cubo, en mostrar las dos caras del mismo lugar. Lo que no quería hacer desde el principio era alternar: verlos a ellos, ver lo que veían, ver a ellos, eso no. Quería lograr un efecto de... bueno no sé si es un efecto, la angustia de no saber qué están viendo estos tipos, y que lo imagines a través de su relato oral.

-Y tener paciencia. Todo corrido, comentando ellos lo que ven, y el espectador sin saber bien qué pasa.

-La decisión de prender la cámara estaba tomada: se trataba de mostrarles ese súper 8 que habían encontrado y que nos habían pedido que lo pasáramos a otro soporte y filmarlos, pero en función de la otra película. Pero ellos se olvidaron a los 10 segundos.

-Sí, además Guillermo y Franca tienen esa personalidad de entregarse a lo que uno propone. Nosotros les dijimos “los vamos a grabar”, no sé si les aclaramos que era para los títulos, o si no les aclaramos nada.

-Sólo les dijimos que posiblemente lo usaríamos en el largo.

-Que es como trabajamos los largos, vamos buscando material y después...

-Sí, podría haber quedado afuera, podría no haber servido para nada.

-Claro, pero ellos se pusieron a hablar, y cambió todo.

-Y el proyecto original de incluirlo en la otra película ya no funcionaba de ningún modo. No ayudaba a la otra historia. Y sin embargo teníamos algo muy fuerte. Guillermo y Franca se metieron en un túnel del tiempo importante, y cobró mucho peso eso. Ellos, creo, que al estar haciendo con nosotros el documental, el largo, estaban en la misma. En esa época les pedíamos que buscaran material y lo hacían con mucho entusiasmo, y al encontrar esto creo que les generó curiosidad. El súper 8 que encontraron lo habían visto, sí, pero hacía 40 años, y creo que les generó un nuevo desafío volver a verlo.

-Y de golpe se vieron a la mitad de la vida. Se vieron en el mismo lugar, porque la casa, la pileta, siguen siendo las mismas. Fue como que hicieron un *flashback*, en vivo.

-Ellos están acostumbrados a verse, a ver material de ellos jóvenes. Pero esto fue distinto. Fue verse en un material que encontraron perdido en su casa. Fue verse en ese momento, pintando la pileta, con amigos, con Laura, con vecinos. Les causó una impresión que creo que no se la esperaban.

-Hay un momento de cuando Guillermo pinta la pileta que los lleva perfecto a ese instante, y a ese momento, que fue en el '68 creo. Al verse, Guillermo y Franca hablan de una manera muy personal de ese entorno cercano, familiar, y sin darse cuenta terminan hablando del país, de la época, de ese pasado, y los golpeó.

-Se metieron en una máquina del tiempo, se metieron en un túnel y aparecieron ahí.

Silencio

-A mí no sé exactamente qué me pasó, pero si de entrada el desdoblamiento de imagen y sonido era como agregarle algo mágico a ese túnel del tiempo, no era algo normal.

-Fue entonces que me lo pasaste; lo armaste, me lo pasaste, lo vi y fue *shockeante*. Hay muchas cuestiones, verse a sí mismo, la posibilidad de verse a los 80 años y hacer ese recorrido. Nosotros también tenemos 40, o sea que si a los 80 vivimos te puede pasar, *El coral...* te pone en el lugar inmediatamente. Pero aparte los tiempos paralelos, porque en la película primero está todo el crudo con ellos viendo eso que al principio no se sabe qué es, no se rompe nunca la línea de tiempo. Mostrar las imágenes del súper 8 tampoco rompe la línea de tiempo, está filmado y todo llevado al presente, con Guillermo y Franca hoy, todo está en tiempo presente. En ese sentido la película funciona en todo sentido. A mí me encantó, fue ahí Martín que te dije: no toquemos nada.

-Sí. Terminó siendo el trabajo que menos tardé en armar. Sólo lo pulí.

-El trabajo fue ponerlo a prueba. Porque en realidad no hicimos guion. Vos hiciste el armado. Lo dimos vuelta, le pusimos música...

...probamos cosas de sonido. Pero todo quedó descartado.

-Cambiar el orden, sacarle cosas, ponerle cosas, ¡no! Era indestructible.

-Tuvimos una discusión amable con el sonidista, porque quería recrear sonidos, muy sutiles, como que salían del material, y no. El silencio era lo adecuado, la recreación te la hacían ellos dos mientras lo miraban y lo contaban.

-Hicimos un montón de pruebas.

-Pusimos ruido de agua, pusimos ruido de chicos.

-No servía nada.

-Es que el silencio siempre te invita a entrar en trance. Pero además el silencio aquí era parte del material que habían encontrado, “estaba” en el súper 8. Si hubiese tenido sonido seguramente lo hubiéramos usado. Pero se trató de respetar a rajatabla los elementos originales.

-Fue como un ejercicio. Dijimos: lo que hay, es lo que vamos a usar.

Feldman y la reescritura

-El documental ha evolucionado muchísimo. Hoy hay una clasificación de documental que es la de “material encontrado”. A partir de algo que hizo otro, uno puede recrear y hacer otra cosa. Es lo que hicimos con la filmación de Feldman. No sabemos con qué fin él filmó a Guillermo pintando la piletta, no sabemos si tenía pensado hacer algo. Tal vez se trató de filmar un instante. Sobre todo el de la pintura.

-La pintura de la piletta, de un artista.

-Lo que no sé es para qué estaban las imágenes de la gente bañándose, que se parecen a las que se filman ahora, con los celulares, imágenes efímeras. Pero en la filmación de Feldman es distinto, hay algo de documental. Yo calculo que debía haber un proyecto, que lo que vemos es una especie de inicio de proyecto de algo.

-No pudimos mostrárselo, no pudimos preguntarle, no llegamos.

-Es distinto a lo que ahora hizo el alemán, el vecino de Guillermo, que filmó en estos días la nueva piletta, la nueva piletta que pintó Guillermo, donde ahí lo único que hizo fue registrar.

-Sí.

-Yo creo que en esa época se usaba filmar así. Creo que Feldman hizo en una época documentales cortos y quizás éste era uno de ellos.

-Viste que nadie posa. En la película de Feldman nadie posa. O posan como para una foto. No hay algo muy pensado, a mí me parece que no está muy pensado.

-La parte de la pintura me parece que sí.

-Porque Roux está pintando, y él es un artista, y está en la suya.

-En un momento actúan una discusión.

-Sí, como hacemos ahora cuando aparece una cámara y hacemos payasadas, nos movemos... El tema es que Guillermo en un momento ni se reconoce él mismo, dice “¿éste quién es?” Y es él.

-Porque es bastante informal.

-Calculo que Feldman filmó porque era documentalista. Para mí fue espontáneo, “che, tengo la cámara, tengo la súper 8” y filmó. Y nosotros lo reutilizamos.

Intertexto

-Fue fundamental que todo se diera de manera espontánea, filmar, filmar sin cortar. Eso fue fundamental. La parte que ellos están en silencio en la hamaca es distinto, eso sí estuvo pensado, pre-armado para el cierre de la película.

-No Rodolfo, para el cierre de la película no. No era el cierre eso. En ese momento no era el cierre.

-Tenés razón. Era una escena más. Después, fue después que se acomodó sola. A mí me emociona verlos. A ellos, ante todo eso. Porque finalmente es una película que habla sobre el país, la muerte, el paso del tiempo, los amigos que ya no están...

-Eso puede surgir un poco de *La cuarta corbata*. Porque sí, *La cuarta corbata* es una película sobre *Homenaje a Buenos Aires* que pintó Guillermo, pero es también una colección de sus recuerdos.

-De hecho Guillermo piensa que la película tendría que estar con *La cuarta corbata*, que *El coral...* tendría que ser pasada antes de *La cuarta corbata*, porque se complementan. Y es cierto, *El coral...* es el significado del paso del tiempo, el tiempo que ya pasó, eso que era feliz y que ya no está más; bueno, eso es también *Homenaje a Buenos Aires* y *La cuarta corbata*.

-Ambas tienen que ver con la nostalgia.

-Es que estábamos con ese tema porque *La cuarta corbata* trata sobre ella, de los tiempos, del pasado, y sobre cómo dialoga con el presente y el futuro, andábamos metidos en eso.

-Sí, es así, el proyecto original de *La cuarta corbata* influyó y mucho en lo que hicimos en *El coral...*

Lo inesperado

-*El coral que trajimos de Brasil*, la frase me gusta. Es un coral que se ve en la película. ¡Bah!, se ve porque yo lo vi 500 veces. Es algo muy chiquito que está ahí, que Franca y Guillermo lo vieron y se acordaron que lo habían traído de Brasil. Entonces me pareció que

si se acordaban de lo mínimo, del detalle, se revalorizaba todo. De una persona que desapareció te acordás, obvio, ¡cómo no te vas a acordar!, pero de una piedra...

-Cuando trabajamos en documentales le ponemos título a todo. Al principio. Después cambian. Pero en este caso a mí me gustó de entrada el nombre.

-Después les pregunté: “¿lo tienen?”, “Sí, lo tenemos ahí arriba”. O sea que tan chiquito no era. Lo tenían ahí de recuerdo, pero en la película no parecía. Era algo mínimo, y ellos lo destacan, junto a todo lo demás. Para mí es lo que mejor me salió: *El coral...* como *La vida en un día* para la película sobre Fader. Esos son los dos mejores títulos, de todas las películas que hicimos. Y entre *El coral...* y *La cuarta corbata*, *El coral...* me gusta más. Es más personal, el otro es un título de un documental formal, más tradicional.

-A vos Martín lo que más te gustó, me parece, es que fue inesperado. Inesperado lo del coral como inesperada fue la película. No esperábamos hacer este corto en medio de un largo. Tuvimos que hacer un paréntesis porque la sensación fue que surgió algo buenísimo.

-Lo que me gusta de *El coral...* es que no hicimos mucho esfuerzo. Mejor dicho, el esfuerzo lo hicimos estos tres años con Guillermo, con *La cuarta corbata*, que fue la que nos regaló este material. Pero la película en sí, *El coral...*, no lo sentí como un esfuerzo, fue sin esfuerzo, si salió bien o salió mal es otra cosa.

-Fue algo que surgió sin esfuerzo, sí, pero es algo valioso que encontró un canal de expresión. Ocurre que uno arma cosas que te representan, a veces más, a veces menos. Mientras que *El coral...*, inesperado para todos, termina siendo algo que no lo planificamos, no, pero que evidentemente queríamos expresar.

Haciendo click en las imagenes
se pueden visualizar fragmentos
de *El Coral...*



ACTO II O DIDASCALIA

Martín Serra y Rodolfo Martínez Mendoza¹ dialogan sobre *El coral que trajimos de Brasil*, el corto o largo, documental o material encontrado, que realizaron con Guillermo Roux y su pareja Franca Beer. Están próximos a estrenar el largometraje *La cuarta corbata* sobre el gran mural de Roux *Homenaje a Buenos Aires*, emplazado en el año 2005 en el edificio torre, entonces del Banco Boston, de la calle Della Paolera de la ciudad de Buenos Aires. Fue en el marco de su realización que se encontraron, primero, con el material filmado por Simón Feldman², amigo de Roux, que registra momentos de cuando este pintó el lecho de su pileta con una obra personal y privada, y vecinal, y luego con *El coral...* que nos muestra a Guillermo y Franca reencontrándose con aquel momento de finales de los '60, con ellos mismos entonces, con amigos, con Feldman, y con su

1 Martín Serra y Rodolfo Martínez Mendoza trabajaron juntos, el primero como director y el segundo como guionista, en las películas documentales *Maradona-médico de la selva* (2012, sobre el médico rural argentino esteban Maradona), *La vida en un día* (2010, sobre Fernando Fader y su serie de pinturas homónima de 1917), *23 veranos* (2005, sobre los frescos que durante casi 25 años Raúl Soldi pintó en la capilla Santa Ana de Glew) y *Cruxicalipsis* (2004, sobre *La Crucifixión* y *El Apocalipsis* de Antonio Berni, obras hechas para la capilla del Instituto San Luis Gonzaga, General Las Heras, terminadas por el artista en 1981 poco antes de morir).

2 Simón Feldman fue un importante cineasta y crítico argentino nacido en 1922. Entre sus películas y cortometrajes, ficcionales y documentales, se pueden nombrar *Un teatro independiente* (1954), *El negocio* (1959), *Los de la mesa 10* (1960) y *Memorias y olvidos* (1987). Falleció el 16 de octubre de 2015 sin poder llegar a ver *El coral...*

pileta que ya pintada y llena de un agua que oculta la obra divierte a chicos del barrio.

El coral... es muchas películas y muchas obras en una. Sobre ellas dialogan Rodolfo y Martín, pero no lo agotan, porque no parece que se pueda hacerlo. El resultado incomoda a las clasificaciones, y elude la indiferencia. Eso pasó en la edición 2016 del BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente). Y sigue haciéndolo. Su supuesta simpleza es una de las claves: un único plano secuencia, con cámara fija y pocos reencuadres, de dos personas atrapadas por una filmación con la que se reencuentran que no vemos; luego la filmación del gran Feldman, extraordinariamente apropiada, también recuperada, que nos anclan las palabras de Guillermo y Franca y nos los muestran cuarenta años antes y al artista trabajando en una obra que no conocíamos y que asombra.

El coral que trajimos de Brasil se adelantó a *La cuarta corbata*, y tal vez la acompañe, o forme parte de un trabajo extendido, junto con el registro que un vecino de Roux hizo de una nueva obra sobre el lecho de la pileta casera que el artista encaró después de *El coral...*, motivado por *El coral...*, o por el momento que este atrapa. Las capas discursivas, de pintura, de filmico, digitales y de memoria se siguen y seguirán acumulando. *El coral...* sobresale entre ellas.

■ *sobreescrituras* ■

Tiempos de curaduría

Boris Groys provoca: “la curaduría es una cura”. Luego escribe: “La curaduría cura la incapacidad de la imagen [de la obra de arte], su incapacidad para exhibirse a sí misma” (“Política de la instalación” en *Volverse Público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, pág. 51).

Las provocaciones siempre responden a algo. En este caso, se explicita, a la centralidad alcanzada por la curaduría en nuestra contemporaneidad; o lo que es lo mismo, sostenemos, a la supuesta pérdida de autonomía, de salud, del arte (diagnóstico que exige otra consulta). Mientras tanto la práctica curatorial gana protagonismo. La entrevista y los artículos que siguen nos comparten sus reflexiones, que los involucran, e invitan a la continuación.



Miguel Viladrich: Els Six Hereus d'Àlmatret (Los seis herederos de Almatret), 1914, obra parte de la muestra "Desnudos y vestidos".

Todo lo que hasta ahora pensaron sobre la curaduría, por favor, olvídenlo

Entrevista a Marcelo Pacheco

Rolando Martínez Mendoza y José Luis Petris

Marcelo Pacheco, con formación en Historia de las Artes, egresado de la Universidad de Buenos Aires (UBA) con los títulos de Profesor y Licenciado, es hoy un referente de la curaduría en la Argentina. Fue secretario privado de la Dirección y Jefe de Departamento del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) entre 1986 y 1993, cofundador de la Fundación Espigas y Director Ejecutivo de la misma entre 1993 y 2002, donde tuvo a su cargo el Centro de Documentación para la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, y Curador en Jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) desde 2002 hasta 2013, siendo responsable central de la definición de su identidad fundacional. De su actividad como curador pueden citarse las retrospectivas "Luis Fernando Benedit en el Museo Nacional de Bellas Artes" (1996), "Grippto. Una retrospectiva. Obras 1971-2001" (Malba, 2004) y "Oscar Bony. El mago. Obras 1965/2001" (Malba, 2007), las muestras "Kenneth Kemble. La gran ruptura" (Centro Cultural Recoleta, 1998), "Arte abstracto argenti-

no" (Fundación PROA, 2003) y "Alfredo Guttero. Un artista moderno en acción" (Malba, 2006) y la exhibición de la colección de arte argentino y latinoamericano 1820-1990 del MNBA (desde 1991 a 1994). Como investigador y escritor forman parte de sus publicaciones *Berni. Escritos y papeles privados* (Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 1999), *De la Vega, un artista contemporáneo* (Buenos Aires, El Ateneo, 2004), *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario. Expansiones del discurso* (Buenos Aires, ed. de autor, 2011) y *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. 1924-1942* (Buenos Aires, El Ateneo, 2013). Actualmente es Profesor en Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Con él tuvimos en este verano de Buenos Aires la siguiente conversación donde describe, fundamenta y defiende su concepción de la curaduría en las artes plásticas, reflexiona sobre su posibilidad en otros lenguajes artísticos, narra su trayectoria profesional, su constitución en curador y nos comparte hitos de su formación intelectual.

En *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires* utilizás la categoría de “campo artístico” de Pierre Bourdieu. Aprovechándonos de ello, ¿qué participación crees que tiene hoy la curaduría en el campo del arte, cómo interviene?

Creo que es válido utilizar la categoría de Bourdieu para textos como los del coleccionismo que se refieren o bien al siglo XIX o bien a la modernidad de los años '20, '30 y '40, pero es otro el problema del campo del arte en la actualidad. Bourdieu en cierto sentido necesita ser revisado, necesita ser atravesado por otro tipo de interrogatorio. Hoy la noción de “campo artístico” es una noción que para mí sigue siendo útil, que sigue teniendo importancia para la lectura de cualquiera de los agentes que intervienen en el territorio específico de las artes visuales, pero que al mismo tiempo, dada la transformación de todo el sistema, no sólo artístico sino también del sistema general que ordena al mundo en los últimos 20 años, en algunos puntos se estrangula, en algunos puntos se queda con cierto tipo de reflexiones que no tienen que ver exactamente con lo que es hoy el campo artístico. Hoy este es mucho más complejo, tiene no sólo otras dimensiones en cuanto a tamaño o extensión por el hecho de ser un campo mundializado, sino que ha cambiado parte de su estructura y de su sistema de funcionamiento. Hoy no existen los mismos principios de autoridad, ni los mismos principios de legitimidad. No existen los mismos agentes, intervienen nuevos, entre otros justamente los curadores, y hay acciones nuevas, como las de la práctica curatorial, que para Bourdieu funcionaban muy periféricas y muy pegadas todavía a nociones similares como, por ejemplo, las de un director de museo, muy teñidas de la ambigüedad que esos términos tenían en el tiempo de la modernidad y que hoy tienen un peso categórico, un peso específico distinto y que son ordenadores del sistema. La práctica curatorial y los curadores se han convertido en los personajes clave

para poder entender el funcionamiento de este nuevo campo artístico que uno ve que se formó desde los '80 en adelante.

¿Por qué hoy son personajes clave?

Primero, porque me parece que son necesarios y fueron creados y están en parte en función del neoliberalismo. Cuando uno habla de curador tiene que hablar de un agente que tiene que tener en claro que es un agente que surge junto con el neoliberalismo y con la expansión del tercer capitalismo. No se puede entender al curador en un sentido tradicional sino que tiene que ser visto con el gran corte o la gran ruptura que se produce a fines del '20 y, mucho más acá, alrededor de los '80, con esa tercera expansión del capitalismo en que deja de ser un capitalismo financiero y pasa a ser absolutamente otra cosa. Lo que no significa que los curadores estén en función de esa nueva expansión económica, pero sí están en relación con ese momento, surgen en ese contexto y son funcionales a él. Después todo depende de cómo se maneje esa categoría o esa actividad para que funcione con el sistema o funcione contra el sistema. Pero lo que no se puede negar es que hay una sincronía. El tercer capitalismo necesitaba la aparición de una hiperespecialización que tuviera que ver con algo diferente a lo que se veía hasta el momento y se creó esta categoría particular de los curadores que pasaron a ser quienes de alguna manera organizan el campo artístico a su alrededor porque tienen que ver con el mercado, porque tienen que ver con la historiografía, con la crítica, con el coleccionismo, porque tienen que ver con todos estos aspectos que antes estaban diversificados. Para mí es muy claro cuando [Fredric] Jameson hablando de posmodernidad dice que se produce una desprofesionalización, en el sentido no de que se desprofesionalizan las profesiones sino en el sentido de que la especialización es tan hiperespecialización que desaparece la profesión en sí, porque en realidad se parte todo en mil pedazos apa-

reciendo especialistas para cada una de las interdisciplinas que van surgiendo dentro de lo que antes eran campos mayores. Y la curaduría finalmente tiene que ver con eso. Tiene que ver con que se genera un nudo hiperespecializado que tiene la particularidad de moverse y de tener principio de autoridad en una cantidad de campos de manera simultánea. Entonces un curador puede legitimar una colección, puede legitimar una institución, a un artista, puede legitimar un movimiento, un acontecimiento, como una bienal, tiene esa capacidad. Se transformó claramente en el que maneja los valores, porque su práctica tiene que ver con la transacción de valores, lo cual le dio el poder particular de intervenir en todos los territorios de manera simultánea. Por eso se transforma en una figura tan conflictiva. Y creo que finalmente el punto más importante es que además se transforma en el autor de la escritura. La historiografía pasa a depender de la curaduría. Claramente la historiografía ya no depende del campo académico ni universitario sino que depende de las exposiciones, y

las exposiciones son campos discursivos, y es el curador, en ellas, el que pasa a determinar la historiografía. Este es uno de los puntos más fascinantes que tiene la curaduría y uno de los puntos más riesgosos, más atrevidos y más autoritarios. Yo estoy convencido de que desde los años '80 el discurso narrativo de las exposiciones es el que realmente escribe la historia del arte. Mucho más que la Universidad, sin duda. Se produce ahí un clivaje muy potente, por eso en estos últimos diez años el campo universitario ha tratado de entrar en el campo curatorial de manera tan clara y tan categórica, porque la Universidad se dio cuenta de que se ha transformado en un dinosaurio inútil.

¿Hablás de la escritura de la producción artística contemporánea o también de una suerte de reescritura de toda la historia del arte?

De la historia. Para mí la curaduría es un campo de reescritura. Es más, lo pienso con más peso y con mayor definición y con un perfil más claro en lo que tiene que ver específicamente con la lectura histórica que en lo que tiene que ver con el arte contemporáneo. El arte contemporáneo lo veo con más movimiento, con más cintura, lo veo distinto. Me parece que juega de otra manera, porque además las reglas de juego han cambiado. Entonces ahí la curaduría entra de costado y si bien se la iguala porque se habla de curaduría en general para cualquiera de los contextos, la práctica curatorial en realidad está mucho más enraizada con el arte de la modernidad y de la modernidad para atrás que lo que tiene que ver específicamente con la práctica artística contemporánea.



Juan Carlos Distéfano: *El baño. Homenaje a Roberto Paéz*, 1975, obra parte de la muestra “Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo” y sus intertextos Prilidiano Pueyrredón: *El baño*, 1865 y Jacques-Louis David: *La mort de Marat (La muerte de Marat)*, 1793.

¿Y al curador, a este personaje clave, quién lo legitima?

El problema es que el curador no necesita legitimarse. El curador se autolegitima dentro del campo porque es el que tiene la supremacía. Ese es el grave problema.

¿Pero es una supremacía aceptada?

Es una supremacía de hecho. No aceptada, sí cuestionada, pero no cuestionada con la potencia necesaria como para fracturarla o para ponerla entre signos de interrogación; simplemente la molesta, le pone cierto ruido alrededor. Pero no me parece que llegue a atravesarla. Y se autolegitima porque en realidad maneja los mecanismos de control que tiene el campo. Al ser quien maneja las diferentes dimensiones que arman el campo, tiene esa capacidad propia de convertirse en una autoridad dentro del coleccionismo, dentro de los museos, dentro de las instituciones dedicadas al arte, dentro de la escritura dedicada al arte, etc., etc., etc. Lo cual la convierte por primera vez en un espacio plural en el sentido que se disemina hacia todos lados y se expande hacia todos lados, y entra por debajo, por el costado y por la ventana de todos esos lados. Es lo que hizo finalmente la curaduría de los '80 en adelante. Empezó siendo un problema de escritura en el territorio de las exposiciones para ir después específicamente hacia el ámbito de la estructura de los museos, de los centros de exposiciones o lugares de exposiciones, y entró en el ámbito del mercado a partir de su relación con el coleccionismo, básicamente con lo que tiene que ver con el mercado mandante y en lo internacional con lo que tiene que ver con las casas de remate. Localmente funciona distinto pero tiene ciertos reflejos más o menos similares.

La curaduría se fue metiendo lentamente en cada uno de esos lugares porque cada uno de esos lugares empezó a reclamarle que se comprometiera en ese territorio específico porque había pasado a ser el principio de autoridad. Entonces fue el curador el que determinaba finalmente si tal artista sí o no, si tal exposición sí o no, si tal funcionamiento del mercado o de las ferias de galerías o lo que fuera iba o no a funcionar. Por eso digo que es múltiplo del neoliberalismo, es claramente una estructura que tiene que ver con una imposición dentro del sistema que se extiende de manera sistémica, que cuando te querés acordar está metida en todos los territorios, por lo cual es muy difícil para el curador correrse de ese lugar, o manejar ese lugar, o tener la suficiente lucidez para ver cómo funciona y cuáles son los límites que tiene esa narrativa nueva que apareció, cuáles los conflictos éticos y cuáles los conflictos que esa narrativa tiene específicamente con los demás agentes. Porque el curador puede convertirse en un principio de autoridad, ser inevitablemente autoritario en su funcionamiento, como ocurre en muchos casos, o en la mayoría de los casos. Esa expansión tiene que ver además con una expansión mundializada, con lo cual estamos hablando de una curaduría que es una curaduría globalizada lo cual la hace mucho más peligrosa: ya no hay territorios y no hay dónde agarrarla dentro de un territorio; estamos hablando entonces de curadores que son curadores globales.

Cuando hablaste de los distintos campos en los que la curaduría fue interviniendo y de las distintas grietas por las cuales se fue colando, sobre el coleccionismo ¿hablás específicamente del coleccionismo de instituciones o del coleccionismo privado?

De ambos, tanto del privado como del de instituciones, de los dos. Y en los dos casos con mucha potencia, con mucha fuerza. En el co-

leccionismo privado probablemente sea más evidente y se lo vea de manera más clara porque está directamente ligado al mercado, que uno puede seguir en el territorio internacional, y porque las colecciones privadas en el nuevo campo del arte que se arma a partir de los '80 pasan a ser también un nuevo tipo de agente dentro del campo del arte, pasan a ser mandantes en ciertos territorios donde antes eran mucho más neutras. El coleccionismo moderno, el coleccionismo anterior a los años '70, es un coleccionismo que si bien siempre estuvo comprometido, obviamente, con la producción artística y siempre estuvo comprometido con los museos, con las galerías y con los artistas, funcionaba de manera mucho más atemperada, mucho más tranquila, de una manera mucho más lateral que lo que pasa en la actualidad donde las colecciones son realmente elementos de potencia. Existen colecciones privadas que determinan en el mundo líneas de adquisiciones, determinadas líneas de mercado, líneas dentro de los museos y de adquisiciones de esos museos. En el arte latinoamericano es muy claro: la colección Cisneros es una clave para poder entender el arte latinoamericano en el mundo. Su relación con el MoMA, los millones que Cisneros pone en el MoMA y las donaciones que hace al MoMA, marcan claramente un punto que uno no puede dejar de tener en cuenta cuando se habla de la relación del arte latinoamericano con el resto del territorio globalizado del arte mundial. En cambio antes era distinto. Si bien tenían cierto grado de intervención y cierto grado de potencia, si bien legitimaban, eso era claro, si bien marcaban en el mercado también precios y tenían valor de autoridad dentro del mercado, primero que los mercados eran mucho más chicos porque eran locales, eran territoriales, y por otro lado sus intervenciones eran mucho más competitivas porque tenían que ver con un mercado no sólo de clase alta sino de clase media, por lo menos de clase media media y clase media acomodada. Hoy día es solamente de fortunas millonarias o trillonarias. El resto ya pasó a ser nada, es un vuelto. Que es uno de los temas dentro de

los cuales justamente los curadores también tienen que ver, por esta cuestión de cómo se ha ido modificando el mercado en su manejo de lo que es el capitalismo actual. Cuando uno piensa que está hablando en realidad del segundo o cuarto hombre más rico del mundo, Carlos Slim, con U\$S 50.000 millones y una colección de 300 Rodin, está hablando de algo muy claro, muy específico, muy obscuro y sin punto de retorno alguno y que tiene que ver además con hacia dónde va toda esta pos-economía que surge en los últimos 20 o 25 años. Que va acompañada por los curadores globalizados y peleada con los curadores que no son globalizados, que son curadores que intervienen en la escena pero desde sus lugares locales. Por eso es tan importante marcar la diferencia con una curaduría o práctica curatorial latinoamericana.

¿Por qué Latinoamérica discutió tanto en los años '90 para transformar la curaduría en una práctica?, que fue el gran debate que América Latina dio con los europeos y los norteamericanos. ¿Por qué era tan importante para América Latina que la curaduría se transformara en un campo de escritura, pero en un campo de escritura que tuviera que ver con la coyuntura? Y que esa coyuntura tuviera que ver con lo ideológico, con lo histórico y con lo político. Para los europeos no y para los norteamericanos tampoco. Los norteamericanos lucharon por una curaduría que se profesionalizara a través de carreras universitarias que se creaban como posgrados, que se generaban sobre plantillas que se replicaban, donde clonaban curadores; y los europeos, como de costumbre, lo único que hacían era decir que se había movido un término tradicional hacia otro término nuevo pero sin modificar la situación, y lo mantenían entonces, simplemente adoptaban el término de curadores pero no creían que eso significara ninguna responsabilidad desde el punto de vista ideológico, histórico, etc. América Latina decía ¡no!, ¡estamos hablando de una práctica!; y si estamos hablando de una práctica esta señala y enuncia, y en-

tonces si señala y enuncia estamos en un territorio en el cual empezamos a hablar de algo que tiene que ver con intervenir en él. Y si intervenimos en el territorio estamos hablando de otra cosa. Por eso hay que insistir en que la curaduría es un campo de escritura.

Y desde allí, teniendo en cuenta tu experiencia tanto en el Museo Nacional de Bellas Artes como en el Malba, ¿existen diferencias entre la práctica curatorial en el ámbito público y en el ámbito privado?

No, las diferencias dejaron de pasar por ahí. Porque en realidad lo privado y lo público se contaminó de una manera que no tiene que ver ya con cómo funcionaba antes en la modernidad. Ni siquiera en lo presupuestario, que es la fantasía que tiene la gente que supone que Malba, por ejemplo, es un museo rico y que trabajar en el Museo Nacional de Bellas Artes es trabajar en un museo pobre. El MNBA es pobre por decisión política, no por otra cosa. Los museos

Fernando Fader: *Los mantones de Manila* o *Los Manila* o *La mantilla*, 1914, obra parte de la retrospectiva de 1988 del MNBA y Antonio Berni: *La gran tentación* o *La gran ilusión*, 1962, obra parte de la muestra "Cantos paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo".



en la Argentina son pobres porque la política decide que sean pobres, no porque les falte presupuesto, y eso viene desde largo, y ocurre en todo el escenario cultural. Esta cuestión del "Estado pobre" es en realidad de un Estado pobre para aquello que decide ser pobre. Porque es generoso donde decide ser generoso y es pobre donde decide serlo. Y en el caso de un museo como el Malba, no era rico en lo más mínimo. Yo manejaba para todo el área de curaduría, que significaba el manejo de todos los programas contemporáneos más las cuatro exposiciones grandes por año más las publicaciones de los catálogos más el escenario de educación, yo manejaba U\$S 450.000. Era un chiste. Manejaba menos presupuesto que el Centro Cultural Recoleta, menos presupuesto que el que tenía en el PROA. Por eso no tiene que ver con la cuestión de presupuesto, tiene que ver con una cuestión de cómo se arman las estrategias y cómo se hacen las cartografías; qué es lo que uno entiende del funcionamiento de la cartografía en el momento en que le toca actuar. Malba pudo convertirse en un museo líder en América Latina y en un museo respetado internacionalmente no por su presupuesto, que estaba absolutamente alejado de cualquier presupuesto regional e internacional, sino porque armó una estrategia específica de política de exposiciones, de adquisiciones, para el arte contemporáneo, para con la estructura histórica, política local, regional e internacional.

Esa fue la conversación que cerró mi entrada al Malba en el 2002. Lo que confirmó que yo aceptara finalmente incorporarme al Malba tuvo que ver con dos cuestiones que hablé con Eduardo [Costantini]: de cuánta plata iba a disponer y qué libertad de manejo de ella iba a tener. Si me ofrecés U\$S 450.000 de presupuesto estamos de acuerdo, si me ofrecés U\$S 100.000 no. Porque nada funciona sin plata, eso es absolutamente claro. Y que el Malba no podía tener ya un

presupuesto como el que había previsto en su planificación original era también obvio: habían pasado De la Rúa, diciembre del 2001, había explotado el 1 a 1,¹ y Malba había sido pensado como un museo para el 1 a 1. Hubo que implementar un plan de emergencia, que con un presupuesto ajustado a la nueva situación pudiera poner en funcionamiento esa estructura.

¿Y cómo fue la experiencia en el Bellas Artes?

Mi experiencia en el Bellas Artes es muy curiosa, porque es una experiencia de muy joven, porque cuando entré al Museo, no me acuerdo bien, debía tener 26 o 27 años, y fue la que definió mi carrera, eso sin duda. Hasta que entré en el MNBA daba clases en la universidad, en la UBA [Facultad de Filosofía y Letras], en la Carrera de Historia del Arte, en dos Cátedras;² daba clases en el Nacional Buenos Aires, tenía como destino una carrera académica típica, me dirigía a funcionar dentro de ese territorio como investigador y como docente haciendo mi carrera dentro de la Universidad. Cuando entro al MNBA lo hago para trabajar específicamente en patrimonio del Museo y en un par de exposiciones a partir de él, no sólo con lo que estaba en la colección permanente sino con lo que había en la reserva. Y descubrí y me quedé absolutamente maravillado y me deslumbró el trabajo

1 Política cambiaria implementada en 1991 durante la Presidencia de Carlos Menem que fijaba el valor del peso al del dólar, en una relación de paridad (1 a 1), haciendo accesibles a los argentinos los productos importados, volviendo rentables las inversiones financieras extranjeras y destruyendo la industria nacional al quitarle competitividad a sus productos en los mercados internacionales. Fue una de las causas de la crisis terminal del 2001 que llevó al entonces presidente De la Rúa a renunciar.

2 “Historia del Arte Argentino” materia optativa para las Carreras de Historia y de Letras, e “Historia del Arte Antiguo” (Plástica I) de la Carrera de Historia del Arte

de investigación aplicada. Lo de manejar la obra y empezar a construir discursos directamente con la obra; encontré un campo para mí totalmente desconocido que en aquel momento no sabía claramente en qué consistía exactamente porque todavía de curaduría en la Argentina prácticamente no se hablaba, no había experiencia, era un territorio todavía muy muy lejano, apenas llegaban como ciertos ecos franceses, pero todavía era algo lejano, seguía funcionando el viejo sistema. Y esa experiencia me deslumbró, me desnucó directamente. Desde aquel momento pegué el viraje hacia el Museo, me quedé en el Museo. Yo había entrado con un contrato de la Secretaría de Cultura para trabajar una exposición de patrimonio y me ofrecieron un cargo equivalente en categoría al de guardián de sala pero para trabajar en dirección, con el Director directamente, como secretario privado. Fue una de esas cosas raras que uno hace no se sabe por qué. Dije inmediatamente que sí y me incorporé al Museo con esa categoría que era una de las categorías más bajas dentro del sistema administrativo, pero tuve un Director que fue conmigo extremadamente generoso y que me permitió crecer de una manera bestial. Pasé a ser su protegido, su preferido, y empecé a manejar patrimonio, empecé a manejar exposiciones, a manejar documentación y el área de investigación, pasé a ocupar una posición múltiple muy particular a pesar de tener una categoría insignificante, y los ocho años que estuve fueron... en realidad no los ocho años, porque los dos últimos fueron muy malos, me mandaron a Siberia. El Museo ya estaba intervenido por el menemismo, ya había cambiado toda la situación. Había empezado el vaciamiento del Museo. Pero los primeros seis años fueron para mí deslumbrantes. Descubrí claramente lo que quería hacer en mi vida, y no me fui nunca más de la curaduría.

De la Universidad me echaron en el '91 (o '90), el Nacional Buenos Aires lo dejé y las horas de Cátedra que tenía en otros lugares las fui



Fernando Fader: *La comida de los cerdos*, 1904, obra parte de la retrospectiva de 1988 del MNBA; Daniel Hernández Morillo: *Las palomas*, s/f, obra parte de la muestra "Desnudos y vestidos" e Ignacio Zuloaga y Zabaleta: *Españolas y una inglesa en el balcón*, s/f, obra parte de la muestra "Después de Goya... Antes de Picasso".



dejando a medida que pude. En el momento en que me fui del Museo, que fue en el '93, ahí vino Espigas, la creación de la Fundación Espigas, que fue otro punto de inflexión porque me dio la posibilidad de hacer mi carrera internacional. Yo con Espigas tenía un muy buen arreglo desde el punto de vista de armado del Centro de Documentación pero desde el punto de vista económico que fue un *part time* nada más, lo que me permitió hacer toda la carrera internacional durante doce años, porque me permitió trabajar en Buenos Aires haciendo una exposición cada dos años y el resto del tiempo en simposios o en seminarios o en exposiciones en el exterior. Tuve mucha suerte. Yo digo, caí en los lugares indicados en el momento indicado. Se dio como un movimiento de planetas muy particular que hizo que justo cayera en los lugares que me permitieron, sin tener conciencia en ese momento, de abrirme hacia ciertos lugares y que esos lugares me llevaran a otros lugares, y que ellos me llevaran a otros, habiendo tomado sí, obviamente, las decisiones en cada caso.

Se puede decir entonces que tu carrera como curador comienza en el Bellas Artes pero sin conciencia de que era un trabajo de curaduría.

Totalmente. Yo hice la primera muestra en el año '87 sobre una idea de quien era el Director del Museo, Daniel [Ergasto] Martínez, que se llamó "Desnudos y vestidos".³ Era una muestra de pintura del siglo XIX, francesa y española y una sala argentina, donde lo que había eran hombres vestidos que miraban mujeres desnudas o mujeres que estaban vestidas pero insinuantemente vestidas. En realidad el relato curatorial planteaba esta cuestión de lo que tiene que ver con el desnudo desnudo, el desnudo vestido y la mirada masculina con respecto a la sexualidad y con respecto específicamente a la mujer y la circulación del deseo. Yo no tenía la más puta idea. A mí me dijeron desnudos y vestidos y yo busqué desnudos y vestidos y fui armando diálogos que me parecían que funcionaban, algunos un poco más interesantes, otros tontos, pero me resultó fascinante trabajar con la obra, esta cuestión de que yo ponía en funcionamiento la obra dentro de algo que era un relato y que ese relato se armaba dentro de la sala y ese relato tenía que ver con un tipo de escritura, que a mí me llevaba después a escribir un prólogo o a escribir un ensayo, y que a su vez a la gente le estaba planteando no la mera vista de una serie de imágenes sino un relato, curatorial, que para mí no era curatorial todavía en ese momento. Lo que estaba tratando de mostrar era un relato, que intervenía algo que era la museografía, y que el montaje tenía que ver con la puesta en el espacio de eso que en mi cabeza funcionaba o estaba funcionando o estaba dando vueltas, que tenía

³ Fundación San Telmo, Buenos Aires, del 24 de agosto al 20 de septiembre de 1987

que ver mucho con la imaginación histórica y con un objeto que es interno, no externo, porque la curaduría no es externa, la curaduría tiene que ver con lo que arma el curador en su cabeza. Sólo se hace externa en el momento en el cual se pone en el espacio y en el momento en el cual aparecen las relaciones espaciales. El delirio pasa por adentro. Solamente en tu cabeza vas imaginando los nudos, las tensiones, las relaciones. Yo en aquel momento de eso no tenía la más remota idea. Pero “Desnudos y vestidos” salió y funcionó, y me gustó. Fue una co-curaduría con Ana María Telesca. Que provocó cierto alboroto, por los desnudos y los vestidos, y porque pusimos cuadros colgados en los techos, cuadros colgados arriba de las ventanas, mujeres en los zócalos, hubo mucho de juego. Fue una muestra que se hizo con patrimonio del Museo pero en la Fundación San Telmo. La Fundación San Telmo, la verdad, era para la museografía una tragedia, porque el espacio era malo, no se podía hacer mucho: era una casa colonial conservada, con sus ventanales, su blanco y su verde típico, y era muy difícil pensar en hacer un relato espacial allí. Pero para mí como primera muestra y para Ana María, también como primera muestra, fue la posibilidad de hacer disparates, ¡que funcionaron! Fueron disparates que funcionaron creando estos espacios de relaciones que tiene justamente la práctica curatorial. La muestra, armada con obras que había comprado la elite ruralista argentina en el siglo XIX, provocó un gran escándalo en su momento en el medio porque se leyó como lo caprichoso y lo ignorante de las clases altas argentinas. Imprevistamente la exposición, sobre todo por lo francés, impactó en las revistas especializadas ubicadas más a la izquierda y tuvo una cobertura muy amplia basada en la sociología del gusto de las clases dirigentes.

Al año siguiente hice también en Fundación San Telmo y también con patrimonio del MNBA una muestra que se llamó “Después de

Goya... antes de Picasso”,⁴ que era una muestra de pintura española que no tomaba a Goya, obviamente, y tampoco a Picasso, tomaba lo del medio. El título era tramposo. Y también tuvo la misma capacidad de juego relacionando el coleccionismo argentino con el tema de lo español y de qué manera había funcionado la identidad española, y la persistencia de lo español, aún en las épocas antihispanistas o antihispanas del siglo XIX en la Argentina; cómo realmente lo español había sido un núcleo que se había conservado a lo largo del siglo XIX, la teoría que sostenía básicamente José Luis Romero. La exposición tenía que ver con eso. El subtítulo, o la bajada del título, era “Una historia del gusto”. Subrayaba esa cuestión de cómo había funcionado España en el coleccionismo del siglo XIX y qué había comprado el coleccionismo del siglo XIX, que había llegado al MNBA por donaciones o adquisiciones.

Fue otra vez una experiencia fascinante. Y de la curaduría no me fui más, era mi campo de escritura.

¿Cuándo tomás conciencia de que lo que estás haciendo es curaduría?

¿Cuándo tomo conciencia...? Que es curaduría, ya específicamente pensándola como tal, y pensándola por lo tanto como práctica, y pensándola con su aparato, y su instrumental, te diría que fue a fines de los '80 o a principios de los '90. Y el disparador fue curiosamente una retrospectiva de Fernando Fader, en el año '88,⁵ en el MNBA, que fue una muestra que trabajé también con Ana María Telesca, durante dos años o un año y medio largo. Ese fue el disparador. Pero lo que a mí en realidad me partió la cabeza y me plantó en el lugar

4 Fundación San Telmo, Buenos Aires, del 21 de noviembre al 11 de diciembre de 1988.

5 Del 5 de octubre al 13 de noviembre.

ya de decir, bueno, soy un curador o quiero ser un curador o lo que me interesa es la curaduría fue el debate curatorial de los '90 y lo que comenté sobre el frente latinoamericano con respecto a las posiciones que tenían Europa y Estados Unidos. Fueron los simposios, los seminarios, y fue trabajar en exposiciones hechas en Estados Unidos que sí ya estaban claramente planteadas como exposiciones que tenían que ver con la práctica curatorial. De ellas les diría que fue básicamente con “Cantos Paralelos”,⁶ la muestra sobre el tema de la parodia en el arte argentino contemporáneo que hizo Mari Carmen Ramírez en el '99 pero que trabajamos desde el '93 y donde yo fui su asesor. A mí esa muestra me formó, me mostró las posibilidades de la curaduría, me dio vuelta nuevamente la cabeza ahora en otra dirección, entendí finalmente el por qué es una práctica y por qué no una disciplina, entendí por qué era un campo de escritura y que en ese campo de escritura que era una exposición yo estaba claramente construyendo historiografía y estaba armando relato. Que no se trataba de guiones a la vieja manera del guión de una exposición. No, no. Se trataba de un discurso narrativo, estábamos en otro territorio. Entonces aparecía de pronto [Michel] Foucault, surgía de pronto [Jacques] Derrida, venía de pronto una cantidad de gente que eran aledaños al problema del discurso, de la narración, del saber, de la filosofía, etc. que se metían en el campo de lo que yo estaba trabajando. Y empezaron a partirme la cabeza. Y también escuchando a otra gente. Escuchando a tipos que a mí me deslumbraron.

¿Por ejemplo?

Por ejemplo Olivier Debrouse, el francés que vivió en México, que murió ya hace algunos años [2008]. Olivier fue para mí uno de los

⁶ Muestra que se exhibió por primera vez en el Museo Jack S. Blanton de la Universidad de Texas, Austin, del 2 de enero al 7 de marzo de 1999.

personajes clave como curador, además de ser novelista y director de cine. Olivier tenía una dimensión de la práctica curatorial que a mí me deslumbró, me enseñó realmente mucho. Shifra Goldman, que venía del campo latino y del arte chicano, que tuve la suerte de conocerla mucho los últimos años, de tratarla bastante en los últimos años, que me marcó también de manera contundente. En ciertos aspectos Mari Carmen, también, sin duda. Yo con Mari Carmen tengo una relación muy muy larga porque la conocí en el '86, trabajamos juntos muchísimas veces y nos hicimos además muy muy amigos. En “Cantos paralelos” trabajar casi cinco años con ella, en un territorio que en realidad era un territorio mío porque era el arte argentino, que no era de ella, conformó una dualidad muy particular porque yo tenía el dominio de la información y la posibilidad de señalarle, pero ella me lo descifraba. Me completaba, me daba el por qué. Que [Rubén] Santantonín estaba diciendo Greco o qué estaba diciendo la parodia en [Pablo] Suárez y en [Luis Fernando] Bénédict, por tomar dos modelos totalmente opuestos y distintos. Entonces ahí Mari Carmen fue como un buen contrincante sin que existiera la competencia porque en realidad yo estaba en un plano totalmente distinto al de ella, y su cabeza estaba funcionando en una dimensión donde tenía una experiencia que por supuesto yo no tenía. Me llevó por territorios nuevos y me hizo pensar de manera distinta las cosas; y las cosas empezaron a girarse. Empecé a mirar como del otro lado en lugar de quedarme con la curaduría tradicional. Se me empezó a hacer como un queso gruyere, empecé a darme cuenta que había agujeros por todos lados y que mi clave además eran los agujeros. Mi pensamiento lineal de la curaduría, mi noción en última instancia funcional de la curaduría significaba seguir en un territorio que no tenía destino y que era solamente funcional al sistema. Y no. Yo había salido de lo académico porque quería otra cosa y porque lo que a mí me pasaba con la producción curatorial era otra cosa. Yo quería decir otra cosa

sobre el desnudo y los vestidos, y quería decir otra cosa sobre Fader, y quería decir otra cosa sobre el arte contemporáneo argentino. Para decir lo mismo me hubiera quedado en el territorio tradicional, o en el territorio en el cual estaba, o en ese territorio curatorial que lentamente ya se armaba en la Argentina y que era un territorio curatorial básicamente basado en la legitimidad, en la verdad, en la autoridad, o sea en todo aquello que tenía que ver con el saber. Y yo aprendí que no. Que en realidad tenía que desconfiar de todo lo que me decían y que no había principio de autoridad, que no había legitimidad, que había que encontrar el lugar por donde entrar y dar la vuelta y solamente dando la vuelta se podía realmente llegar a la práctica curatorial. Y en eso tuve suerte porque me encontré con la gente indicada en un momento en el cual América Latina pegaba una buena batalla. Porque tenía un frente compacto. Y a mí me adoptó ese frente. Yo era como la mascota de ese frente, porque era más chico, porque era el interlocutor para la Argentina que era un país conflictivo, apetecible pero al mismo tiempo no demasiado amoroso ni demasiado querible, pretencioso, complicado. Entonces yo me metí como en el cruce, y cuando me quise acordar ya estaba allí.

Queremos pedirte una precisión, sobre la diferencia que haces entre práctica y disciplina.

Sí. Cuando los norteamericanos crean la disciplina curatorial que es esto que tiene que ver específicamente con el estudio de la curaduría y entonces crea una plantilla con una serie de materias que tienen que ver con la formación que debía tener un curador, América Latina insistió en su mayoría, no en todos los casos, pero mayoritariamente, en que en realidad la curaduría debía ser pensada como práctica. Para mí personalmente ahí el deslumbramiento fue [Louis] Althusser, fue claramente el marxismo con Althusser y claramente

su *Curso de filosofía para científicos* [1967]. Este fue un libro que a mí me voló los sesos. Ahí plantea que hay un espacio intermedio que no tiene que ver ni con las ciencias científicas ni con las ciencias humanísticas sino que tiene que ver con otro territorio que son las prácticas, y que las prácticas tienen la particularidad de que pueden ser prácticas teóricas y teorías prácticas, que son sus dos modalidades. Y que además las prácticas señalan y enuncian. Es decir, que lo que hacen es señalar un problema específico y enunciar o proponer una manera correcta pero no verdadera para eso que aparece como problema o como pregunta. Básicamente la idea que él plantea es que las prácticas justamente intervienen en las coyunturas contemporáneas, que por lo tanto tienen que definirse en el territorio de lo ideológico. Al principio no entendí nada. Es decir, lo leía a Althusser, lo leía, insistía, quería que mi cabeza me dijera algo pero rebotaba y rebotaba hasta que en algún momento se produjo, llegó el momento en que se abrió, y ya está: la curaduría es una práctica, donde estoy es trabajando con la coyuntura contemporánea, y en esa coyuntura contemporánea estoy trabajando en el territorio de lo ideológico, en el territorio de lo histórico. Y es así. La curaduría no tiene nada que ver con el saber, ni con la autoridad, ni con la verdad; tiene que ver con espacios absolutamente intermedios, con espacios que no se solidifican en ningún momento; tiene que ver con espacios que son básicamente interrogatorios. La curaduría depende de la buena interrogación, de armar un buen interrogatorio sobre lo que está ocurriendo y no de buscar la certeza de lo que está ocurriendo ni de buscar la verdad en aquello que está ocurriendo.

El otro tipo que a mí me deslumbró fue Arthur Danto, con un libro en especial que se llama *Historia y narración* [1965], donde plantea el concepto de imaginación histórica, que me voló la cabeza. Esta cuestión de que hay un registro de la historia pero que también hay



José Villegas y Cordero: *El bautizo*, 1880, obra parte de la muestra “Después de Goya... Antes de Picasso”.

una evidencia conceptual que tiene que ver con la imaginación histórica, y que la imaginación histórica forma parte justamente de esto que uno hace cuando trabaja en el campo de la historia, y creyendo que la curaduría tenía que ver básicamente con un campo de escritura y que la historia era uno de sus componentes básicos al enfrentar la coyuntura contemporánea o la coyuntura en la que le tocara actuar, dije ¡guau!, este tipo está diciendo algo que hasta el momento nadie me lo dijo y que nunca se me hubiera ocurrido y que además me molesta, me conflictúa, me pone en una posición incómoda, tengo que ver qué hago con esto. Porque entonces la historia ya no es el registro de la historia, o no es solamente el registro de la historia. Tuvo que ver con ese tipo de lecturas que se me cruzaron, donde de pronto aparecía una idea, pero que esa idea a mí se me iba inmediatamente a lo curatorial o a la práctica curatorial y hacía que yo la pensara de manera distinta y que la ejerciera, además, de manera distinta, que empezara a pensar las exposiciones de otra manera, preguntando de otra manera y dejando de lado una cantidad de lugares comunes o una cantidad de supuestos o principios que en realidad

no tenían nada que ver con lo que era la práctica, sino que tenían que ver con lo que era la disciplina, y a mí la disciplina la verdad es que no me llevaba a ningún lado, no me interesaba y no me importaba. Esto es lo que a mí me interesa de dar clases sobre práctica curatorial. Partir de la base de decir, a ver, todo lo que hasta ahora pensaron sobre la curaduría, por favor, olvídenlo. No busquen en la curaduría la certeza, no busquen en la curaduría la verdad, no busquen en la curaduría una profesión, porque no, porque se trata de otra cosa. Se trata de algo que es un estado de suspensión, que hay que bancárselo o no. Por supuesto, se puede hacer curaduría sin estar suspendido de ningún lado, y se puede hacer curaduría toda la vida, de hecho la mayoría de la curaduría no tiene que ver con ningún estado de suspensión. Pero a mí lo que me maravilla del poder dar clases en una Carrera⁷ que no está pensada en el sentido tradicional de la curaduría, porque tiene otro tipo de movimiento, es que las cabezas de los alumnos vienen preparadas para otra cosa. A mí primero me asustó, cuando me lo contaron me dije ¿de qué me están hablando?, me costó deshacerme de mi propio prejuicio y darme cuenta precisamente que lo que a mí me iban a “entregar” eran cabezas que estaban ya agujereadas, con lo cual iba a tener muchas más posibilidades de seguir molestando en lugar de seguir afirmando, afirmando lo que yo mismo no creo. Por eso, después de dar muchas vueltas alrededor de otros lugares y de flirteo fue UNA el lugar en el cual dije, a ver, estos están locos, porque realmente lo que están planteando es un delirio, pero a mí me acompaña en lo que yo quiero poder decir y poder desarmar. Porque básicamente es una cuestión de alivianar, de tirar el lastre y que los alumnos terminen convencidos de que realmente no hay una curaduría verdadera. Lo que hay es una curaduría correcta o no correcta, eso sí podemos discutirlo: ¿es correcta?, sí, puede serlo,

⁷ Licenciatura de Curaduría de las Artes, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, UNA.

algunos opinan que sí, otros opinan que no, pero ¿verdad?, ¡no!, no hay Saber, no hay autoridad, no hay legitimidad, pero ni por casualidad. Autoridad historiográfica tampoco. Ahora, que es un campo de escritura, sí, es un campo de escritura; que es un discurso narrativo, es un discurso narrativo; que se trata de un problema de relatos, se trata de un problema de relatos, esas sí son cosas en las cuales creo.

Teníamos previsto una pregunta que la conversación nos obliga a reformularla. Íbamos a consultarte sobre si existen distintos estilos curatoriales. Pero aun sabiendo que el concepto de estilo puede ser pensado de distintas maneras, escuchándote no parece que sea el que puede diferenciar a las distintas prácticas curatoriales como puede serlo el de proyecto político.

Totalmente. No es estilo, no es un problema de estilo. Es un problema de compromiso en la práctica. Pensar a la curaduría como un problema de estilo es pensarla de una manera moderna. Hay estilos curatoriales que yo puedo identificar o puedo nombrar. Pero no, no nos equivoquemos, no se trata de un problema de estilo. Si se tratara de un problema de estilo estaríamos hablando de esa curaduría donde la exposición era un formato al que se le tiraban cosas adentro. Un formato vacío donde iban a parar una cantidad de cosas que armaban un guión que la presentaba. Pero una exposición en la práctica curatorial es otra cosa, es discursiva y narrativa, es histórica, es ideológica y es política. Les guste o no les guste. Por supuesto que pueden ignorarlo toda la vida, no hay ningún problema, la ignorancia significa una toma de posición clara, y además, por supuesto, es real que una cosa fue aquel debate de los '90, otra cosa fue la primera década del siglo XXI y otra cosa es la cura-

duría hoy. También es absolutamente real que hoy día la curaduría globalizada, los curadores globalizados, forman parte del sistema. Y básicamente actúa y actúan para el sistema. Entonces uno lo que tiene que formar, no digo antisistema porque en realidad ya también antisistema es viejo, pero lo que uno tiene que formar son cabezas que sean capaces de desconfiar. Es fundamental, yo siempre insisto: no crean en lo que leen, por favor no, lo que deben hacer bien es la pregunta: ¿por qué me está diciendo esto?, ¿qué me quieren decir?, ¿adónde me están llevando? Ese es el problema. Si yo empiezo por desconfiar y empiezo por abrir el interrogante, entonces ahí tengo la posibilidad de entrar por un agujerito, por un intersticio, aunque sea un anticuado marxista (porque Marx lo planteaba para las prácticas culturales), la posibilidad de entrar por ese agujerito y mirar del otro lado, y empezar a ver que los tejidos son otros, que los tramados son otros, que todo funciona de otra manera. Si lo que hago es diferenciar por estilos curatoriales estoy quedándome en una modernidad muy cómoda donde lo que tengo es un nominalismo que lo que hace es decir que supuestamente vos hacés una curaduría formalista, vos hacés una curaduría perceptual, vos una curaduría teórica, vos una curaduría histórica. ¡No! El piso es otro. Nombrarlos de esa manera es nombrarlos de una manera antigua. Lo importante está en el acto. Porque precisamente como es práctica es performática. Derrida lo dice con toda claridad cuando él distingue la práctica como algo performático, ¡claro que es performática!, es actuativa, es acción. Pensar a la curaduría como algo que sea en realidad semántico o que sea sintáctico o que se quede en las categorías de la semiología de los años '60 o '70, pobre [Jean] Baudrillard... Y de ahí en más pobre cuántos. Claramente la curaduría es actuativa. Y sino dedícate a otra cosa. Hay muchas posibilidades, el mundo del arte es generoso y ha sido generoso siempre. Se puede jugar el juego sin ningún proble-

ma desde diferentes plataformas, y ubicado en diferentes lugares e incluso ostentando la categoría de curador como pasa muy muy a menudo sin tener la más remota idea de qué es una curaduría o lo que significa el planteo de una exposición que es resultado de una práctica curatorial. Lo ves en exposiciones todos los días. Lo ves en los profesionales de la universidad que han pasado a ser curadores, que porque ponen su tesis de doctorado con un cuadro al lado del otro en un sentido cronológico, 150 cuadros de Pío Collivadino, creen que están haciendo una exposición y creen que están haciendo una curaduría, no muchachos, la cronología no es un método narrativo, la cronología es una sucesión y punto. Entonces interviene. Focalízala. Y entonces ahí sí vamos a entrar en la discusión.

Ahora volviendo al inicio, sobre la existencia de estilos curatoriales, lo que sí es correcto es hablar de tipologías o modelos curatoriales, definir a la curaduría por su estructura interna de trabajo, como el modelo constelar.

Todos los ejemplos fueron de las artes plásticas. Es evidente que la curaduría tuvo su principal desarrollo en ellas. Pero ¿es posible pensar la curaduría para cualquier lenguaje artístico?

¡Ufff!... No tengo respuesta. Me lo he preguntado varias veces y... Sí creo que la curaduría tiene capacidad de expansión hacia ciertos territorios adyacentes de las artes visuales, y claramente tiene capacidad sí de expansión dentro de las artes visuales en el material que producen, como por ejemplo los catálogos o las publicaciones, en eso sí creo. Ahora, para llevarla a otros territorios, que tengan que ver con la producción artística, lo veo complicado. Quizá por una cuestión de deformación profesional o de no perspectiva. Mi pro-

fesión me anula el espacio crítico. El hecho de ser curador me hace perder distancia crítica. Lo que sí me animo a decir es que a veces me pasa que en otros campos de la producción artística, que son además totalmente diversos, que van desde el teatro hasta... bueno, yo soy fanático de la ópera, por ejemplo, o que pasan por el cine, allí veo destellos, y veo señales, que a mí inmediatamente se me transforman en agujeros curatoriales. Me llevan a pensar que ahí hay una intervención curatorial, que ahí hay algo que está ocurriendo que tiene que ver con el mismo funcionamiento que tiene mi cabeza cuando yo pienso una exposición o cuando yo pienso un catálogo en el campo específico de las artes visuales. Lo que me hace sospechar, no que la práctica curatorial pueda trasladarse a todo, pero sí que la práctica curatorial en el campo de las artes visuales ha creado un sistema relacional que hace que sea posible de ser trasladado a otros territorios, por lo menos a parte de sus lenguajes, y en parte, de su capacidad de crear agujeros, o de su capacidad de crear preguntas, o en su capacidad de resolver problemas. Como si la práctica curatorial fuera un sistema que puede servir como caja de herramientas, que puede proveer herramientas para otras cajas de producciones artísticas que no sean específicamente las artes visuales.

El de las cajas de herramientas es un tema que a mí me interesa. Que me interesa específicamente para la práctica curatorial pero que me lleva al campo de la literatura, del cine, de las cosas que están más cerca mío dentro de lo que yo consumo o dentro de lo que me interesa, me gusta o está más cerca de mi placer, en parte profesional y en parte no profesional, y que tiene que ver con la cuestión de cómo se forman las cajas de herramientas de cada uno de los diferentes campos artísticos. Vale la pena pensar qué caja de herramientas yo tengo en la práctica curatorial, creo que eso ilumina mucho el hacer de las exposiciones o el hacer del discurso narrativo del relato cura-

torial. Qué es lo que voy metiendo en mi caja de herramientas. Tiene que ver con esta cuestión de que justamente la curaduría no es una disciplina pero es transdisciplinaria absolutamente por todos lados. Se alimenta de todo. Y en esa caja de herramientas curatorial a mí me gusta tener una buena mixtura. Me gusta el mestizaje. En mi caja de herramientas yo tengo mucho que viene de muchas otras áreas del conocimiento así como de muchas otras áreas que tienen que ver con mí disfrute específico del cine, de la literatura, de la ópera, de cierta filosofía. Creo mucho en esos intercambios. Creo mucho en esos tramados. Creo que si hay algo que también mezclaron los últimos veinte o ya casi treinta años es esta cuestión de los ordenamientos y de las purezas y de las singularidades o especificidades de los campos de producción que formaban parte de la necesidad que tenían la Verdad y la autoridad para organizar un orden, para establecer un orden que fuera legítimo. Entonces si yo me ocupaba de la filosofía

me ocupaba de la filosofía y pensaba con las herramientas que la filosofía me daba. A mí una de las cosas que me fascina es que hoy día uno puede saltar de un lado a otro, o bien por placer o bien por curiosidad, de manera totalmente azarosa, y entonces abrir un libro y encontrar en medio de una novela o en medio de una película algo que me lleva instantaneamente a pensar una herramienta o un instrumento que tenga que ver con la práctica curatorial. Que no sé cuándo la voy a aplicar ni tengo idea de cómo se aplica ni por qué. Pero a mí ya se me metió en mi caja de herramientas.



Augusto Schiavoni: *La mujer del libro*, 1917, obra parte de la muestra “Desnudos y vestidos”.

Repensar los límites de la práctica curatorial

Sebastián Vidal Mackinson

Licenciado en Artes (UBA). Curador en el MAMBA.

El arte contemporáneo llega a nuestro entorno a través del formato exposición. Se ha vuelto prominente el entendimiento, la apreciación, la vivencia por parte del espectador con éste a través del dispositivo exhibición. Este proceso no implica solamente la selección de piezas, su ordenamiento bajo parámetros de la historia del arte (o cualquier otra disciplina), sino también titular la muestra, ordenarla según una tipología y definirla sino también el trabajo, casi de orden fenomenológico, sobre el espacio, sobre esa relación particular que se entabla entre un cuerpo humano y el recorrido, las características edilicias, texturales, etc., donde se desarrolla una narración eminentemente visual.

Toda exposición es el resultado de un trabajo de investigación y producción. Una muestra no guarda relación sólo con la historia del arte, sino que también se trata de un acto político, ya que su carácter es de intervención pública. Una exhibición, cualquiera sea el formato que adquiriera, es un producto cultural. La curaduría, entonces, puede ser entendida como una práctica y un modo de pensar arraiga-

Vidal Mackinson propone aquí una discusión: ¿cuál es el alcance de la libertad que puede atribuirse un curador y cuál su responsabilidad?, ¿cuáles son en contraste a los del artista? Esta última comparación con el autor de la obra “curada” no es secundaria, porque el artículo visita las actuales posturas acerca de la pérdida de distinción que se habría producido entre “hacer arte” y “exponer arte” y se detiene en el caso particular de las instalaciones que propone el arte contemporáneo donde el aparente solapamiento de operaciones se vuelve un campo fértil para la revisión de la práctica curatorial y de sus límites.

dos en lo particular (lo específico de las coyunturas culturales y políticas, las interacciones locales con diferentes estructuras de poder), y como una actividad que se ajusta y varía de acuerdo a cada proyecto, espacio o institución. La curaduría, de esta manera, se caracteriza como un modo de pensar en términos de interconexiones que se desenvuelven en el espacio físico y editorial, donde la vinculación de objetos, imágenes, procesos, ubicaciones y discursos los hace operar como potencialidades activas que buscan crear una caja de resonancia para afianzar y propiciar nuevos sentidos.

Entendida de esta manera, la práctica curatorial tiene una deuda con prácticas artísticas gestadas al calor de contextos de producción precisos, adquiere una ubicación específica en el tramado cultural y abreva en diversas tradiciones de crítica institucional. En este sentido, lo curatorial estimula a pensar no sólo desde la pieza artística o con ella, sino también lejos de ella o hasta en su contra, de manera agónica. En su práctica resuenan ecos del trabajo del editor, sólo que la curaduría se vincula con un conjunto más amplio de materiales y

relaciones, y que se entiende como una operatoria en la que toman posición la negociación y la intervención, ya que se oficia con los poderes, las epistemologías y los discursos públicos. Esa es la razón, a su vez, por la cual el término “curador” adquiere la característica de ser permanente revisado y reinventado de acuerdo a los diversos contextos artísticos, dado que su actividad es contextual, estratégica y autocrítica. Por último, su acepción contemporánea reconoce la complejidad de la colaboración cuando se organiza una exposición o se lleva adelante un proyecto, ya que abarca una trama institucional más compleja de logística, que supera la dualidad curador/artista.

El curador -al tomar posición con respecto a las operaciones de selección, de acuerdo a las particularidades que propone para la exhibición- se convierte también en el garante de la administración de estrategias discursivas y espaciales. Su papel, de esta manera, es el de salvaguardar el carácter público de un relato curatorial, expuesto tanto en el montaje de exhibición (el emplazamiento de las piezas en el espacio) y la curaduría editorial (la estrategia asumida en la disposición de textos y la edición de imágenes dentro del catálogo) como en las actividades paralelas que se desarrollan en su entorno. Se trata de pensar, entonces, la producción curatorial y el rol del curador como acciones políticas, dado que se estatuyen como gestos responsables de la delimitación de un corpus de piezas con respecto a una mirada sobre aspectos de la práctica artística contemporánea.

En cuanto da continuidad en el tiempo a un hecho relativamente efímero, y en el que es posible analizar el discurso teórico-crítico plasmado en los textos escritos y en la disertación visual (volcado en la secuencia de las obras seleccionadas para la muestra y en las imágenes que lo componen), las estrategias implementadas con relación al libro/catálogo podrían ser prioridad con relación al núcleo conceptual que articula la exhibición.

Por su parte, en tanto al emplazamiento de las piezas en el espacio de exhibición, la problemática sobre cómo exhibirlas es una constante.

Boris Groys sentencia que el arte contemporáneo puede ser entendido, fundamentalmente, como una práctica de exhibición. De acuerdo con este postulado, advierte que esto podría significar, entre otras cosas, que en la actualidad se torne confuso diferenciar entre las figuras del artista y el curador. “Hoy ya no existe una diferencia ‘ontológica’ entre hacer arte y exponer arte”, sostiene, y ahonda en la problemática acentuando que hacer arte significa exponerlo como tal. Más allá de diferencias conceptuales que se puedan sostener en cuanto a su argumentación sobre la dinámica de lo que él denomina una “exposición convencional” o “estándar”, resulta fructífera y operativa la diferenciación que realiza entre ésta y una instalación artística. Si en la primera el cuerpo del observador permanece fuera del arte (es decir, que este tiene lugar frente a los ojos del observador) y el espacio de exhibición es entendido como un espacio público, vacío, neutro y propiedad simbólica del visitante -cuya función es tornar las piezas accesibles a la mirada-, la instalación presenta dinámicas diferentes. No circula sino que, como bien se señala, instala, y modifica el papel y la función del espacio de exhibición. Esto se debe a que opera a través de la privatización simbólica del espacio público de exposición, ya que está diseñada de acuerdo a la soberanía del artista, que no necesariamente tiene que justificar públicamente la selección de objetos o la organización espacial de su pieza. El material de apoyo de una instalación es el espacio mismo. Invita al visitante a experimentar ese espacio como un espacio holístico, totalizador. Así, lo fundamental aquí es la distinción entre el espacio que la instalación demarca y, en contrapartida, el espacio público sin demarcar.

La instalación se caracteriza por la ubicación de objetos en un contexto fijo, estable y cerrado, circunscriptos en un “aquí y ahora” topológicamente diferenciado. Estos objetos se estatuyen como originales, incluso si circulan serialmente fuera de sus límites. Esta característica define al arte contemporáneo por el hecho de que ubica a la originalidad de una pieza en un determinado contexto,

en una ubicación específica por medio de su inscripción topológica. Una instalación se caracteriza, entonces, como una presentación del tiempo presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora.

De esa manera, el emplazamiento de las piezas propicia el análisis de afinidades conceptuales, formales, afectivas, de distancia y hasta crípticas e insólitas entre ellas, con el objeto de proponer nuevos sentidos, demarcar recorridos por la sala y otorgar la posibilidad de encontrar nuevas relaciones insospechadas. Aun así, cada pieza opera bajo sus propias lógicas, pese a que se buscó instalar una experiencia totalizadora y, aunque suene contradictorio, darlas a ver en afinidades conceptuales, formales y de sentido en uno o varios conjuntos. En este sentido, en el criterio de selección, la concatenación de disposiciones de piezas y afinidades en el espacio y la lógica de medidas de inclusiones y exclusiones, la práctica curatorial se acerca a la práctica artística de la instalación. Pero, como se ha señalado, la diferencia estriba en que en la instalación, los cálculos de selección y el modo de representación se basan en la soberanía del artista. Y esto

significa que esta práctica da a ver la diferencia sustancial entre la libertad individual del artista y la libertad institucional del curador. El artista y el curador encarnan dos clases diferentes de libertad: la libertad soberana, incondicional y públicamente irresponsable de la realización artística, y la libertad institucional, condicional y públicamente responsable de la curaduría.

Así, y esta es la digresión que me gustaría proponer en discusión, si en la instalación el acto de producción artística coincide con el de su presentación, esto se estatuye en un campo de acción atractivo para la experimentación, así como para revelar y explorar la noción de libertad, tensionando sus límites en cuanto a lo curatorial. Consecuentemente, la propuesta que anima este texto es la de estimular al diseño de montaje como un modo de emular la manera soberana y autoral con la que opera el artista.

Y así surge una pregunta en esta relación: ¿en qué medida lo curatorial tiene efecto en la manera en que nos aproximamos al arte, nos relacionamos con esta práctica y con el resto del mundo?

Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo

Federico Baeza

Curador e investigador (UNA-CONICET). Doctor en Historia y Teoría del Arte (UBA)

Desde los años '80 asistimos a un incremento exponencial de los espacios de exhibición del arte contemporáneo a escala global. A la proliferación de galerías, bienales y ferias de arte se suma la reconfiguración de los museos, los cuales han estimulado la producción de muestras temporarias. Estos agentes del campo artístico se han visto envueltos en lo que Andreas Huyssen (1992) denominó “museomanía”, un poderoso emergente cultural en continuo despliegue. En sus palabras, el museo pasó de ser un dispositivo de preservación de las tradiciones nacionales a constituirse en un medio masivo, un lugar de escenificación espectacular y exuberancia operacional.

Paralelamente, Bruce Altshuler (2013) señala que en las últimas dos décadas se ha hecho presente, cada vez más intensamente, el interés por la historia de las exhibiciones de arte dando lugar a numerosas publicaciones y asociaciones a nivel internacional. Otro síntoma de este fenómeno puede observarse en la centralidad de la noción “curaduría”, paradigma que desde la década del '80 ha perdido especificidad asumiendo territorios de acción antes reservados a artistas, críticos, historiadores, galeristas y funcionarios culturales. En el plano nacional, si bien pueden observarse destacados antecedentes en los años '90, el cambio de siglo parece haber consolidado esta

El artículo sostiene que existe una correlación fuerte entre la multiplicación de los espacios de exhibición para el arte contemporáneo y la centralidad adquirida por la curaduría. Con esta hipótesis de trabajo expone un listado esencial de espacios instituciones creados en la Argentina desde la década del '90 y presenta un conjunto de conceptos teóricos y metodológicos útiles para analizar sus propuestas y consecuencias que permitirían saldar la deuda que significa el escaso desarrollo bibliográfico que mereció hasta hoy la cuestión.

tendencia alimentada por la creación de instituciones que se han extendido territorialmente dando lugar al actual sistema de espacios de exhibición.

Partiendo de la célebre noción foucaultiana de *dispositivo*, Tony Bennett (1988) define *complejo expositivo* como al conjunto de objetos, prácticas, instituciones y discursos que tienen su período de formación en el siglo XIX. Este dispositivo, basado fundamentalmente en relaciones escópicas, puede entenderse como un conjunto de estrategias que condicionan las relaciones de saber y poder. Fundado en la divisa de la *máxima visibilidad*, sin un vértice privilegiado como el dispositivo panóptico, el complejo expositivo invita al comportamiento auto-regulado del público-ciudadano poniendo en escena un relato espacializado de las representaciones comunitarias. En estas páginas se partirá de esta perspectiva teórica para simplemente enumerar algunas herramientas que nos permitan comenzar a entender las implicancias estéticas y políticas de las reconfiguraciones de los dispositivos de exhibición del arte contemporáneo local entendiendo que dichas transformaciones se encuentran ligadas a la caracterización de un estilo de época.

Un horizonte en constante ampliación

Con antecedentes en las vanguardias históricas de principios del siglo XX, pero fuertemente acentuado en la escena de las neovanguardias de los años '60, la generalización del *ready-made* como medio expresivo y la consecuente expansión de la instalación como género paradigmático en las artes visuales han impactado en los dispositivos de exhibición. Esta alteración de los modos de producción del arte en la década del '60 se ha desplegado a escala mundial en torno a las corrientes minimalistas, conceptualistas y a aquellas ligadas a la crítica institucional. Tendencia que también puede verificarse en el plano nacional en los manifiestos de artistas y críticos de los movimientos de avanzada internacionalista argentina de esos años. El surgimiento de la instalación se encuentra vinculado a la historia de la curaduría como un proceso en el cual la exposición comienza a ser una unidad de reflexión y acción emblemática ya que los proyectos artísticos incorporan la instancia de exhibición como parte integrante de su desarrollo.

La noción de curador independiente adquiere relevancia en ese mismo período, en el que se nuclean el arte de instalación y el diseño de exposición como dos fenómenos convergentes e interrelacionados. En este sentido, es recurrentemente citada la figura del curador suizo Harald Szeemann como un agente ya no vinculado a una institución museográfica ni a una colección estable. Tomando como modelo la noción de *auteur* procedente de la crítica cinematográfica, este nuevo agente del campo artístico propicia un modelo de exposición de autoría múltiple, colaborativa e institucionalizada en un proceso de negociación y consenso entre creación artística y los condicionantes de su propia circulación.

Paralelamente, el crecimiento del mercado del arte contemporáneo durante la posguerra determinó el incremento de espacios de exhi-

bición comercial, movimiento que también fue complementado por la aparición de nuevos museos y otras instituciones sin colecciones propias también dedicadas a la realización de exposiciones. Sin embargo, son los años '80 el momento en que se produce a nivel global una gran expansión del campo del arte contemporáneo y aumenta la demanda de profesionales vinculados al desarrollo de muestras. En este panorama un síntoma claro fue la apertura de los primeros programas de entrenamiento académico vinculados a la curaduría en Grenoble, Londres, Ámsterdam y Nueva York entre finales de los años '80 y principios de los '90. En esos ámbitos paralelamente se presenta cada vez con mayor intensidad el interés por la historia de las exhibiciones que se ha extendido dentro y fuera de los ámbitos académicos en las dos últimas décadas. En esos años se estableció un perfil curatorial vinculado con el dominio de una pluralidad de prácticas relacionadas con saberes antes compartimentados y estables como la crítica, la teoría, la historia del arte o el diseño museográfico que ahora se combinan en un ámbito profesional que rehúye de las especializaciones.

Otro emergente de esta problemática fue la aceleración del ritmo de aparición de museos, en palabras de Huyssen (1994), una implacable “museomanía” desplegada a partir de los años '80. En este contexto el museo, antes reservorio de identidades estables y garante discursivo de un canon inmutable procedente de la alta cultura se convertiría en un medio masivo dirigido a las grandes audiencias con una posición complementaria en relación con otros medios. La hipótesis de Huyssen describe el nuevo funcionamiento de los museos como ámbitos de recontextualización, lugares en los que se produce el establecimiento de un “aquí y ahora” concreto anclado en la indiciabilidad corporal del visitante que accede a la contemplación directa de objetos auráticos apartados del olvido y el descarte. Dicho postulado

coincide con la más reciente posición de Boris Groys (2014) sobre las funciones de la instalación, y más ampliamente, de la exhibición en contraposición a la reproductibilidad de las imágenes que circulan descontextualizadas en los entornos virtuales de la web. Según el crítico ruso en estos espacios se producirían “iluminaciones profanas” de las multitudes, retomando la expresión benjaminiana acerca del *flâneur*. Observando objetos reinsertos en un nuevo contexto particular, un espacio donde imágenes y objetos se presentan de forma inmediata, el público accedería a una experiencia re-localizada de la producción cultural en la que se encuentra inserto.

A nivel local existen antecedentes importantes en torno a los años '90 vinculados con la creación de espacios institucionales destinados prioritariamente a la exhibición de arte actual. Unos pocos ejemplos son la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires en 1989 comandada por Jorge Gumier Maier, la gestión de Jorge Glusberg de 1993 a 2003 del Museo Nacional de Bellas Artes que priorizó la realización de exposiciones temporarias y la masificación de sus propuestas, la creación del primer museo de arte contemporáneo del país en la ciudad de Bahía Blanca (MBA-MAC) en 1995 y la apertura de la Fundación Proa que se produce un año después en el barrio porteño de la Boca. Pero el cambio de siglo acelera definitivamente este proceso configurando el actual sistema de espacios de exhibición museográficos. La secuencia se inicia con, algunos ejemplos, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2001, los museos de Arte Contemporáneo de Salta (MACsa) y de Rosario (MACRO) en 2004 (cabe mencionar que este último genera la colección de arte argentino contemporáneo más exhaustiva del país). Más allá de sus denominaciones, el Museo de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de la ciudad de Córdoba reabierto en 2007, el Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson” de San Juan inaugurado en 2010 y el rein-inaugurado Museo de Arte Moderno de Buenos Aires ese mismo año

destinan importantes espacios de exposición a producciones artísticas recientes. Últimamente han abierto sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MAR) en Mar del Plata en 2013 y el Centro Cultural Kirchner (CCK) en 2015 consolidando un mapa de gran extensión territorial. Si tomamos como referencia regional el caso de Brasil es posible señalar que este proceso fue más tardío ya que la gran mayoría de las instituciones brasileñas denominadas museos de arte contemporáneo fueron creadas entre 1963 y 1998 (Motta, 2010). Como la anterior enumeración tiene el objetivo de dar cuenta de la envergadura del fenómeno de forma sintética excluí la mención a los espacios independientes y grupos colaborativos de artistas (Labaké, 2010) que en muchos casos han incidido más fuertemente en la producción y circulación del arte local que dichos ámbitos institucionales.

El presente panorama se completa con la emergencia a nivel local de los primeros centros de formación curatorial universitarios. Algunos casos son la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Universidad del Salvador, ambas lanzadas en 2010, la más reciente Licenciatura en Curaduría de Artes de la Universidad Nacional de las Artes iniciada en 2014 y la incorporación desde el 2013 de un programa de formación específico para curadores en el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella. En el ámbito de las publicaciones cabe destacar la edición en 2005 de *Curadores. Entrevistas*, libro que marcó un hito de la profesionalización en el campo argentino realizado por una figura clave: Jorge Gumier Maier. También pueden reseñarse la aparición de la revista virtual de *Estudios Curatoriales* producida por la ya mencionada UNTREF desde 2012 y las publicaciones editadas a partir de una perspectiva museológica de la Fundación TyPA desde 2004, que se suman a la organización de diversas actividades desarrolladas por esta organización.

Algunas herramientas de análisis

Un buen punto de partida para caracterizar las reformulaciones del ámbito de las exhibiciones es analizarlas en tanto dispositivos que administran una serie de relaciones entre las obras artísticas u objetos estéticos, las enunciaciones institucionales y la figura del público. La emblemática formulación de esta noción se encuentra dispersa en gran parte de la obra de Michel Foucault, especialmente en sus consideraciones sobre el manicomio, la clínica y la cárcel. En su célebre descripción del *panoptismo* el modelo del dispositivo disciplinario se caracteriza por un espacio de control garantizado por lazos escópicos que intenta gestionar las relaciones de poder. Dicha vigilancia es sancionada por la mirada de un centro omnisciente dirigido hacia la multitud propiciando un proceso de individualización y sujeción de sus prácticas. Giorgio Agamben (2014) sintetiza la noción de *dispositivo* como una red que reúne elementos heterogéneos como instituciones, estructuras arquitectónicas, medidas administrativas, proposiciones científicas o consideraciones morales que se producen en una formación discursiva históricamente particular. Este artefacto estratégico está inscripto en la dinámica de los juegos de poder que opera como un horizonte de posibilidades y restricciones en el ámbito del saber de los sujetos integrados en los dispositivos.

Bennett (1988) retoma y discute el concepto de dispositivo foucaultiano para formular la noción de *complejo expositivo*. Dicha configuración tiene su período de formación, al igual que el panóptico, durante el siglo XIX, basado fundamentalmente en la aparición de los museos públicos y las grandes exposiciones universales. Tres aspectos lo distinguen del modelo disciplinario. Si el archipiélago carcelario se funda en el orden de la reclusión, el complejo expositivo se basa en la transferencia de objetos de los dominios privados de la colección a los territorios progresivamente abiertos y públicos de la exhibición. Su divisa puede caracterizarse como el predominio de

una *máxima visibilidad* del conjunto expuesto frente a la mayor cantidad de público posible, ampliando constantemente el espectro de posibles concurrentes. En segundo lugar, si el panóptico se organiza a partir de un vértice privilegiado de la visión, la exhibición propicia la organización de una ciudadanía voluntariamente auto-regulada. Las posiciones del sujeto y objeto pueden ser intercambiadas en un dispositivo que presenta un punto de vista multifocal. Esto se produce porque la multitud puede ser condicionada por la interiorización de imágenes ideales ante el espectáculo de sí misma en el recorrido de una muestra. En último término, si el modelo disciplinario se centra en el control efectuado por la amenaza punitiva, el espacio representacional de la exposición descansa en el poder y la capacidad de mostrar y contar. Constituido por una multiplicidad de disciplinas como la historia o la historia del arte -o la arqueología, la geología o la biología en el caso de los museos de ciencias naturales- construye una narrativa totalizante a nivel espacial y temporal anclada en la presencia metonímica de los objetos exhibidos.

Dicha conceptualización del funcionamiento semiótico del dispositivo exhibitivo puede ser complementado por la tipología de espacios museográficos que propone Santos Zunzunegui (2003). Esta clasificación se estructura en la dicotomía entre *museo tradicional -o museo de bellas artes-* y *museo moderno*, contraposición que luego permite señalar diversas estrategias de los museos que ponen en escena lo contemporáneo. El *museo de bellas artes* se caracteriza típicamente por un recorrido secuencial, causal y teleológico. Estas determinaciones discursivas son posibles por una política intertextual establecida por la mediación de la historia del arte. Basado en un sistema de filiaciones, tiene el objetivo de estabilizar un relato cronológico instituyéndose como un modelo a escala reducida del mundo. Este dispositivo abre una escena enunciativa didáctica, con

la misión de generar ciudadanía en la escenificación de una representación comunitaria. El triunfalismo redundante de su arquitectura convoca la figura de una victoria civilizatoria vinculada a valores nacionales, regionales o universalistas. La tipología del museo moderno no establece recorridos orientados, se estructura en una planta libre que apuesta a una relación no explícitamente intermediada con el espectador. En virtud de cierta ideología de la transparencia, este ámbito se constituye como un margen neutro, un *display* capaz de ofrecer un entorno adecuado para la contemplación libre suspendiendo o poniendo en segundo lugar operaciones metatextuales. En este sentido, puede ser vinculado con espacios también presentes en galerías comerciales que se han caracterizado con el término *cubo blanco* (O'Doherty, 2008). El *museo moderno*, a diferencia del *museo de bellas artes*, suele constituirse como una estructura arquitectónica que alberga un subsistema de mobiliarios expográficos móviles, paneles y paredes auto portables, que indican el carácter temporalmente transitorio de sus organizaciones. Es importante señalar que si bien ambas categorías se han producido consecutivamente en el tiempo hoy forman parte de un sistema que opera en sincronía. Finalmente, la pluralidad de espacios contemporáneos se define como corrientes estilísticas que responden polemicamente a los patrones de las primeras dos categorías. Una de las estrategias ha sido elaborar recorridos complejos que suponen una relectura crítica de la historia del arte tradicional. En este sentido se suspende la dicotomía entre obras antes consideradas principales o secundarias disolviendo las relaciones entre figura y fondo para presentar el tránsito por un espacio accidentado que enunciativamente promueve las sensaciones de sorpresa y discontinuidad en un recorrido que tiende a producir cierto efecto caleidoscópico. Otro aspecto que diferencia los museos contemporáneos es la tematización del mismo continen-

te arquitectónico como una producción cultural paradigmática que pone en primer lugar su relación con el entorno circundante y con las obras presentadas en su interior diferenciándose así del objetivo de transparencia que sustentaba el *museo moderno*. No parece casual que estos últimos casos analizados por Zunzunegui sean emprendimientos desarrollados a partir de los años '80, década marcada por la creciente espectacularización y exuberancia operacional de los dispositivos museográficos tal como señalaba Huyssen (1994).

Por último, es preciso señalar ciertas conceptualizaciones sobre los dispositivos exhibitivos desarrolladas por Eliseo Verón (2013) que pueden resultar fructíferas en este contexto. La noción de *trayectoria* asume un papel central; este desplazamiento corporal puede ser entendido en el marco más general de los funcionamientos cognitivos. En este sentido, se hace presente un *cuerpo significativo*, operador de un conjunto de percepciones y afectos, que en el plano de la recepción exhibe una serie de estrategias de visita que replican los *nudos decisionales* que el itinerario expositivo le ofrece. Dichas estrategias se desenvuelven en procesos de reestructuración y desestructuración, suspensión y activación de las propuestas de los enunciadores institucionales y curatoriales. Estas respuestas han sido descritas por Verón en una tipología de cuatro estrategias de visita recurrentes: *la visita por proximidad*, *la visita pendular*, *la visita por deslizamiento* o *la visita "punctum"*. La clasificatoria mensura los siguientes aspectos: el grado de compromiso frente al tema de la exposición, el interés en la configuración del propio dispositivo exhibitivo como un valor sí, la distancia o cercanía con el medio institucional en el que se emplaza la muestra, un mayor o menor desfasaje entre las condiciones de producción de la muestra y la escena de su reconocimiento.

Un camino por recorrer

Hasta aquí he enumerado esquemáticamente las transformaciones a escala global y local de los espacios de exposición artística señalando algunos síntomas que dan cuenta de su exponencial expansión. Este impulso de escala global hace ya más de diez años se ha implantado en nuestro ámbito local. El reciente incremento de los espacios de exhibición de arte contemporáneo claramente puede ser

pensado en el marco de las transformaciones de los medios masivos en su conjunto, en los que la exposición empieza a ocupar un lugar paradigmático. En el ámbito regional aún existe una importante deuda bibliográfica sobre el fenómeno, en estas páginas el objetivo fue abrir algunas líneas posibles de lectura, el sendero recién empieza a ser transitado.

Referencias

- Agamben, Giorgio** (2014) *¿Qué es un dispositivo?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Altshuler, Bruce** (2013) *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, Londres, Phaidon Press.
- Bennett, Tony** (1988) "The exhibitionary complex" en *Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. y Nairne, Sandy (eds.): Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996.
- Huyssen, Andreas** (1994) "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo" en revista *Criterios* No. 31 (enero-junio de 1994). Disponible en <http://www.criterios.es/pdf/huyssenacumulacion.pdf>
- Groys, Boris** (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Motta, Renata** (2010) "Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo" en Castilla, Americo (comp.): *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Labake, Andrés** (2010) "Algunas ciudades y otras historias. Fragmentos y transcripciones. Espacios y grupos de artistas autogestionados" en AA.VV.: *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- O'Doherty, Brian** (1999) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press.
- Usubiaga, Viviana** (2010) "Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina" en AA.VV.: *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Verón, Eliseo** (2013) *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.
- Zunzunegui, Santos** (2003) *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.

1868. Martín A. Malharro

Eduardo Schiaffino

Al cumplirse el Centenario de la Revolución de Mayo el diario *La Nación* incluyó en su conocida publicación conmemorativa un extenso trabajo de Eduardo Schiaffino que historiaba el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina y proponía un suerte de versión local de vidas vasarianas. Simultáneamente *La Prensa* hacía de su edición del 25 de mayo un número especial que incluyó un trabajo más breve, pero tal vez más político, y mucho menos recordado, de Martín Malharro que completa con sus coincidencias y diferencias el panorama descrito por Schiaffino. Ambos trabajos conforman el libro que inaugura las publicaciones del Área de Crítica de Artes de la UNA. El volumen incluye un valioso texto introductorio de la profesora Laura Malosetti Costa. Adelantamos aquí el apartado que Schiaffino le dedica justamente a Malharro, donde podrá observarse la decisión editorial de respetar la ortografía y sintaxis original que busca hacer visible el diálogo entre pasado y presente que conforma la contemporaneidad del arte y la crítica argentinos que hace un siglo atrás comenzaban a definir sus identidades.



Este pintor nació en el Azul, cuyo nombre simbólico parecería haberle predestinado á cultivar el impresionismo, y efectivamente ofició en sus altares.

Cuando Malharro, harto de vegetar en Buenos Aires, tomó la enérgica resolución de embarcarse para París, sin otros medios de subsistencia que la voluntad <<de llegar>>, y una piedra litográfica, que bien pudo servirle de lápida mortuoria, cifraba toda su aspiración en adquirir una técnica pictórica semejante a la de De Martino, á quien admiraba ingenuamente.

Recuerdo –y espero que el artista me perdonará la indiscreción- que en su primera carta, al llegar á París, me hablaba de los afrescos de Puvis de Chavannes -mi ilustre maestro- para denigrarlos.

Me abstuve entonces de responderle, imitando en eso á Puvis, que dejaba caer una idea de su boca elocuente y desdeñaba explicarla cuando no había sido comprendida por su interlocutor, como si considerara que las ideas son semillas que germinan solas si la tierra es fecunda; y si no lo es, ¿para qué ocuparse de ellas?

En efecto, las ideas de Puvis hicieron camino en la mente de Malharro, y poco tardó en quemar sus antiguos ídolos, pasando con armas y bagajes al campo enemigo.

En un temperamento fogoso como el de Malharro el ímpetu fué tan vivo, que no se detuvo sino entre los más desaforados de los ultraimpresionistas.

Esta circunstancia nos permite contar con un apóstol argentino del impresionismo francés.

Aparte de las exageraciones, que suelen caracterizar á los adeptos de las escuelas avanzadas, Malharro es un temperamento de paisajista, como resulta de los cuadros suyos, que pueden verse en el Museo, como ser: <<En plena naturaleza>>, briosamente armoniosa y llena de color, obra adquirida por el ministro de instrucción pública, doctor González, en una de las exposiciones personales efectuadas por el artista con verdadero éxito.

Malharro se ha distinguido como profesor de dibujo, innovando con inteligencia en los procedimientos de enseñanza práctica, en medio de la anarquía suscitada por los peores sistemas, según es lógico que suceda, tratándose de materias oscurecidas como el diseño por la intervención de personas ajenas á la enseñanza, que han sido y son investidas de facultades extraordinarias para dictar parte de lo que ignoran.

El observador sincero que haya frecuentado diversos profesores de dibujo se asombra del tiempo que transcurre antes de que se aprenda á dibujar; y aun cuando el dibujo, en su más alta expresión, sea una ciencia difícil de adquirir, considero que es justicia atribuir á la incapacidad del profesor la lentitud del aprendizaje, cuando no la imposibilidad de aprender.

Cada diez ó veinte años se abandonan desdeñosamente los sistemas que parecían más sólidos, y cada nueva aplicación prepara y deja un tendal de víctimas.

Dominique en el espejo

Sergio Moyinedo

Docente e investigador en historia del arte contemporáneo en el Área de Crítica de Artes de la UNA y en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP

Con el tono casi de una crónica, Sergio Moyinedo nos introduce no el mundo de la exposición que Dominique González-Foerster realizó en Nueva York en el año 2014 sino en el entramado semiótico que envolvió a sus visitantes, operatoria protagonista en el arte contemporáneo y tema privilegiado del artículo.

Exposición

Entre abril y mayo de 2014 Dominique González-Foerster presentó su exposición *Euqinimod & Costumes* en la 303 Gallery de Nueva York. Un largo perchero de madera adherido a los muros, similares a los que vemos en los salones escolares, recorre el perímetro de la sala. El perchero se encuentra a una altura inusual -a unos 2,50 m del suelo- y de algunas de sus clavijas cuelgan perchas metálicas con prendas de vestir. Hay otras prendas distribuidas en distintos tipos de percheros y sillas, en un maniquí de costura y colgando en racimo desde el techo de la galería. También encontramos reproducciones de pinturas y fotografías documentales distribuidas en las cuatro paredes. Un sillón otomano circular y tapizado en terciopelo verde ocupa el centro de la sala. Atadas a distintos puntos del perchero perimetral, algunas cuerdas cruzan de pared a pared formando una trama irregular sobre la cabeza de un eventual visitante. Ese visitante también podrá encontrar, sobre el sillón, un *fanzine* cuya tapa ostenta el título de la exhibición.



Las cosas funcionando

Partimos de la certeza de que esta instalación de objetos es una obra de arte, aunque sea por el mero hecho de que se encuentra en el interior de una galería de arte. Desde luego, no pensamos que cada uno de los objetos presentados constituye, en esta situación, una obra de arte. Y bajo estas circunstancias también pierden sus atribuciones originales a partir de la operación de tipo *ready-made* que llevó adelante Gonzalez-Foerster. Esto no quiere decir que un visitante no pueda admirar estéticamente el abrigo inflable diseñado por Michiko Koshino que cuelga de uno de los muros; pero este visitante entraría en un régimen de atribuciones distinto del que, como veremos, parece corresponder a esta situación de exposición de la prenda de vestir. En términos propuestos por Boris Groys, estos objetos han sido arrancados del espacio no marcado -o, convendría decir, marcados por otras prácticas- de la circulación social a partir de un procedimiento de relocalización topológica típico de la instalación artística.¹ Por decirlo así, aquí las sillas no son sillas, ni los abrigos son abrigos, incluso las imágenes de arte no están aquí por serlo.

Se trata de una colección de artefactos cuya relocalización altera las prácticas sociales a las que estaban ligados en el mundo del que provienen: las sillas no esperan que nadie se siente ni las admire por su diseño, las prendas perdieron su horizonte funcional de abrigo o de distinción estética. Desde luego, estos y los demás objetos expuestos no son artefactos inertes, una nueva e imprevista maquinaria los pone a funcionar relacionándolos entre sí y con las personas de una manera inhabitual.

¹ “La instalación extrae una copia del presunto espacio abierto y sin marcas de la circulación anónima y la ubica -aunque sólo sea temporalmente- en el contexto fijo, estable y cerrado de un ‘aquí y ahora’ topológicamente bien definido”. Groys, Boris: “La topología del arte contemporáneo”, http://lapizynube.blogspot.com.ar/2009/05/boris-groys-la-topologia-del-arte_175.html

El visitante

Un visitante recorre la sala. Podemos imaginar que previamente ha tomado noticia de la exhibición por distintos medios, luego se trasladó hasta la galería en el barrio neoyorquino de Chelsea -en donde se encuentra el mayor conglomerado de galerías de arte de la ciudad-, cruzó el umbral físico de la galería, tomó la hoja de prensa disponible en el mostrador de entrada y entró finalmente a la sala en donde se exhibe *Euqinimod & Costumes*. Dentro, se encuentra con la colección de objetos que hemos mencionado. La mayoría de los objetos ocupan las paredes de la galería, las cuerdas sobrevuelan su cabeza y el sillón otomano lo aguarda en el centro de la sala. ¿Cómo moverse en este espacio? ¿Qué decisiones tomar? El visitante deambula, observa el paisaje de objetos, se acerca a uno, luego a otro, se desplaza en este espacio acogedor. Busca alguna instrucción. Imaginémoslo deteniéndose, en un momento dado, en medio de la sala y concentrándose en la lectura de la hoja de prensa, el primer y más cercano paratexto verbal del que dispone. En ese papel busca alguna clave que cierre la deriva de sentido. Que la cierre aún más, porque ya sabe que eso frente a, o dentro de, lo que se encuentra le es presentado como una obra de arte (no es una lujosa *venta de garaje*, ni un depósito de ropa, imágenes y muebles).

La galería habla

La maquinaria se pone en movimiento. El visitante comprende desde las primeras líneas de la hoja de prensa que las prendas de vestir y textiles con las que está rodeado pertenecen al guardarropa personal de Gonzalez-Foerster. Luego de un breve relato que hace las veces de mito de origen de la obra -una visita que la artista realiza a la exhibición *Club to Catwalk: London Fashion in the 1980s* en el Victoria & Albert Museum en Londres-, nuestro espectador recibe las

primeras instrucciones que irán configurando su relación con la obra luego del primer momento de desconcierto.

La galería provee al visitante una primera clave de lectura genérica, no se trata aquí de moda ni de tendencias sino de

*prendas y textiles en sentido amplio como posibles evidencias autobiográficas y como síntomas de la personalidad artística de Gonzalez-Foerster a través de diferentes periodos. [...] El guardarropa de Dominique constituye un nuevo campo de exploración en el yo biográfico”.*²

Se prepara un dispositivo de transparencia. Una distancia se abre entre esos objetos ordenados sobre los muros y algo exterior y anterior a ellos mismos aquí y ahora. Cada prenda queda atrapada en el relato autobiográfico, está representando. Franqueado el primer y modesto umbral de lectura,³ nuestro visitante modelo ve a los objetos abandonar su ensimismamiento inicial para convertirse en fragmentos arrancados a un pasado individual, transfigurándose en artefactos de rememoración.

Zine

Sobre el sillón otomano central se ofrece al visitante una nueva instancia de entrada a la obra, un nuevo fragmento paratextual marcado esta vez por su integración material a la instalación. Sobre la superficie de terciopelo verde se encuentra otro objeto extraño a los demás presentes en la sala, el *booklet* prometido por la hoja de prensa. Esta pequeña pieza gráfica, realizada por Tristan Bera, está allí para ser leída por el visitante. Se trata de una suerte de *scrapbook*, un elemen-

2 303 Gallery: “Dominique-Gonzalez Foerster. Euqinimod & Costumes”, Press Release, Nueva York, 2014.

3 Genette, Gérard: *Umbrales*, México, Siglo XXI, 2001.

to extraño a la colección de objetos que puebla la sala y que, junto con el sillón, no está destinado a la rememoración aunque forma parte del motor que la pone en funcionamiento.

En la modalidad fragmentada de un cuaderno de recortes, este fanzine promueve relaciones entre los objetos expuestos y aquello que rememoran. Imágenes y textos inscriptos en una secuencia cronológica -fechas entre 1968 y 2014 figuran al pie de algunas de sus páginas- orientan la lectura en clave autobiográfica. Un texto introductorio formulado en tono explicativo⁴ por el autor prologa una serie de referencias visuales y verbales que replica la propuesta metonímica de la muestra. Además, fotos familiares de una Dominique niña, también fotos de algunas de las prendas exhibidas y fragmentos textuales provenientes del mundo del arte o de la moda. Se trata de otra colección de fragmentos del mundo exterior, regulada aquí por las austeras indicaciones genéricas del texto introductorio y la secuencia cronológica. Con esta frágil herramienta el espectador es devuelto al interior de la sala y allí podrá intuir un orden de las cosas.

Dejemos un momento a nuestro visitante observando los objetos y las cuerdas que se entrecruzan sobre su cabeza mientras deambula nuevamente por la sala.

Crítica

En un lugar más lejano de la maquinaria textual que pone a funcionar *euqinimod & costumes*, la palabra de la crítica revela -aquí, ahora, para nosotros ubicados en esta posición de meta-observación, no para sus lectores- su dimensión performativa. Representando determina, también, su objeto, inscribiéndolo en alguna clase disponible.

4 Aquí de manera explícita se cierra la propuesta de lectura en clave autobiográfica, y de aquí la hoja de prensa ha tomado la referencia vista. Lo mismo sucede con el mito de origen de la exhibición mencionado antes.

*Básicamente, la exhibición muestra un autorretrato de Gonzalez-Foerster hecho con textiles, obras de arte de juventud y objetos queridos, presentados de una manera que evoca un closet desparramado, una vidriera de negocio o -gracias al puf otomano de terciopelo- el más formal recinto de un museo*⁵

*[...] la exhibición se presenta como una investigación autobiográfica de Gonzalez-Foerster utilizando prendas de su propio guardarropa. [...] Considerando los textiles y las prendas de vestir como proyección de su historia personal, Gonzalez-Foerster exhibe su propia ropa, desde su niñez hasta el presente, para transmitir su trayectoria como artista y como individuo*⁶

*[...] la sensación de la instalación es íntima y personal así como una memoria narrativa*⁷

*La ropa es presentada como una herramienta que simboliza fases de la biografía de Gonzalez-Foerster mientras delinea las cambiantes exploraciones del yo. [...] unas cuerdas corren de pared a pared, conectando objetos como retazos de recuerdos familiares*⁸

Los críticos, quienes además de visitar la muestra han leído la hoja de prensa, trazan el horizonte genérico sobre el que puede o debe ser leída la obra. Autobiografía o autorretrato, el funcionamiento semiótico de la colección se cierra sobre el valor testimonial de cada objeto en tanto prueba de existencia de una vida pasada, la de la propia artista. Los críticos, quienes además de visitar la muestra han leído la hoja de prensa, trazan el horizonte genérico sobre el que puede o debe ser leída

⁵ Smith, Roberta: "Dominique Gonzalez-Foerster: 'Euqinimod & Costumes'", *The New York Times*, edición del 15 de mayo de 2014.

⁶ *ArtObserved*, edición de mayo de 2014.

⁷ *Art in America*, edición de mayo de 2014.

⁸ Linnert, Nicolas: "Review: Dominique Gonzalez-Foerster", *Artforum*, edición de mayo de 2014.

da la obra. Autobiografía o autorretrato, el funcionamiento semiótico de la colección se cierra sobre el valor testimonial de cada objeto en tanto prueba de existencia de una vida pasada, la de la propia artista.

De regreso al *cubo blanco*

Volvamos al espacio de la galería y a nuestro visitante modelo. La colección de objetos está distribuida sobre el perímetro de paredes coloreadas. En el eje central de la sala, el sillón otomano redondo tensa la distinción entre el espacio de la obra y el del espectador. Este sillón, que viene del espacio exterior y no ha perdido, como el resto de los objetos presentes en la sala, su estatuto semiótico de mueble,⁹ constituye el hogar del visitante; sobre la superficie de terciopelo están depositadas las copias del *fanzine* que lo atraen al centro con la promesa de revelar el secreto de lo que se muestra. A su vez, el visitante se aleja de este centro atractor hacia los objetos. En un momento, la exclusividad espacial de la colección se ve rota por la conexión de cuerdas que cruzan el espacio superior de la sala; la obra ingiere al visitante que ahora recorre el espacio de rememoración como si hubiese atravesado el marco de una pintura o irrumpido en la escena de un *tableau vivant* en el que los actores se reemplazaron por objetos. Este conjunto de cuerdas entrecruzadas no es, desde luego, sólo un operador de espacialidad. Según un paratexto ulterior, las cuerdas tején además una doble referencia: a la historia del arte -la intervención de Marcel Duchamp en la exposición *First Papers of Surrealism* en Nueva York en 1942- y a la historia personal de Gonzalez-Foerster:

[...] enlazando en diagonal los vestidos entre sí, [estas cuerdas] crean lazos arácnidos entre las décadas, los paisajes y los estados de ánimo. Las cuerdas, convertidas en enlaces o lianas, guían

⁹ Desde luego este mueble conserva reminiscencias del mundo de los museos, como lo señaló Roberta Smith en su reseña, pero son de un orden diferente de las operaciones de rememoración que mueven a los demás objetos.

*la lectura cartografiando una timeline biográfica complicada, no siempre lineal, y sin embargo continua.*¹⁰

La red arácnida introduce un rasgo ambiental, el visitante se encuentra dentro de la historia que cuentan los objetos. Estos objetos operan como sustitutos a la vez que son partes, “retazos” de un presente pasado. La fuga hacia ese pasado resulta de un saber sobre el origen de las cosas desparramadas sobre las paredes de la sala, cada prenda de vestir es un fragmento de aquello que ya no está. El valor testimonial de las prendas se activa semióticamente sólo dentro de ese mundo de referencias.

Roberta Smith usó en su reseña el término “autorretrato” cerrando así una referencia a la historia de los géneros artísticos y sus procedimientos de representación. Una representación que Gonzalez-Foerster realiza fuera de los procedimientos habituales de la mimesis, construyendo mediante operaciones de indicialidad la referencia a su yo histórico. La llave que abre la puerta a esta modalidad contemporánea del autorretrato está disponible en el universo textual que rodea a la instalación.

El nombre en el espejo

Finalmente, nuestro visitante abandona la galería. Podemos imaginarlo releyendo distraídamente en el Metro la hoja de prensa de la exhibición que acaba de visitar. Tal vez repare en una rareza que había pasado por alto: específicamente la palabra “*euqinimod*” en el título de la muestra, sin ningún sentido en francés o en inglés, e incluso puede llamar su atención la sutil ausencia de la “u” luego de

¹⁰ Bera, Tristan: “Extimité du textile” en *Dominique Gonzalez-Foerster. 1887-2058*, catalogue de l'exposition en Centre Pompidou, 2015.

la “q”. Esta extraña palabra encierra un secreto que no sabemos si el visitante podrá desentrañar; en todo caso, un fragmento textual eventualmente vendrá en su ayuda:

La portada lleva el nombre de la muestra: “Euqinimod & Costumes”. Reflejada en un espejo, la primera palabra es el nombre de pila de Gonzalez-Foerster, lo cual sugiere el acto de disfrazarse como una forma de autorreflexión¹¹

En realidad, no se trata de una escritura en espejo en sentido estricto¹² pero su ubicación en el título resume el carácter reflexivo de la muestra. Esta palabra funciona como un pequeño dispositivo peritextual¹³ en cuyo desciframiento reside el centro temático de la obra.

También pudo suceder que el visitante ignorase este y la mayoría¹⁴ de los demás indicadores que se le ofrecían como claves de lectura, dejándose llevar en su relación con la obra por saberes adquiridos en su vida anterior a esta exhibición. Pudo suceder, legítimamente, que decidiese eludir el complejo umbral de entrada que se abría delante de él y entrar por la ventana a un mundo muy diferente al que se le estaba invitando.

¹¹ Linnert, Nicolas: Op. cit.

¹² Para serlo debería invertirse no sólo el orden sino también el sentido de algunas de las letras.

¹³ Genette, Gérard: Op. cit.

¹⁴ Difícilmente haya podido ignorar que entraba en una galería de arte.

Reseñas

El tiempo de lo visual. La imagen en la historia de Keith Moxey, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2016 (edición original 2013). Traducción de Ander Gondra Aguirre.

Si bien Miguel Ángel Hernández Navarro apunta al comienzo del prólogo que *El tiempo de lo visual* tiene la virtud de hacerse cargo de todo lo que sucede hoy en el campo disciplinario de la Historia del arte (de las artes visuales, se debería aclarar), dos son estrictamente los temas que se tratan, no sin establecer una relación entre ellos, en el libro: la temporalidad en/de las imágenes, y la relación entre la Historia del arte y el campo de los denominados Estudios visuales o Cultura visual.

El tema del tiempo (apenas comienza se dice que el libro se ocupa de “la imagen en el tiempo, así como el tiempo de la imagen”), que se ha venido discutiendo respecto de las historias en general, y con ellas de su capacidad para construir periodizaciones, está vinculado con la heterocronicidad por un lado y con el anacronismo por otro.

La heterocronicidad es argumentada fundamentalmente por la diferencia entre la temporalidad de la Modernidad occidental y las historias de las imágenes de otras zonas y culturas, lo que lleva a realizar la estimulante pregunta de si necesitamos todavía del Renacimiento, retomando tanto a los autores que lo constituyeron en mojón de la construcción de una historia lineal y teleológica (Jacob Burckhardt, Erwin Panofsky) como a aquellos que comenzaron a cuestionar esa filosofía de la historia. De ese modo, el texto sortea la crítica más obvia de que, si la heterocronicidad aparece recién como una necesidad a partir de que la historia eurocéntrica comienza a prestar atención a otras zonas del mundo y sus culturas, se trataría más de un problema espacial que temporal. Sin embargo, para Moxey no es sólo el Renacimiento el que se constituye a partir de una filosofía



de la historia teleológica y con una temporalidad homogénea y lineal, sino también las vanguardias artísticas, a partir de la ya clásica lectura de Clement Greenberg que privilegia “el ataque modernista al naturalismo y al realismo del período anterior como parte de un movimiento teleológico hacia una abstracción cada vez mayor” (pág. 77). El problema es que, teniendo en cuenta solamente la definición modernista de las vanguardias presente por excelencia en Greenberg, se sostiene, que recién la contemporaneidad permitió reconocer la heterocronicidad o la multiplicidad temporal, cuando si se hubiera tenido en cuenta la diversidad y la heterogeneidad de las denominadas vanguardias históricas hubiera sido posible reconocer esas temporalidades diferenciales y la construcción de relatos múltiples, sin salirse de los límites de la propia Europa.

El recorrido por autores que contribuyeron a debilitar la filosofía de la historia lineal y teleológica pero también colonialista incluye a Michel Foucault, Michel de Certeau y Hayden White, y a los historiadores indios Dipesh Chakrabarty y Ranajit Guha, quienes han señalado que “muchas de las culturas se las han arreglado muy bien y existen desde hace miles de años sin un concepto teleológico de la historia” (pág. 60).

Respecto del anacronismo, el historiador del arte que Moxey ubica en un lugar central es Georges Didi Huberman, con su insistencia de que la presencia fenomenológica de las imágenes las hace capaces de desafiar al tiempo.¹ El rescate de la presencia en lugar de la representación es

¹ En su libro *Ante el tiempo* Georges Didi Huberman vuelve sobre figuras como las de Aby Warburg y Walter Benjamin entre otros aspectos para cuestionar un concepto de tiempo único, homogéneo y lineal no solamente para la periodización histórica sino para el problema clásico -y que está en el centro de todo planteo teórico y epistemológico respecto de la historia del arte y de toda producción cultural- de la relación entre una obra y la época en la que fue producida. Didi Huberman parte de una obra mural de Fra Angélico del siglo XV en la que parece asomar cierta operatoria de *dripping* al modo de Jackson Pollock en pleno siglo XX.

también el de la contemporaneidad de la experiencia estética en lugar de la localización de esa experiencia en un continuo histórico. Esa valiosa proposición puede encontrar resonancias en los conceptos semióticos de intertextualidad (Julia Kristeva), pero especialmente en la concepción de la circulación discursiva de Eliseo Verón, quien desde la sociosemiótica argentina examinó la complejidad de trayectorias que un discurso recorre a lo largo del tiempo y las diversas redes de sentido que ello conforma.

El tiempo de lo visual reconoce las contribuciones de la semiología y la semiótica (aunque sin nombrar a los autores aquí citados), pero les discute su focalización en las cuestiones de significación antes que en la sola presencia. Es en esa dirección que en el texto se aboga también por un giro icónico como superador del denominado giro lingüístico, aunque la crítica a la semiótica parece más bien apoyarse en una lectura confusa o bien estrecha: la que equipara referencialidad o, mejor, contenido, con sentido. La sensibilidad respecto del “aura” de las imágenes, el respeto por la inmediatez de su ubicación en el espacio y en el tiempo y la recuperación de la experiencia permiten según Moxey tener en cuenta no tanto lo que los receptores hacen con las imágenes sino lo que las imágenes hacen con ellos. Así retoma tanto los estudios de la “cultura material” de Daniel Miller como el concepto de agencia de Alfred Gell, ambos desde la antropología, en el marco de una superación de la distinción sujeto-objeto impulsada en los Estudios de la ciencia, entre otros por Bruno Latour.

El giro icónico o giro pictorial es inscripto en el desarrollo de los denominados Estudios visuales y la Cultura visual, y leído como superador de la Historia social del arte reinante en la historiografía de las Artes visuales hasta el momento. Autores como el citado Didi Huberman con su recuperación de la figura de Aby Warburg que reconocía el poder de la imagen para suspender la temporalidad, o el desarrollo de William John Thomas Mitchell con su definición del “giro pictorial” y su pregunta acerca de ¿qué quieren las imágenes? (2005), son considerados centrales para el presente de la historia del arte; además en el libro se realiza un detallado recorrido por las diferencias entre los Estudios visuales y la Cultura visual.

El indudable interés que presenta el denominado giro icónico que añade la dimensión de la presencia de la imagen, con diferentes acentuaciones y abordajes metodológicos, como los que Moxey retoma -Elkins y el interés por el análisis material de las obras, Bredekamp con el de la forma, Belting con la perspectiva antropológica que se ocupa de las formas de vida con las que las imágenes han sido animadas, Mitchell con los modos en que la percepción es afectada por los cambios en la visualidad, o Didi Huberman y una fenomenología que reconoce la agencia de la obra de arte (pág.125)-, tiene el valor de poner en paridad a las imágenes, tomando como objeto tanto aquellas que la Modernidad occidental ha considerado obras de arte como las que no (entre las que se encuentran los productos de las culturas no occidentales y de las denominadas culturas populares pero también aquellas que forman parte de la cultura de masas del siglo XX y XXI). Esa virtud no inhibe la necesidad de realizar una serie de preguntas que, además de rescatar la presencia de las preguntas en *El tiempo de lo visual*, se entiende que permiten enriquecer todavía más su aporte y continuar reflexionando en torno a lo que proponen los Estudios visuales:

-La definición de giro icónico y la construcción de un campo como el de los Estudios visuales, ¿no muestra un excesivo recorte y autonomización de la imagen respecto de otros componentes de los discursos y de la complejidad de los lenguajes contemporáneos, como la del lugar de lo audiovisual, que desde hace décadas se ha demostrado que no comporta la suma de lo visual y lo auditivo sino otros modos de construcción del sentido, pero también de presencia?

-En esa línea, la cuestión de la traducción de la imagen con la palabra, que en el libro se juzga a la vez imposible y necesaria, ¿no indica un cierto imperialismo de la imagen y lo visual, en una era en la que lo auditivo y la palabra oral y escrita no sólo son tan indudablemente importantes en la cultura como las imágenes, sino que además son esos lenguajes y medios los que en parte vinieron a modificar las fronteras entre lo que es considerado arte y lo que no?

-Y volviendo a la interesante inversión respecto de lo que la imagen hace con los receptores, antes de lo que ellos hacen con la imagen, *El tiempo de lo visual* describe diversas perspectivas para abordar esta inversión, pero todas esas perspectivas, con su insistencia en la imagen como presencia y en el valor afectivo-estético de cada recepción, ¿no recuerdan a la mirada crociana? Ello en sí no tiene nada de negativo, sólo que además de que Benedetto Croce no es citado, estas perspectivas se presentan como nuevas y superadoras.

Por último, se toma y se agradece el desafío presentado en el libro respecto de la necesidad de nuevos modos de periodizar las imágenes y/o las obras de arte, y la seguridad de que ello no sólo comportará una mayor y mejor comprensión del pasado sino un potente efecto en el presente del arte y la cultura.

Daniela Koldobsky



***Mi vida después y otros textos* de Lola Arias, Buenos Aires, Reservoir Books, 2016.**

A fines del 2016 accedimos a un atractivo libro-objeto, *Mi vida después y otros textos*, que nos acerca a la poética de la directora, escritora y artista Lola Arias. Este libro, que tiene mucho de documento sin reducirse a ello, reúne tres de sus obras que conformaron un ciclo en su producción. Ellas aparecen aquí con fotografías de sus puestas teatrales, con la reproducción de los materiales proyectados en las mismas y con textos que las enlazan y completan. El resultado es una amalgama que no sólo parece cerrar el ciclo, sino transformarlo o acompañarlo con una nueva obra.

Mi vida después inició la serie en el año 2009. Es quizás la obra que le dio más reconocimiento como creadora teatral, que giró por distintos países durante varias temporadas. En el 2012 se estrenó “su hermana chilena”, *El año en que nació*, con historias, “actrices” y “actores” trasandinos. El cierre fue con la más autorreferencial de todas ellas, *Melancolía y Manifestaciones*, del 2013; aquí Arias se ocupó de su propia historia, específicamente de su mirada y relación con su madre. En las tres propuestas la temática giró en torno a biografías marcadas por las dictaduras, argentina, en dos de ellas, y chilena, en la tercera. En todas fueron los hijos, ellos mismos en escena, quienes relataron y reconstruyeron las historias de sus progenitores apelando a sus memorias y presentando o apoyándose en archivos y documentos reales. Si bien cada historia personal cerraba y cierra en sí misma, el conjunto conformó también una mirada generacional, cercana, privada, sobre el pasado reciente.

La versión que presenta el libro de *Mi vida después* corresponde a la puesta del 2014. Y si bien hubo acontecimientos de vida que se fueron incorporando a la representación -es conocido, por ejemplo, que esta obra posibilitó que una de las actrices declarara como testigo en el juicio contra su padre, el apropiador de su hermano- la estructura se mantuvo a lo largo de los años de presentación. Seis actores y actrices, hijos de “figuras arquetípicas” de los dolorosos tiempos de la dictadura (exiliados, desaparecidos, militantes, apropiadores, indiferentes, etc.), relataban en primera persona las historias de sus padres y madres. Lo hacían munidos de fotografías, reliquias, cartas, grabaciones y especialmente de ropas de juventud de sus progenitores. Así la ropa, documento-memoria de una época y de historias personales, condensaba lo privado y lo público, lo personal y lo colectivo.

El año en que nació surgió de un seminario que Lola Arias dictó en Santiago de Chile sobre la reconstrucción de historias personales acaecidas durante la dictadura chilena. Y aunque, en palabras de la directora, el formato y el concepto nodular de *Mi vida después* se mantuvo, “la hermana chilena” consiguió su propia identidad, caracterizada, también en palabras de la directora, por la confrontación entre las disímiles y contradictorias versiones/posiciones sobre aquella dictadura y los sucesos de la época: el día del

golpe militar, la visita del Papa, las protestas contra Pinochet, etc. Versiones/posiciones encontradas sobre la dictadura chilena que aún (con)viven en el presente del país y que estuvieron representadas y presentes con los actores-*performers* de la puesta.

Finalmente, en *Melancolía y Manifestaciones* la directora pareció someterse al mismo riesgo en el que “desafiaba” a sus dirigidos. Contó en primera persona, como testigo implicada, la historia de la enfermedad de su madre. Lola Arias nació en el fatídico 1976, año del golpe militar argentino, y año en el que su madre enfermó de melancolía. Como en las otras dos propuestas, la directora logró cruzar lo personal con lo social. Ella en escena como *performer* y narradora, se encarnó a sí misma. Pero como no pudo concretar la idea inicial, que su madre formara parte de la puesta, fue una actriz, Elvira Onetto, quién realizó el papel haciendo *playback* sobre la voz, sí de su madre, grabada en entrevistas previas. El elenco se completó con “actores mayores” y con la participación musical y en vivo de Ulises Conti, con quién Arias compartía, con su canto, el encantador tema “Nadie va a saber”.

Como decíamos al principio, junto a estos textos teatrales en el libro encontramos fotos que retratan con belleza momentos/escenas de las puestas de las obras y reproduce documentos visuales que fueron parte indispensable de ellas. Esta contigüidad entre las palabras y las imágenes-documento, ahora en papel, abre una lectura y una temporalidad bien distinta a la que sucede en el aquí y ahora teatral. Poder volver atrás, detenerse en detalles, confirmar, evaluar y completar las palabras de “los intérpretes”, nos permite adentrarnos con mayor demora en las historias particulares trabajadas por las obras con la inevitable fugacidad de la *performance*. Como resultado el libro-objeto no sólo retrata la estética de este ciclo de obras de Lola Arias, tampoco solamente lo cierra, más bien lo abre y lo densifica.

Pero también “completan” al libro los breves y contundentes textos “Doble de riesgo” y “Casete-Carta”, de la misma Arias. Ellos, además de ligar los tres proyectos, nos acercan a los procesos que los creadores (actores y directora) tuvieron que atravesar antes de concretar cada una de estas

obras. Si bien suele destacarse el aspecto documental y performático de la producción teatral de Lola Arias, aquí se nos revela que la fuerza de la *performance* se jugó especialmente durante el trayecto previo al montaje final. Allí donde el equipo involucrado o “grupo experimental terapéutico” bastoneado por una suerte de “terapeuta-directora” debió, entre otras cosas, vérselas con la exposición de historias familiares dolorosas y traumáticas. Cuenta Arias que cuando el material biográfico se fue organizando teatralmente los actores fueron distanciándose del mismo al punto de transformarlo en material literario/teatral listo para ser mostrado. Nos enteramos que hubo historias que no lograron materializarse en la escena, que hubo “actores” que no consiguieron participar de la puesta final del proyecto, y que sin embargo, a decir de Arias, ellos/as y sus historias siguieron presentes y de algún modo fueron partícipes activos de las puestas finales. Presentes, con la fuerza de historias que sucedieron, existieron y lastimaron.

Mi vida después y otros de Lola Arias es una suerte de documento que tiene algo de clausura de la serie o ciclo de un trabajo, como dijimos. Tiene a la vez algo de pequeña arqueología de un trayecto creativo. E inevitablemente nos lleva a una resignificación de las puestas de las obras, pero también de su carácter performático. Desnuda, con cuidado y delicadeza, el dolor que no llegó a escena; y desnuda, o es performático al exponer, la teatralidad de las puestas que ahora sabemos no siempre consiguió atrapar lo real que sí se expuso en el trabajo previo.

Nora Mezzano

***El hilo perdido: Ensayos sobre la ficción moderna* de Jacques Rancière. Buenos Aires, Manantial, 2015 (edición original 2014). Traducción de María del Carmen Rodríguez.**

La reseña en estas páginas del último libro de Rancière traducido en Argentina está más que justificada aunque por las razones menos evidentes. Que esté dedicado a la ficción literaria no es una de ellas. Se trata, sin

duda, de un libro sobre escrituras, pero escrituras que son, incluso para Rancière, antes un diálogo entre prácticas de lectura, de palabra, acción y pensamiento que un lenguaje exclusivo de escritores y poetas. Podría ser la primera el hecho que sobrecribir los caminos consolidados de las prácticas artísticas sea el movimiento privilegiado del pensamiento estético rancieriano; otra, que el libro dividido en tres secciones y seis capítulos, sucesivamente dedicados a la novela, la poesía y el teatro, revisa, más bien, cuestiones que atañen a la generalidad de lo narrativo, lo poético y la puesta en escena.

Es cierto que lo hace recurriendo a casos tan concretos como buscar el sentido de un barómetro en un cuento de Flaubert, la inevitabilidad de una mentira en una novela de Conrad o el recurso a la mitología en la poesía de Keats. Pero también es cierto que lo hace manejando conceptos amplios de Ficción (“modo de presentación que vuelve perceptibles e inteligibles las cosas, las situaciones y los acontecimientos; y modo de vinculación que construye formas de coexistencia, de sucesión y de encadenamiento causal”) y de Poesía (manera de escribir pero primero “manera de leer y de transformar lo que se ha leído en manera de vivir”), conceptos que abren la singularidad de los casos a una exploración sobre la construcción de sentido en el arte y, aún más allá, en la escena de la actuación política.

¿Por qué *El hilo perdido*? En principio porque es la idea que estructura todos los ensayos. El hilo es esa columna vertebral que hace de la ficción “un cuerpo que se sostiene por sí mismo, un ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal”. El abandono de este modelo jerárquico es una instancia de pasaje entre el régimen representativo y el régimen estético de las artes y estos *Ensayos sobre la ficción moderna* son nuevas exploraciones



de Rancière sobre viejos temas que hacen al origen y la densidad de un estado actual del arte.

¿Qué es “El barómetro de Madame Aubain” (Capítulo 1)? Un detalle del cuento *Un corazón sencillo*, en apariencia insignificante, simple objeto constructor de verosimilitud, pero antes bien símbolo de toda una literatura que, con Flaubert a la cabeza, se aleja de los encadenamientos de la acción y de los detalles verosímiles que dividen lo sensible y distribuyen lo posible, lo que unos hombres y mujeres pueden hacer y sentir según su condición. En ese objeto está “la gran democracia de las coexistencias sensibles que revoca la estrechez del antiguo orden de las consecuencias causales y de las convenciones narrativas y sociales”. En personajes como Emma Bovary está la inédita capacidad de los anónimos para vivir cualquier vida. Y esto produce una “textura nueva de lo real” como produce una “textura nueva de los episodios novelescos”. El encadenamiento de las acciones se ve reemplazado por una serie de cuadros que son “las diferencias, desplazamientos y condensaciones de intensidades a través de las cuales el mundo exterior penetra las almas y estas fabrican su mundo vivido”. Contra toda evidencia, no se trata de una oposición simple entre el *katholou* (el ordenamiento) y la *kath'hékaston* (la sucesión), como dos formas que se suceden por una irrupción revolucionaria. Esta irrupción que destruye identidades y jerarquías cumple “una función precisa respecto de esas manifestaciones subversivas del poder de los anónimos: separa ese poder de los agentes que lo establecen para hacer de él su poder, el poder impersonal de la escritura”, descomponiendo, por un lado, esas manifestaciones en una polvareda de micro-acontecimientos sensibles impersonales; y, por otro, identificando el movimiento de la escritura con la respiración del tejido sensible. En su capacidad, Emma Bovary desconoce que su individualidad es una condensación de acontecimientos impersonales y que, a la vez, su identidad está definida por funciones narrativas que corresponden a formas sociales de identificación. Así se articula una nueva jerarquía en ese escritor que sacrifica al personaje y su potencia igualitaria para hacer de esta el poder impersonal de su escritura.

El libro es una articulación y desarticulación de respuestas dadas al problema de la ficción moderna: “¿qué sistema de relaciones entre personajes y situaciones puede construir la obra ficcional cuando la vieja jerarquía de las formas de vida que definía el espacio de la ficción y comandaba su unidad orgánica ha caído en ruinas [...] siendo que todavía es necesario construir un todo que comporte un comienzo, un medio y un fin, una historia de voluntades y de acciones que conduzcan a éxitos o a fracasos?”.

Decía Flaubert que la solución no existe en el nivel del “todo”, de los momentos sensibles, que es el trabajo de la escritura el que debe unir una frase a otra y un acontecimiento narrativo a otro, y construir un puente entre la lógica de las conexiones impersonales de la vida y la lógica de las identidades sociales y de las relaciones causales. Esta “desviación imperceptible” no puede estar lejos de la premisa que tiempo atrás postulaba Rancière para contrariar *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (Paidós, 2005), la oposición entre la “tragedia en suspenso” y la “acción dramática” que el arte del cine debía subvertir operando una des-figuración que opusiera “el puro poder de la idea y la radical impotencia de la presencia sensible”.

Pero la operación de Flaubert es sólo el primer capítulo de una larga serie de “desarreglos del orden ficcional” que se hacen posibles por el uso del detalle en la ficción moderna (como el surgimiento de la máquina cinematográfica cumplía a la vez que pervertía el trabajo de devenir inactivo que asumía el arte del régimen estético, e inauguraba una larga secuencia de potencialidades del cine). ¿Cuál es “La mentira de Marlow” (Capítulo 2)? ¿Qué significa “La muerte de Prue Ramsay” (Capítulo 3)? ¿Cómo opera “El trabajo de la araña” (Capítulo 4)? ¿Por qué “El gusto infinito por la República” (Capítulo 5)? ¿Cómo funciona “El teatro de los pensamientos” (Capítulo 6)? Sin duda las respuestas no pueden caber en estas páginas pero caben, a fuerza de un trabajo intenso de distanciamiento y sobreescritura, en las páginas de *El hilo perdido*. Distancia con las críticas deci-

monónicas que se alarman ante la aparición de la ficción moderna; con las concepciones barthesianas sobre lo verosímil o sobre el aburguesamiento del teatro proletario; con las lecturas apolíticas que pesan sobre la poesía de Keats y aún con las lecturas benjaminianas sobre la pérdida moderna de la experiencia y la poesía de Baudelaire.

Resulta lícito trazar un paralelismo entre *El hilo perdido* y el último libro de Boris Groys, *Arte en flujo*, que maneja el mismo interés por la contemporaneidad artística (y sus implicancias políticas) pero lo hace recurriendo no, como Rancière, a una revisión de las formas pasadas de intelegibilidad del arte que articulan todavía las construcciones de sentido, sino cediendo a la tentación de leer en la actualidad estadística las formas presentes y futuras con que el mundo del arte responde a una supuesta evanescencia y fluidez de los tiempos que corren.

El “flujo” que para Groys es simple flujo material del tiempo o infinita circulación de datos (y sostén de muchas de sus conclusiones), es en Rancière el gran lirismo de la vida impersonal, tejido sensible y lluvia de átomos que con su irrupción en la ficción pusieron en jaque todo un régimen de intelegibilidad de las artes basado en la acción, la conclusión, el ordenamiento y la división jerárquica de lo sensible.

Si es cierto que el libro de Groys sirve como plataforma para despegar las preguntas más imprevisibles sobre el estado actual del arte, no es menos cierto que ese disparador de ideas es posible al precio de no poder justificar ninguna de ellas. El libro de Rancière funciona de manera inversa. Deja la sensación de que todas las preguntas y las ideas que de él despegan, quizá limitadas, quizá circulares, son justo las necesarias para entender el funcionamiento de los objetos artísticos pero también del presente en que vivimos, de las relaciones humanas que establecemos y de las formas de comunidad que construimos.

Ignacio Zenteno

sobreescrituras

■ Diálogos entre críticas, teorías, memorias y experiencias de las artes ■

