



## La exhibición de arte en la contemporaneidad. Lecturas críticas entre los giros temáticos y el esquema constelar<sup>1</sup>

Alejandra Panozzo-Zenere<sup>2</sup>; M. Cecilia Olivari<sup>3</sup>

Recibido: 9 de mayo de 2019 / Aceptado: 17 de marzo de 2020

**Resumen.** El presente trabajo tiene como objetivo delinear y articular diferentes abordajes de la exposición que permiten problematizar los modos de exhibir el arte en la contemporaneidad. Dada la magnitud del desafío, se procura trazar algunos lineamientos desde el cruce de los Estudios Visuales con los enfoques teórico-críticos aplicados a la museología. Se propone una metodología cualitativa que parte de la museología de la idea (García Blanco, 1999) y se la amplía a partir de los giros temáticos de lo global (Guasch, 2016) y la noción de constelación (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2008, 2011). Con esta articulación buscamos caracterizar y comparar estas propuestas museográficas que coexisten en una trama compleja y se contaminan entre sí. Si bien tenemos en claro que cada caso se pronuncia de manera específica, esta aproximación busca explorar los rasgos generales de la convivencia de estos modos de exhibir y los desafíos del tiempo presente, tomando en cuenta tanto la expansión de los límites del sistema del arte, como las incumbencias y los problemas disciplinares que allí se mixturán.

**Palabras clave:** Esquema constelar; exposición de arte; giros temáticos; modos de exhibir; museología de la idea.

### [en] The art exhibition in contemporary times. Critical readings between the thematic turns and the constellation scheme

**Abstract.** This work aims to delineate and articulate different approaches of the exhibition that allow us to problematize the ways of showing art in contemporary. Given the magnitude of the challenge, it seeks to draw some guidelines from the intersection of Visual Studies with the theoretical-critical approaches applied to museology. A qualitative methodology is proposed that starts from the of *museology of the idea* (García Blanco, 1996) with the *thematic turns of the global* (Guasch, 2016) and the notion of *constellation* (Benjamin, 2005; Didi Huberman, 2008, 2011). With this articulation we seek to characterize and compare these museographic proposals that coexist in a complex weft and are contaminate each other. Although it is clear each case is pronounced in a specific way, this approximation attempts to explore the general traits of coexistence in these ways of exhibiting art and the challenges of present time, taking account both the expansion of the art system limits, as the disciplinary concerns and problems that mixed there.

**Keywords:** Constellation scheme; art exhibition; thematic turns; ways of exhibitin; museology of the idea.

<sup>1</sup> Fondos suministrados por Universidad Nacional de Rosario (Argentina), para realización del Proyecto de Investigación “Los estudios visuales en el campo local. Perspectivas transdisciplinares sobre las imágenes: debates y abordajes críticos”, radicado en la Facultad de Humanidades y Artes-UNR.

<sup>2</sup> CONICET-UNR (Argentina)  
E-mail: panozzenerealejandra@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0003-1929-0434>

<sup>3</sup> IECH, CONICET-UNR. CEVILA-UNR (Argentina)  
E-mail: panozzenerealejandra@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-2089-1934>

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Hacia la museología de la idea: del objeto a las imágenes. 3. Giros temáticos en exposiciones argentinas. 4. La constelación como esquema de presentación. 5. Comentarios finales. Referencias.

**Cómo citar:** Panozzo-Zenere, A.; Olivari, M.C. (2020) La exhibición de arte en la contemporaneidad. Lecturas críticas entre los giros temáticos y el esquema constelar. *Arte, Individuo y Sociedad* 32(4), 903-916.

## 1. Introducción

A finales del siglo XVIII se puso en funcionamiento el *complejo exhibicionista* (Bennett, 1996) que se implementó en las exposiciones universales, las ferias de novedades y la creación de museos públicos. Estas manifestaciones se concibieron como instrumento de control moral y cultural de los ciudadanos. En el siglo XIX, a partir de las visiones modernistas que delimitaron las disciplinas del conocimiento, se tipificaron y normalizaron las dinámicas, los criterios de valoración y los modos de presentación de los objetos en las exhibiciones. En el ámbito artístico, específicamente, se construyó un relato impregnado por la Historia del Arte que dio lugar a modelos interpretativos y clasificadores, a partir de la secuencia cronológica de las Escuelas Nacionales, de agrupaciones iconográficas o genéricas y por etapas productivas de artistas singulares. Durante la segunda mitad del siglo XX y sobre principio del siglo XXI, las exposiciones de arte comenzaron a reparar en los cambios sociales y en la diversificación de las formas de vida. Podríamos reflexionar, entonces, que la tendencia de lo exhibido actualmente ya no responde a un solo relato hegemónico, ni a figuras de autoridad disciplinadoras, ni un único circuito expositivo centralizado sino a dinámicas que se reconfiguran a partir de las necesidades específicas de los espacios, los objetos y los actores que intervienen.

Este trabajo intenta reflexionar acerca de una serie de interrogantes iniciales, obtenidos tras la puesta en marcha de un proyecto de investigación<sup>4</sup> radicado en el Instituto de Investigaciones de la Universidad Nacional de Rosario por el Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CEVILAT-UNR, Argentina). Aquí, pretendemos delinear y articular diferentes abordajes de la exposición que permitan problematizar los modos de exhibir en la contemporaneidad. Estructuramos, para ello, las perspectivas de los enfoques teóricos críticos aplicados a la museología —también conocidos como *Museología Crítica*— (Duncan, 1995; Bennett, 1996; Clifford, 1999; Sherman y Rogoff, 2003) con los *Estudios Visuales* (Guasch, 2003; Bal, 2004; Mitchell, 2009; Richard, 2007; Brea, 2015). Punteamos el siguiente recorrido: en un primer momento, se marca la distinción entre una museología centrada en el objeto y otra que se articula a partir de ideas-vector; de esta última, desprendemos dos propuestas museográficas contemporáneas que se mixturán en la práctica: los giros temáticos y el esquema constelar. Estos serán recuperados y analizados, tanto desde la teoría como desde la *praxis*, a partir de casos de exhibiciones actuales localizadas en Argentina.

---

<sup>4</sup> Bajo el nombre *Los estudios visuales en el campo local. Perspectivas transdisciplinarias sobre las imágenes: debates y abordajes críticos*, tiene por propósito desarrollar abordajes desplegados en el arte contemporáneo, y en la cultura visual regional y latinoamericana.

## 2. Hacia la museología de la idea: del objeto a las imágenes

Ana María Guasch (2008) sostiene que hablar del arte, en la actualidad, requiere algunas puntualizaciones iniciales que parten de un desplazamiento de la atención sobre la *agencia individual* —artista, contemplador— y la cuestión *¿qué es arte?* —ontología del objeto artístico— hacia nuevos problemas que versan sobre la pregunta *¿qué es lo que hace que algo se convierta en arte?*. Como punto de partida conviene tomar distancia de la noción de *campo disciplinar* (Bourdieu, 2002) con la que se estuvo relacionada a las Humanidades y las Ciencias Sociales desde los años 1960. En relación con lo artístico, esta transformación de los focos de interés es coherente con la propuesta de un sistema del arte concebido como un entramado complejo de fuerzas en el que intervienen nuevas competencias y otras esferas que no son visibles en el objeto. Dentro de esta trama actúan las instituciones culturales, las dinámicas del mercado, los actores —artistas, historiadores, comisarios, críticos, marchantes, directores de museos, galeristas, gestores— y sus constantes interacciones que dan como resultado diferentes proyecciones en los modos de exhibir. En este desplazamiento, los interrogantes que se disparan giran en torno a *¿qué se entiende por aquello que se muestra?*, *¿cómo se muestra?*, *¿qué actores o entidades cobran protagonismo?*, *¿qué nuevos abordajes se construyen a partir de esos discursos y esas prácticas?*

En este recorrido damos cuenta de las principales epistemes desde las que se ha pensado la exposición para articular un mapa que ilustre las dinámicas que se ponen en juego en la contemporaneidad. Para pensar la noción de contemporaneidad seguiremos las ideas de Claire Bishop (2018), quien tomando distancia del abordaje presentista y de la aproximación al presente como disyunción temporal, postula una contemporaneidad en términos dialécticos. Este abordaje

procura navegar múltiples temporalidades dentro de un horizonte más político. En vez de simplemente afirmar que muchos o todos los tiempos están presentes en cada objeto histórico, necesitamos preguntar *por qué* ciertas temporalidades aparecen en determinadas obras de arte, en momentos históricos *específicos*. (p. 34)

Para encauzar esta propuesta dentro de este trabajo profundizamos en las preocupaciones de Bishop en torno a *por qué* algo se exhibe, pero focalizaremos en *cómo se dan a ver* los objetos en los montajes museográficos.

Partimos de la distinción elaborada por Ángela García Blanco (1996), quien diferencia una *museología del objeto* de otra que parte de la idea. En cuanto a la primera, la exposición se basa en el estatuto dado al objeto por el pensamiento positivista. Esta museología tuvo su momento de auge durante el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX, en ella las piezas eran seleccionadas y organizadas según el discurso científico que exhibía un ordenamiento simple para ofrecer una sucesión evolutiva de la experiencia artística. A su vez, la elección respondía a las características individuales de los objetos —por ejemplo, atributos genéricos o tipológicos como materia, forma y técnica—, a su inscripción en Escuelas o estilos personales, y a agrupaciones según rasgos originales y persistentes. De este modo se percibe, por un lado, un *objeto-representativo* que responde individualmente a las características de un grupo y, por otro, un *objeto-función* que representa usos

específicos que lo diferencian de los demás. Este patrón cuenta con una formación previa del visitante y, en consecuencia, establece una presencia mínima de medios secundarios o elementos informativos en las salas, ya que parte del supuesto de que el objeto es portador de un mensaje por sí mismo.

En esta línea, María Dolores Jiménez Blanco (2014) plantea una aplicación de este modelo tomando a la Historia del Arte como diseño racionalizador que agrupaba a las obras en función de su origen geográfico describiendo Escuelas Nacionales. Además, dentro de cada una de ellas se mostraba el desarrollo de las distintas tradiciones y la evolución de cada uno de sus artistas siguiendo una secuenciación cronológica. Este tipo de montaje estableció una tipología que combinaba Geografía e Historia, que se extendió rápidamente sirviendo a fines nacionalistas<sup>5</sup>. Luego, a principios del siglo XX, se extendió del campo de la Historia hacia los registros de la actualidad, con el fin de combinar tradición e innovación en un sentido didáctico.

La *museología de la idea* es la segunda clasificación que propone García Blanco (1996) entre los años 1970 y 1980 del siglo XX. Esta nueva forma de mostrar se sostenía sobre el principio de una renovación continua e invitaba a los visitantes a acercarse de distintas maneras a percibir e interpretar los objetos. Se ofrecía a través de *agrupamientos* cuyo propósito era el de reconstruir narrativas a partir una problemática; dicha construcción acompañaba las piezas con una mayor cantidad de medios secundarios —textos en sala o etiquetas— y elementos informativos —fotografías, cartas, revistas, diarios— que contextualizaban la idea dentro del relato de la exposición.

### 3. Giros temáticos en exposiciones argentinas

Diversos teóricos hipotetizan que el siglo XXI comenzó con la caída del muro de Berlín, lo cual significó la hegemonía del sistema capitalista que luego devendría neoliberal. En este contexto, se ubica Ana María Guasch (2016) para analizar el estado del sistema del arte en la era de lo global. Desde esa plataforma profundiza en las nuevas maneras de concebir y organizar el mundo que se proyectan en la práctica artística y cultural a modo de *giros*<sup>6</sup>. Estos giros surgen de pensar el arte de las últimas tres décadas desde los procesos de globalización, demarcándose de las teorías postmodernistas y abrevando en el terreno de las teorías de la imagen y la cultura visual. De esta manera, la producción artística se concibe necesariamente imbricada con los procesos sociales, culturales, económicos, etnográficos, ecológicos que se hacen presentes como tema, pero también como categorías epistémicas. Sin

<sup>5</sup> Un caso emblemático fue la disposición de los objetos en los inicios del Museo del Louvre (Louvre, Paris). Allí, se instalaban esculturas antiguas en la planta baja y las escalinatas que conducían a las plantas superiores estarían ocupadas por pinturas. De este modo, se describía una ruta ascendente que enlazaba dos tipos de objetos —esculturas y pinturas— y dos épocas de grandeza —la Antigüedad y la Edad Media—. Además, convivían dos culturas geográficas distintas —la grecorromana y la francesa—. Así, se trataba de conciliar estrategias históricas y geográficas con inscripciones temáticas (Jiménez Blanco, 2014).

<sup>6</sup> Dentro de la discusión teórica, la noción de giro fue utilizada en lo que se conoció como *el giro lingüístico*, se trata de un cambio metodológico que entiende que los estudios filosóficos no pueden abordarse sin un análisis previo del lenguaje. Esta expresión surge en 1953 por Gustav Bergmann, y se deriva de la corriente filosófica de Ludwig Wittgenstein; sin embargo, el término fue popularizado en 1967 por Richard Rorty, en su antología *El giro lingüístico*.

embargo, esta clasificación no implica la demarcación de límites absolutos sino de superficies permeables que se solapan trazando zonas intermedias difusas.

Los tipos de presentación museográfica que trabajamos a continuación no son exclusivos de los espacios expositivos tradicionales, sino que también fueron ganando terreno en las bienales y otros circuitos exhibitivos.

El primer caso es la BIENALSUR (2017; 2019) que surge como un proyecto organizado por la Universidad Tres de Febrero (UNTREF, Buenos Aires), y crece a la par de otras instituciones artísticas y universitarias como una bienal internacional de arte contemporáneo centrada en la noción operativa del Sur como *locus* global–local<sup>7</sup>. La propuesta de BIENALSUR se articula a partir de una dispersión de las coordenadas geográficas tradicionales de las exposiciones internacionales y los problemas actuales desde escenas diseminadas en un sur conceptual. En este sentido, podemos vincularla tanto al giro geográfico y contextual como al giro cosmopolita (Guasch, 2016). Así, BIENALSUR no sólo problematiza los aspectos tradicionales de la geografía, sino también las nociones de frontera, conectividad y transgresión que están presentes en el solapamiento de los planos de lo global, nacional y local<sup>8</sup> (Ortiz, 2004, p. 62). El giro geográfico que propone Guasch supone “un modo distinto de organizar el conocimiento en función de la manera en que lo natural, lo social y lo cultural quedan relacionados entre sí” (Guasch, 2016, p. 161). De ahí que los lugares, están contruidos por la gente que los habita, sus conexiones y movimientos múltiples que los atraviesan en una variedad de escalas —que incluyen desde lo local a lo transnacional, de lo privado y lo íntimo hasta lo público—. La importancia de la geografía radica en los lugares, pero sobre todo en las dinámicas que se imprimen producto de las trayectorias humanas y el tráfico de los signos y de la información visual. A su vez, la experiencia de esta bienal supone un caso ejemplificador de la tensión entre las tendencias contextuales y el cosmopolitismo como respuesta positiva a las dinámicas globalizantes. “Lo que cuenta son las nociones del potencial antihegemónico y antihomogeneizador del cosmopolitismo, en oposición al poder asociado con las tendencias occidentales de corte imperialista” (Guasch, 2016, p. 396).

El espíritu alternativo de BIENALSUR<sup>9</sup> pone en jaque el formato tradicional de bienal<sup>10</sup> y su cronología abigarrada, convocando a actores diversos, descentrando los enclaves geográficos y ampliando las inscripciones temporales a lo largo de

<sup>7</sup> Para profundizar en las discusiones sobre lo global y lo local desde un enfoque culturalista se sugiere la lectura de Roland Robertson (1995), y desde América Latina a Néstor García Canclini (2011).

<sup>8</sup> Los aportes de Renato Ortiz recuperan categorías ya estudiadas dentro de las reflexiones sobre espacio y el territorio. Sin embargo, su tratamiento de las nociones de global, nacional y local repara en la influencia específica de los procesos culturales aportando una perspectiva novedosa. Para el autor, las relaciones que se establecen entre los planos son de atravesamiento y transversalización, lo cual da como resultado una concepción “territorial dilatada” (2004, p. 62-63) que es coherente con el tratamiento que nos interesa destacar.

<sup>9</sup> La edición del año 2017 conto con exposiciones artísticas en 16 países, 32 ciudades, 84 sedes, 350 artistas y curadoras y se extendió en el periodo comprendido entre septiembre-diciembre. Por su parte, la edición 2019, se realizó entre mayo y noviembre y se expandió en 105 sedes de 44 ciudades de 21 países.

<sup>10</sup> Para abordar las dinámicas del sistema artístico contemporáneo en Argentina puede consultarse el texto *Postcrisis. Arte Argentino después del 2001* (2009) de Andrea Giunta. Allí, la autora apunta algunas cuestiones en torno al proceso de bienalización del arte contemporáneo y a las particularidades del contexto argentino signadas por la falta de continuidad de las bienales.

un período extenso.<sup>11</sup> Podemos considerar que esta propuesta continúa la línea de digresiones en torno al regionalismo crítico de Gerardo Mosquera (1996; 1999; 2010) en sus reflexiones sobre la categoría de arte latinoamericano. Su recorrido se inicia con la compilación *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (1995) y converge hacia el desarrollo de su paradigma “desde aquí” (2009), esto es, concebir a América Latina como un *locus* de enunciación. El proyecto de BIENALSUR recupera la preposición, pero la complementa con la noción geopolítica del sur global para referirse a lo periférico en un sentido ampliado; siguiendo las lecturas de Biscia, esta experiencia “recalca la necesidad de definir otro lugar de enunciación: ‘un desde acá global’. Apuntada hacia arriba, ahora la flecha se proyecta en un haz de direcciones” (2017, p. 6).

Otro caso que nos permite dar cuenta del solapamiento de los giros temáticos de lo global es la muestra de Voluspa Jarpa, *En nuestra pequeña región de por acá* (2016), en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, Buenos Aires). En esta instalación con carácter de *site-specific*, la artista trabaja con los archivos desclasificados por los servicios de inteligencia de los Estados Unidos, en la gestión de Bill Clinton, entre los años 1999 y 2000, para crear una serie de piezas artísticas que centran sus problemas en las intervenciones imperialistas en América Latina, durante la segunda mitad del siglo XX. Por los tópicos trabajados y los modos en que se presentan, esta exposición se incluye tanto dentro del giro histórico y de la memoria y, en menor medida, se vincula con el giro documental y el etnográfico.

En el contexto actual, la memoria se ha convertido en una preocupación histórica y en un problema artístico y teórico que se traduce en el *boom* memorialista de la contemporaneidad (Huysen, 2001; Norá, 1984). De manera tal que, tanto las piezas instaladas por Jarpa en el MALBA como el proyecto museográfico general de esta muestra, pueden pensarse como lugares de ensayo sobre la memoria y la historia de los conflictos políticos y sociales a partir de una reflexión sobre las visualidades de los archivos y la Historia del Arte. Este tipo aproximación al archivo busca reactivar la tradición utópica como capacidad de imaginar futuros posibles a partir de problemas históricos locales, como así también encontrar en el pasado los vestigios cuyas potencialidades están abiertas al presente. Si seguimos las descripciones de Hal Foster sobre el impulso archivístico (2018) encontramos coincidencias procedimentales con su esquema del *artista como etnógrafo* (2001); es en la investigación en el archivo donde convergen la experiencia etnográfica y el registro documental. Esta exposición conjugaba obra ya expuesta y piezas realizadas para el espacio específico del MALBA —puntualizando en documentos ligados a las dictaduras en Argentina—. El espacio de instalación de las piezas era concebido como un todo que se dividía en diferentes sectores y exponía múltiples estrategias espaciales y de tratamiento del material documental. Se distinguían cuatro sectores: la entrada a la exposición, en donde los archivos aparecían en su formato tradicional de hojas tamaño A4, pero construyendo cortinas que invadían el espacio vidriado de

---

<sup>11</sup> La Dirección General y Artística de BIENALSUR convoca a artistas y curadores —de cualquier nacionalidad, de manera individual o colectiva— a presentar proyectos de obras y de curaduría de investigación para integrar la programación, bajo la premisa de situarse dentro del horizonte de las teorías contemporáneas del arte y la cultura en busca de contribuir a pensar, problematizar o dar otras miradas y aproximaciones a la multiplicidad de experiencias vitales de nuestro tiempo. Para una mayor profundización recurrir a <https://www.bienalsur.org/es/page/convocatoria>

las escaleras del museo; el *Panteón de los ídolos*<sup>12</sup>, donde aparecían reproducciones de fotografías de archivo de líderes políticos latinoamericanos impresas sobre placas de bronce; en un ambiente separado, el visitante accedía a la *Sala de la morgue*, allí aparecían documentos compilados en carpetas, ordenadas en colecciones documentales por país y articulado en series que tematizaban la muerte de estos líderes políticos y otros acontecimientos ligados a las dictaduras latinoamericanas; al final del recorrido, se proyecta un video multicanal en 5 pantallas con la obra *Translation Lessons* (2012-2016). Aparecen también, dentro del espacio expositivo, esculturas de la artista que hacen una cita directa a las obras emblemáticas de Donald Judd y del minimalismo norteamericano de los años 1970<sup>13</sup>.

Otras maneras de convocar lo documental en el arte es la recuperación de experiencias pasadas que refieren a la propia Historia del Arte. Aquí, el giro documental permite reactualizar experiencias efímeras donde el registro de la acción es fundamental como acontece en la exposición *Venecia en clave verde. Nicolás García Urriburu y la coloración del Gran Canal* (2018) comisariada por Mariana Marchesi, la curadora actual en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA, Argentina). Esta muestra conmemora los cincuenta años de la intervención del artista argentino Nicolás García Urriburu en el gran canal de Venecia que dialogaba con la Bienal de 1968. Esta exposición se concentra en el período de la producción de Urriburu desde la coloración de los canales de Venecia en 1968 hasta 1974 —año hasta el que se prolongan las investigaciones y las intervenciones sobre esta temática—. Si bien *Venecia en clave verde...* retoma tópicos y temas que se encauzan dentro del giro ecológico, nos interesa destacar los usos documentales en la curaduría y su modo de articular la propuesta museográfica. En este contexto, el curador se convierte en una suerte de documentalista y busca mostrar las acciones de Urriburu. Para ello, se sirve de registros audiovisuales y fotografías de la acción; de restos materiales del trabajo de investigación sobre la polución del agua en los canales; y de una línea histórica que conjuga textualidad e imagen en una cronología de las acciones que posibilita inscribir los distintos materiales y la producción artística, como así también recuperar su contexto.

La utilización de estos recursos materiales, museográficos y la selección de las obras permiten reponer el contexto de producción de los años 1970, al mismo tiempo que ayudan a “entender el enfoque sobre América Latina, el territorio y la preocupación por la ecología y la preservación de las reservas naturales” (Putruele, 2018, s/p.). En esta línea, la acción de Urriburu podría leerse en sintonía con el viejo activismo ambiental<sup>14</sup> y también con la línea de trabajo que, en aquellos años, se interesó por la naturaleza y el paisaje en estrecha relación con los postulados políticos que buscaban unir arte y vida. En esta exposición, se procuró una articulación entre preocupaciones ecológicas y modalidades documentales, ya que como señala Marchesi han elegido centrarse

<sup>12</sup> Esta sala también aparece referenciada como *Mi carne es bronce para la Historia* haciendo referencia a las palabras pronunciadas por Salvador Allende en una conferencia en la Universidad de Guadalajara (México) en diciembre de 1972.

<sup>13</sup> Para un análisis detallado de esta propuesta expositiva y su museografía puede consultarse (Olivari, 2020).

<sup>14</sup> En sus últimos textos, Ana María Guasch propone una actualización de estos temas y problemas a partir de nuevas estéticas que dan cuenta de las políticas ecológicas que ya no se basan en el cuidado y la protección de la naturaleza, sino en un cambio radical en los modos de vida con un horizonte común —de humanos y no humanos— proyectado a la sostenibilidad económica, la biodiversidad y el desarrollo de invenciones con conciencia ecológica “que proponen soluciones creativas a la degradación del entorno” (2016, p. 205).

en una obra que es clave para la Historia del Arte porque sintetiza muchos de los problemas que la vanguardia artística [argentina e internacional] planteó en los años 60. En su gesto se condensaron varios de los cuestionamientos que redefinieron la manera de hacer y pensar el arte: su autonomía, el lugar más activo del espectador en relación con la obra y la primacía del concepto sobre el objeto. (Marchesi, en Urquiza, 2018, s/p.)

Un último caso que recuperamos es la exposición *Traducir el desborde* (2018) curada por María Elena Lucero en el Museo Municipal de la Memoria (MMR, Rosario). Esta exhibición conjuga la obra artística de Julieta Hanono y sus intercambios con la comunidad Qom de la ciudad de Rosario. De esta manera, converge la cultura material de los Qom y sus experiencias en la radio FM Qadhuoqte, con la historia de exilio político de la artista, al mismo tiempo que ésta recupera producciones de poetas y realizadoras audiovisuales argentinas para la muestra. Desde una poética feminista, Hanono encarna un rol similar al del traductor, así media e interviene en el diálogo intercultural a partir de su subjetividad.

La exposición ocupaba una sala amplia centrada en una mesa donde se exhibían pequeñas piezas de cerámica que emulaban una feria de venta de artesanos; en el espacio circundante se instalaban distintos dispositivos museográficos, una mesa con copias de poemas que se replicaban, fragmentariamente, en las paredes; un subespacio donde los textos, en varios idiomas, levitaban generando un juego de proyecciones de sobras donde los términos se superponían. En este sentido, el montaje recupera un tópico en la tradición del arte latinoamericano en el que “las traducciones son maneras de contrabandear identidades. O negociar la visibilidad de los sistemas simbólicos desde posiciones ideológicas más bien periféricas” (Lucero, 2018, p. 37) que aquí están interpeladas, además, por la perspectiva de género.

Este caso es productivo, ya que en él convergen la creación de espacios de entendimiento transversales que construyen puentes interculturales y diversos medios que vinculamos al giro de la traducción. Así como el diálogo e intercambio con comunidades específicas desde sus propias prácticas cotidianas poniendo en funcionamiento estrategias e impulsando procesos de participación, colaboración, coproducción de información y conocimiento—dentro o fuera de los espacios legitimados—; en una línea que pretende restaurar los lazos fragmentados por las formas de vida en el nuevo orden neoliberal —similar a la propuesta de Guasch sobre el giro dialógico (2016, p. 275)—. Por último, aparecen el trabajo de campo —propio del giro etnográfico— y la acción de Hanono como actor del sistema artístico que encarna las tradicionales tareas del etnógrafo (Foster, 2001). En esta conjunción, la traducción, el diálogo y las estrategias etnográficas de la artista ponen en el centro de las reflexiones el trabajo con la identidad cultural y las relaciones entre personas y espacios, en un contexto postindustrial, postcolonial y desterritorializado.

En líneas generales, debemos señalar que, en la eclosión contemporánea, las propuestas que hemos vinculado con los *giros de lo global* no se producen como transformaciones progresivas, por el contrario, coexisten en una trama compleja y se contaminan entre sí. Podríamos pensar que, a partir de la expansión de los límites del sistema del arte, las incumbencias y los problemas disciplinares se mixturán con los cuestionamientos abordados por otras disciplinas de la Humanidades y las Ciencias Sociales.

#### 4. La constelación como esquema de presentación

Retomaremos la idea de *imágenes manifiesto*<sup>15</sup> de Andrea Giunta (2016) — que vinculamos con la museología de la idea— que incorpora en las narrativas curatoriales no sólo a las obras sino también al pensamiento que ellas proponen. Esta construcción que parte de los Estudios Visuales responde a un corrimiento de la concepción de la producción artística como recurso de la Historia del Arte que, ahora, se abre a otros tipos de aproximaciones disciplinares. Se trata de abordar una visualidad específica que tiende a condensar experiencias culturales, espaciales, emocionales, que involucran diversas formas de situarse en el tiempo y construyen múltiples estadios del mundo. En este sentido, la política de las imágenes se activa de distintas maneras cuando se las intercepta desde materialidades diversas, nuevas perspectivas disciplinares y clivajes contextuales. El uso de las imágenes manifiesto, entonces, se organiza a partir de asociaciones diversas que se anclan en lo visual, pero que aparecen de manera fragmentaria negando el origen y ponderando la idea.

En consonancia con los postulados de Giunta (2016) y con algunos de los giros trabajados en el apartado anterior —giro dialógico, giro de la memoria y de la historia, giro documental, giro etnográfico— nos proponemos caracterizar otro modo de presentación, aquello que llamaremos *esquema constelar*. En los últimos tiempos la noción benjaminiana de constelación y las metodologías vinculadas al legado de Aby Warburg cobraron relevancia en el sistema artístico a partir de los ensayos críticos de Georges Didi-Huberman y de sus experiencias en curaduría. En la apertura de su libro *Ante el tiempo* (2011), este autor propone —siguiendo a Marc Bloch— que la Historia no trata exactamente del pasado, ni es exactamente una ciencia. “El primer punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *memoria*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no ‘histórico’— del tiempo. El segundo punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no científico— del saber” (Didi-Huberman, 2011, p. 59). En relación con su trabajo curatorial, consideramos relevante mencionar la exposición *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010-2011) en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Reina Sofía, Madrid). Primeramente, debemos señalar que el Atlas de la versión explorada por Didi-Huberman inaugura un modo de exhibir dentro de las institucionales vinculadas al arte contemporáneo que conjuga las experiencias warburianas de la supervivencia y la actualización del *pathosformel* con la figura mítica de Atlas cuyo destino titánico es cargar con el peso del mundo en sus brazos. Asimismo, sintetiza las reflexiones en torno a la temporalidad con una voluntad metodológica de pensar e interrogar a las imágenes en el espacio del montaje museográfico.

La metodología constelar es utilizada por Walter Benjamín en *El libro los Pasajes* (2005), un texto cuya escritura se consigna a partir de la compilación de citas y fragmentos descontextualizados que adquieren sentido en el montaje y la catalogación, y que se alejan del origen como vector legitimador. En relación con esta idea, Cecilia Cappannini señala que el montaje de piezas, imágenes y soportes disímiles “genera una constelación de sentido: se establecen conexiones significativas —no mediadas

<sup>15</sup> La noción de *imágenes manifiesto* es elaborada por Andrea Giunta en el contexto de la curaduría de la colección permanente del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA, Buenos Aires). Esta curaduría que lleva el nombre *Verboamérica* (2016-presente).

por ninguna explicación/interpretación teórica— a partir de un conjunto de elementos independientes y distantes” (2013, p. 47).

En las exposiciones que toman este carácter, la estructura de la organización en el espacio deja de ser una sucesión de hechos ordenados de manera lineal en un relato homogeneizador, y funciona a partir de estructuras de interpretación propositivas pero abiertas. De esta manera, cada uno de los núcleos que se articula reúne artistas y obras, material documental y de archivo de distintos momentos históricos y contextos que se yuxtaponen e imbrican para generar relecturas, siempre nuevas. La singularidad del objeto queda desplazada y éste cobra valor en el conjunto que lo aloja; esto es, dentro de una red abierta de relaciones que retroalimentan sus lecturas potenciales. Como señala Gabriela Piñero<sup>16</sup> la constelación “puede pensarse como un modelo expositivo capaz de pensar/exhibir obras de diversas procedencias y tendencias” (2013, p. 17).

Dentro del contexto de América Latina, un antecedente destacable es la propuesta de montaje que Lina Bo Bardi presentó en el Museo de Arte de São Paulo (MASP, San Pablo) a partir de 1968. Dada las características arquitectónicas del espacio expositivo del Museo y frente a la ausencia de paredes, Bo Bardi propone “un modelo expositivo que repetía el principio básico del edificio al quedar los cuadros como levitando en el aire, dentro de unos caballetes de cristal sujetos por un pesado pie de hormigón” (López, 2018, s/p.). De esta manera, en el montaje las pinturas adquirirían un carácter tridimensional, que mostraba su reverso e incorporaba en él informaciones adicionales sobre el pintor y la obra. Este proyecto proponía un acercamiento a las obras y al espacio que operaba a partir de superposiciones y conexiones abiertas estimulando una experiencia no-lineal, no-jerarquizada y de múltiples posibilidades de acceso y lectura. La idea constelación aparece, en este caso, trascendiendo la bidimensionalidad y abriéndose hacia el propio espacio rompiendo con las convenciones expositivas del museo de manera radical y respondiendo a las características del propio edificio.

Actualmente, la metodología de la constelación de imágenes es cada vez más utilizada por los museos para repensar sus colecciones y sus relatos curatoriales de exposiciones temporales temáticas y también en algunos sectores de ferias y bienales. Un caso de su implementación en Argentina es la reciente curaduría de la colección de MALBA (Buenos Aires) en la exposición *Verboamérica* (2016-continúa) comisariada por Andrea Giunta y Agustín Pérez Rubio. Aquí, la constelación opera en la creación de ocho núcleos temáticos que se emplazan en el segundo piso del edificio: En el principio; Mapas, geopolítica y poder; Ciudad, modernidad y abstracción; Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada; Trabajo, multitud y resistencia; Campo y periferia; Cuerpos, afectos y emancipación y América indígena, América negra. Estos núcleos —desde los cuáles Giunta configuró su noción de imágenes manifiesto— ofrecen un tejido de tópicos interconectados que desdibujan sus propios límites y apuestan por una experiencia de visita fluida para leer la colección del Museo desde múltiples perspectivas —incorporando, por ejemplo, la perspectiva de género,

---

<sup>16</sup> Piñero (2013) profundizó el esquema constelar a partir del análisis de dos exposiciones curadas por Mari Carmen Ramírez: la primera *Heterotopías: Medio siglo sin-lugar: 1918-1968* y la segunda *Inverted Utopias. Avant-garde in Latin America* —esta última es una síntesis de la *Heterotopías...*, adaptada para MFAH—. Ambas están inscriptas dentro de los proyectos de investigación dirigidos por el Departamento de Arte Latinoamericano y el Centro Internacional para las Artes de las Américas en el Museum of Fine Arts of Houston (MFAH, Estados Unidos).

abordajes post y decoloniales, lecturas desjerarquizadas de las formas de arte alta y baja, enfoques de las modernidades latinoamericanas como múltiples—.

En este sentido, en el trabajo de los museos ya no se trata de generar exposiciones desde marcos nacionales o disciplinares, ni tampoco desde una narrativa jerarquizada—tal como mencionamos en el primer apartado— sino de ocuparse en promover relecturas politizadas teniendo presente aquello que ha sido dejado de lado o reprimido en los discursos legitimadores. En estas propuestas, los modos de exhibir emplazan dinámicas de presentación signadas por la idea de re-mapeos multitemporales sobre la Historia del Arte, su patrimonio y los objetos. Cuando se trata de la aplicación de esta lógica en las colecciones, los visitantes no sólo contemplan obras sino también líneas de lectura que construyen argumentos y posiciones con distintos tipos de confrontaciones. De esta manera, “en lugar de considerar la colección como un depósito de tesoros, [ésta] puede ser reimaginada como un archivo de lo común” (Bishop, 2018, p. 82), un repositorio capaz de interpelar las imágenes desde posiciones críticas.

En definitiva, el esquema constelar supone un corrimiento de las disciplinas como epistemes cerradas y estancas vinculada a la cosmovisión positivista-historicista que se inicia en la Alta Modernidad (Giddens, 1993). Esta mirada historicista de proceder “aditivo, [que] viene a colmar de ‘hechos’ un tiempo concebido como homogéneo y vacío” (Oyarzún en Piñero, 2013, p. 16) se contraponen a esta concepción dinámica del tiempo—siguiendo la noción de la Historia a contrapelo de Benjamín—, ya que en la constelación el pasado no es sólo lo que fue, sino lo que aún puede llegar a ser. De esta manera, los núcleos que componen el *continuum* de esta red se presentan como módulos intercambiables permanentemente abiertos a otras estructuraciones entre los pasados y el presente, en donde objetos e imágenes se alumbran entre sí. Este modo de exhibir, mediante la estrategia del montaje, pone en escena dispersiones, rupturas y contrastes, sin embargo

todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas y su fondo común, la relación inadvertida que los adjunta a pesar de todo, aunque sea una relación de distancia, de inversión, de crueldad, de sinsentido. (Didi-Huberman, 2008, p. 88-89)

## 5. Comentarios finales

Retomando nuestras ideas rectoras podemos marcar que la relectura de la museología de la idea, en la contemporaneidad, promueve la configuración de otras narraciones curatoriales que sustituyen las clasificaciones taxonómicas características de la museología del objeto. Las propuestas demarcadas en este recorrido abandonan las nociones tradicionales de autoridad y toman consciencia de la dimensión ideológica de lo visible. A la vez que ponen en funcionamiento trazados temáticos que diversifican las aproximaciones al arte del pasado permitiendo nuevas combinaciones entre objetos, imágenes, medios secundarios y elementos informativos. De esta manera, se facilitan intercambios y se promueven discursos de corrección política que hacen posible mostrar las diferencias dentro de la sociedad a través del reconocimiento de las historias y las culturas de las alteridades escenificando, simultáneamente, los cambios sociales y la diversificación de las formas de vida.

Dentro del amplio espectro de estos modos de exhibir todavía están presentes algunos vestigios de la museología del objeto y de formas precedentes que replican las lógicas positivistas-historicistas. Aunque los abordajes epistémicos de estas piezas han sido nutridos y renovados por los modos de exhibir posteriores, aún aparecen muestras temáticas centradas en las disciplinas técnicas, en los géneros pictóricos y en los temas tradicionales o en lecturas históricas desde la sucesión progresiva de los movimientos artísticos.

Sin embargo, siguiendo nuestros señalamientos generales, remarcamos la centralidad que en los últimos tiempos cobra el esquema constelar en el abordaje de los aspectos expositivos que, no obstante, convive con los giros temáticos y se nutre de ellos. Estos giros que actualizan los temas clásicos de las disciplinas humanísticas y sociales retroalimentan las condiciones de apertura y permeabilidad del modelo benjaminiano en su funcionamiento desde estructuras interpretativas. En el marco de la contemporaneidad, los modos de exhibir ya no constituyen modelos fijos, sino que sus dinámicas se reconfiguran a partir de las necesidades específicas de los espacios, los objetos y los que actores que intervienen. En definitiva, los casos y factores que hemos presentado en este trabajo ponen en discusión la definición tajante de los límites de las disciplinas científicas en su implementación en el sistema del arte. En este sentido, el terreno artístico resulta un contexto propicio para acoger ideas, epistemes y metodologías diversas y ensayar aproximaciones inter, trans y multidisciplinares que den cuenta de las convivencias disciplinares ya existentes, la contaminación, superposición e indefinición de las mismas.

## Referencias

- Bal, M. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales. *Revista Estudios Visuales*, 2, 11-49.
- Bennett, T. (1996). The exhibitionary complex. In Prasch T. (Ed.) *Thinking about Exhibitions*, pp. 69-92. London: Routledge.
- Benjamin, W. (2005) Libro de los pasajes. Madrid. Ediciones Akal.
- Brea, J. L. (2015). *Los Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Biscia, R. (2017). Arte en busca de otros meridianos. *Ñ Revista de Cultura*, 26/08/17.
- Bishop, C. (2018). *Museología radical O ¿qué es "contemporáneo" en los museos de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Libretto.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: MONTRESSOR JUNGLA SIMBÓLICA.
- Cappannini, C. (2013). La constelación benjaminiana como efecto de montaje. *Arte e investigación*, 9, 45-49.
- Clifford, J. (1999). Museums as Contact Zones. In Boswell D., Evans J. (Eds.) *Representing the Nation: A Reader, Histories, heritage and museums*, pp. 188-195. Nueva York: Routledge.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la Historia*, 1. Madrid: Antonio Machado Libros.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge.
- García Blanco, A. (1999). *La exposición. Un medio de comunicación*. Madrid: Akal.
- García Canclini, N. (2011). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Madrid: Montesinos.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- Giunta A. (2016). *Verboamerica (catálogo de exposición)*. Buenos Aires: MALBA Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2009) *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guasch A. M. (2003). Un estado de la cuestión. *Revista Estudios Visuales*, 1, 8-16.
- \_\_\_\_\_. (2008). Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global. *Revista CALLE 14*, 2, 11-20.
- \_\_\_\_\_. (2016). *El arte en la era global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Forma.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- \_\_\_\_\_. (2019) Un impulso (an)archivístico. En Bernabé M. (Comp.) *En el borde del mundo. Vanguardias de archivo en América Latina*, pp. 163-196. Rosario: HyA Ediciones.
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jiménez Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Básicos Arte Cátedra.
- Lopez, I. (2018). El maravilloso mundo tropical de Lina Bo Bardi, la mujer que hizo levitar a Brasil, en *Icom Design Diario País*, 3 de Octubre de 2018. Disponible en [https://elpais.com/elpais/2018/10/01/icon\\_design/1538390217\\_719661.html](https://elpais.com/elpais/2018/10/01/icon_design/1538390217_719661.html) (Consultado 16 de Enero de 2020).
- Lucero, M. E. (2018) *Traducir el desborde (catálogo de exposición)*. Rosario: Museo de la Memoria y Municipalidad de Rosario Ediciones.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Mosquera, G. (1995). *Beyond the fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin América*. London: InIVA.
- \_\_\_\_\_. (1996). El arte latinoamericano deja de serlo. *ARCO Latino*. Madrid: ARCO.
- \_\_\_\_\_. (2009) Contra el arte latinoamericano. *Conferencia en el Centro Cultural Parque de España*, Disponible en <http://ccemx.org/archivovivo/wp-content/uploads/2012/08/contra-el-arte-latinoamericano-short.pdf> (Consultado 18 de Enero de 2020).
- \_\_\_\_\_. (1999) Robando del pastel global. Globalización diferencia y apropiación cultural. En Jiménez J. y Castro f (Eds.) *Horizontes del arte latinoamericano*, pp. 57-68. Madrid: Editorial Tecnos.
- \_\_\_\_\_. (2010). *Caminando con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y cultura*. Madrid: Exit publications.
- Norá, P. (1984). *Les lieux de mémoire I: La République*. París: Galimard.
- Ortiz, R. (2004). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Olivari, M.C. (2020). Archivos desclasificados y vigilancias visuales. Subversión documental y desclasificación artística En nuestra pequeña región de por acá de Voluspa Jarpa. *Revista de Investigación y Creación ALZAPRIMA* (en prensa)
- Piñero, G. (2013). Re-estructurar el proyecto de un arte latinoamericano: el modelo constelar. *Intervención*, 4 (7), 11-20.

- Putruele, M. (2018). El día en el que Nicolás García Urriburu tiñó de verde los canales de Venecia, según la mujer que lo inmortalizó, en *Infobae*, 21 de Enero de 2020. Disponible en <https://www.infobae.com/tendencias/2018/06/29/el-dia-en-el-que-nicolas-garcia-urriburu-tino-de-verde-los-canales-de-venecia-segun-la-mujer-que-lo-inmortalizo/> (Consultado 18 de Enero de 2020).
- Robertson, R. (1995). Globalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity. Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R.. (Eds.) *Global Modernities*, pp. 25-44. London: Sage PuBLICATIONS.
- Sherman, D. y Rogoff, I. (2003). *Cultura de Museo*. London: Routledge.
- Urquiza, M. (2018). *Las aguas venecianas bajan verdes*, en Ñ Revista de Cultura, 14 de Julio de 2018. Disponible en <https://www.pressreader.com/argentina/revista-n/20180714/282462824697328> (Consultado 16 de Enero de 2020)