

Figuras y texturas de Nuestramérica

Actas de las VI Jornadas Internacionales de
Hermenéutica

Cardella, Sebastián; Demey, Rodrigo (comp.)

Buenos Aires, 11 y 12 de julio de 2019
Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe



Mutismo selectivo. El arte contemporáneo entre el silencio y la verbosidad

Isidori, Julia Victoria (CONICET – UNRN – UNTreF)

Juli91_2006@hotmail.com

Un punto de partida de este trabajo es que, dentro del heterogéneo catálogo presente del arte, hay una corriente en particular que afecta al resto: la *posvisual*. Esta categoría es propuesta para reunir a las producciones atravesadas por un relato imposible de separar de la visualidad. Entre artistas actuales de conocimiento mundial, podríamos mencionar, por ejemplo, a Santiago Sierra, Tania Bruguera, Doris Salcedo, Regina Galindo, y Ai Wei-Wei, como autores de obras *posvisuales*, en las cuales la materialidad está en constante diálogo con un discurso de orden verbal.

La observación de que este carácter discursivo de una ola de arte contemporáneo afecta a otros sectores no supone que hace extensivas sus características, sino que modifica las relaciones con el público independientemente de si la obra o exposición haya sido producida bajo una perspectiva *posvisual* o en cambio continúe una tradición de primacía en el valor material del arte. Así como el *shock* desde las vanguardias históricas se instaló desde entonces hasta esta parte como una suerte de expectativa siempre presente, incluso para obras que no pretenden descolocar a sus destinatarios, también la discursividad o verbalidad del arte, luego del giro filosófico de la segunda mitad del siglo pasado, ingresó en el horizonte de expectativas del arte contemporáneo. Esto explica que al momento de entrar a un museo una cierta expectativa nos predispone a esperar de las propuestas artísticas contemporáneas algo más que visualidad aunque no sepamos si encontraremos obras particularmente discursivas, o llamativas desde su materialidad.

Al tener en cuenta que esta estrategia de producción -que optamos llamar *posvisual*- ha repercutido en la manera en que como espectadores nos relacionamos con las obras, la presente investigación indagará la discursividad como uno de los códigos que estructuran al arte contemporáneo, y su presencia en las instancias de interpretación.

Para ello, analizaremos algunas experiencias exhibidas en la Bienal de Arte Contemporáneo de Neuquén, un evento regional del interior del país que lleva tres ediciones y cuyas características encuentran relación en otros eventos del país y del mundo. Entre ellas, NQN Contemporáneo ocupa al menos tres espacios diferentes de la ciudad en cada edición: El Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Paraje Confluencia, el Museo Gregorio Álvarez, la Sala de Arte Emilio Saraco, el Espacio de Arte Fundación OSDE, las bodegas Neuquén y Schroeder, y el espacio público son algunos de los que se han tomado para cada ocasión. La elección de las obras responde a la intención de buscar experiencias que hayan ocupado espacios diferentes del evento.

Para comenzar el estudio propiamente dicho de los momentos hermenéuticos primer interrogante es el siguiente: ¿Cuáles son los momentos hermenéuticos alrededor de un acontecimiento artístico?

La producción

Habitualmente pensamos en la instancia de muestra como el momento en que las experiencias son “interpretadas”. Pero ¿es recién allí, en el museo o la galería, cuando esto ocurre? En el presente trabajo proponemos la etapa de producción de arte también como una situación hermenéutica, ya que en esa instancia se experimentan aproximaciones a las propuestas desde lo discursivo.

Sobre todo en casos como las muestras temáticas que convocan proyectos en base a una idea curatorial, les artistas presentan su poética en función de un discurso. La primera edición de Neuquén Contemporáneo, por ejemplo, que se inauguró en la capital provincial en

Noviembre de 2013 tenía como lema el concepto “CONFLUENCIAS”. El de la segunda, presentada a fines de 2015, era “ENERGÍAS” y la tercera edición del evento, por su parte, estaba atravesada por la palabra “HUELLAS”.

Así como anticipamos en la primera parte del escrito, el evento neuquino no es en absoluto un caso aislado en lo que respecta a su carácter de bienal, exposición por convocatoria, y curaduría temática, entre otras características. Por el contrario, su modelo curatorial basado en la propuesta *a priori* de un concepto que deviene eje –incluso publicitario- de cada edición es idéntico a acontecimientos en apariencia tan lejanos como la Bienal de Sao Paulo, la Bienal de la Habana, la Bienal de Mercosur, la Bienal de Berlín, y la histórica Bienal de Venecia. Incluso en ellas el carácter discursivo del engranaje museográfico está mucho más evidenciado, en tanto son los mismos curadores quienes, cuando esto no depende de decisiones de gobierno, reúnen el cuerpo de artistas cuyas vinculaciones a ciertas temáticas sean funcionales al concepto elegido para cada oportunidad.¹

Cabe señalar en este punto que es habitual por parte de equipos curatoriales la utilización de términos suficientemente elásticos y con varias acepciones. Lo cierto es que el empleo de conceptos abstractos y laxos es recurrente en las convocatorias temáticas a proyectos. Consecuentemente, las palabras “confluencias”, “energías”, y “huellas”, eje de cada convocatoria, no significaron un obstáculo para la presentación de proyectos.

En esta sección abocada a la etapa de producción, un elemento de análisis son ser las “Bases y condiciones” de cada edición de Neuquén Contemporáneo, en las que puede observarse de forma clara, incluso cuantitativa, la presencia que tiene la verbalidad como una condición para la aprobación de una obra, frente a la visualidad; cuánto se exige textualmente de una propuesta, mientras que la obra material en sí puede no estar si quiera empezada.

No obstante la presencia protagónica del texto, en las entrevistas con algunas de las artistas participantes de las tres ediciones (Julieta Sacchi, Ailín Fernández, Juliana García, Mauro Rosas, Fabián Urban y Fernando Sánchez) hubo una homogeneidad en la no condición que representó para ellos la palabra de la convocatoria. Por ejemplo, Rosas, Urban y Sánchez –autores de la obra *Instrucciones para borrar una frontera*, con la que participaron en la edición “Huellas” en la Sala de Arte Emilio Saraco-, presentaron una propuesta que ya venía elaborándose hace algunos meses, e incluso una vez obtenida la admisión, continuaron el trabajo con el curador para acabar exponiendo otra experiencia distinta a la de la convocatoria.

Juliana García -que participó en las tres ediciones con las obras *10 Retratos o estudio de mercado para un trueque en Angastaco*, *Vecindad o Veinte arreglos florales*, y *Dos retratos y un souvenir*, respectivamente-, cuenta que al recibir la convocatoria, nunca se limitó a la palabra motora, y que de hecho no es algo que la motive a producir. Incluso cuenta – documento mediante, que el texto que ella presentara para la segunda convocatoria fue alterado en el proceso de edición para catálogo, con el agregado de una oración que cerró el sentido de la obra en torno al lema.

¹ En este paneo mundial de exposiciones artísticas curadas alrededor de lo lingüístico sin embargo, es necesario mencionar la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur BIENALSUR como excepción. Este evento resulta paradójico, pues no obstante su carácter periódico e internacional que podría asemejarla a otras bienales difiere en su apuesta por la descentralización y, lo que más nos concierne acá, en no contar con una perspectiva curatorial temática anunciada en la convocatoria bajo un lema o frase publicitaria. El llamado a la presentación de proyectos para BIENALSUR no es excluyente según una perspectiva conceptual explicitada verbalmente. La convocatoria recibe proyectos cuyas inclinaciones temáticas son de lo más variadas, y una de las propuestas del equipo fundacional es trabajar con esta heterogeneidad discursiva una vez recibidas todas las presentaciones. La primera edición data de apenas dos años atrás, y claramente representa un desafío a esta regularidad *posvisual* global que se ha vuelto una característica invariable en numerosos eventos de la agenda global.

Julieta Sacchi, por su parte, tampoco partió de la convocatoria para idear el proyecto: “Por lo general yo siempre tengo un proyecto por hacer, Entonces, cuando llega la convocatoria busco cómo vincularlo con esa idea” explicó la autora de *Guarda!* (obra colectiva participante de la edición “Confluencias” en el MNBA) *Museo Meseta* (obra expuesta en el espacio de barda en la frontera de Río Negro y Neuquén para la segunda edición) y *El péndulo de Foucault* (que tuvo lugar en el mismo espacio natural y en el Museo Nacional durante la edición “Huellas”).

Pero en ninguno de esos casos la falta de sujeción a al concepto como eje significó la renuncia a la verbalidad. Por el contrario –ya sea por iniciativa propia o porque era condición del concurso- les participantes atravesaron su proceso discursivamente en la reflexión sobre su carácter contemporáneo. En la entrevista a Julieta Sacchi sobre la necesidad de generar discurso alrededor de la producción, ella asegura que es una tarea necesaria. Mauro Rosas, por ejemplo, ante la pregunta por las etapas de su producción, respondió “Escribir me ayuda a ordenarme, así que es un ejercicio habitual” (entrevista con el artista).

De la mirada conjunta tanto de las respuestas de los curadores como de los artistas se desprende el siguiente interrogante: Si para los primeros la palabra de la convocatoria no tiene demasiada importancia y para quienes responden a ella resulta inocua, y casi prescindible por su elasticidad, y ambigüedad, ¿cuál es el motor que sigue organizando este evento de arte a partir de un concepto?

En primer lugar, esta disfuncionalidad de una curaduría temática en el caso neuquino no significa la caducidad en sí del *modelo* curatorial basado en temas, en tanto es una estrategia vigente en exposiciones globales que se adecuan más rigurosamente a ella: Bienal de Venecia, Bienal de la Habana, Bienal de Sao Paulo, o Bienal de Berlín, como hemos mencionado, entre otras. Por esto, surge la inquietud de si acaso lo que ocurre no es más que extrapolación de un modo de curar desde otras geografías a Neuquén, basada no tanto en cómo funciona en este territorio sino más en la popularidad global de la estrategia.

En segundo lugar, puede sugerirse la posibilidad de buscar textos *hashtag* por parte de las instituciones que den cuenta de la complejidad textual de las propuestas contemporáneas. Pero tal reflexión alude a la exhibición y corresponde al apartado siguiente.

Para finalizar la presente sección, se ha consignado que ante la exigencia de las bases de un desarrollo textual de la propuesta, los artistas responden discursivamente pero no de manera exclusiva al concepto de la narración curatorial. Es decir, por un lado, sus presentaciones son tan verbales como visuales, e incluso en su mayoría la palabra es protagonista, pero no es una verbalidad que se ajuste de forma estricta al concepto de cada edición. Por el contrario –y esto resulta de la lectura de los textos de catálogo- el uso del discurso de quienes exhibieron en las tres ediciones que lleva la Bienal de Arte Contemporáneo de Neuquén es generalmente abstracto, y en sus fragmentos más concretos refiere a la obra independientemente de su conexión con el lema del evento.

Entonces, la *posvisualidad* que hacia el inicio del trabajo mencionamos como característica del presente del arte que afecta los programas de exhibición existe en este ciclo neuquino, pero no del modo en que lo sugiere su estructura organizativa. La palabra reside en el proceso creativo en tanto la planificación de los proyectos oscila alrededor de la autorreflexividad de la obra como contemporánea, pero no está presente allí donde la curaduría y la museografía la señalan. Son dos modos de entender la verbalidad: el museográfico le da un carácter descriptivo, propio de los textos de periodismo sobre arte visual anteriores, mientras que el lugar que le dan los artistas en la producción indica que esta ya es parte troncal del proceso, que justamente por esta presencia, ha pasado de la visualidad a la *posvisualidad*.

La exhibición

En nuestro caso de análisis, hemos señalado momentos en que este fenómeno textual ocupa lugares de relevancia durante la etapa de producción. La inquietud que encabeza esta sección es si acaso esa textualidad, de tal presencia en la etapa productiva, es también parte de la etapa de exhibición.

Intentemos, por ejemplo, reconstruir, a partir del testimonio de los artistas, un poco de ese momento productivo: ven la convocatoria, encabezada por un concepto. Abre las bases y condiciones que requieren una memoria descriptiva, una conceptual, una pequeña biografía y un boceto del proyecto. La convocatoria cierra en 30 días, pero la exposición es recién dentro de cinco meses. Preparan el texto descriptivo de la obra de acuerdo a un proyecto que tenían en carpeta, haciendo hincapié en la conexión de su propuesta con el lema del evento. Hacen un croquis estimativo de cómo sería la obra y lo adjuntan al proyecto. Una vez enviado, la/el curadora/or recibe las presentaciones y las elige a veces en función de su conexión con el concepto rector y a veces basándose en el valor de la poética en función del resto de los proyectos. Los artistas son notificados de su aceptación y hasta ese momento no empiezan a trabajar sobre el aspecto material de la propuesta. Envían la obra y dependiendo de la voluntad de la/el curadora/or a veces participan del montaje.

Ahora pensemos en la etapa de exhibición, eje de este apartado. El día de la inauguración entramos a alguna de las salas en que tiene lugar el evento. Por ejemplo, el hall y la sala para exposiciones temporarias de la sede neuquina del Museo Nacional de Bellas Artes. Vemos objetos en paredes y piso, a veces también en el jardín. Piezas más o menos grandes, de más o menos colores, solas, acompañadas únicamente de una filmina autoadhesiva con no más de 10 líneas que contienen información técnica (nombre de artista, título, medidas, etc). Estas y el panel blanco plotteado con los *sponsors*, las autoridades del museo, y el texto curatorial que introduce el tema de la muestra con una reflexión sobre el concepto eje, son los únicos espacios en que la textualidad tiene visibilidad.

Podría decirse que no es condición de un discurso estar escrito para hacerse visible, pero lo cierto es que tampoco en la oralidad se escucha referencia a las experiencias. El recorrido suele hacerse de manera solitaria o en grupos pequeños y silenciosa en lo que respecta a lo inmaterial, a los conceptos, a los relatos que puede referir cada obra.

Por lo general, el camino en la sala es crea duplas íntimas entre quien mira y la obra, rara vez entre más personas, y rara vez introduciendo otra cosa que no sea el aquí y ahora visible. Surge aquí la pregunta sobre si esa es una manera propicia para exhibir obras que fueron pensadas alrededor de un lenguaje descriptivo. También si sus productores/as hubieran optado por otra estrategia de puesta en sala y si era posible que interfirieran en ella.

En conversación con Fernando Sánchez, por ejemplo, parte del ya mencionado colectivo autor de *Instrucciones para borrar una frontera*, el interrogante se despliega.

En mi parecer, ni el espacio específico ni la curaduría tuvieron incidencia; fueron más bien neutrales. Nuestra obra se expuso en la Sala Saracco; la ubicación de las diferentes obras fue más bien una administración del espacio. En nuestro caso no hubo consulta ni posibilidad de plantear qué tipo de espacio necesitábamos o preferíamos. Con los encargados de la curaduría tuvimos poca conversación, casi nada en relación al planteo conceptual de nuestra propuesta y su relación con el eje de la convocatoria. Con los espectadores sí, especialmente durante la inauguración. Hubo muchas preguntas y comentarios sobre lo que significaba el hito, y la frontera, en tanto indicios, huellas, de dimensiones que no son visibles, como ser las jurisdicciones estatales, los intereses geopolíticos, económicos, etc. (entrevista con el artista).

A las preguntas “¿Quiénes tuvieron contacto con la discursividad de la convocatoria (espectadores/as, curadores/as, trabajadores/as del museo)? y la que refería a la aptitud del espacio para dar cuenta del elemento material que conformaba sus obras, Julieta Sacchi indica también que ese aspecto está tácito en el espacio, y que depende en su totalidad de la iniciativa de los espectadores. “Se vincula quien se interesa y se acerca”, dice Julieta (entrevista con la artista).

Estas situaciones ponen al descubierto un claro desfasaje entre la relevancia dada a lo discursivo en la instancia de producción de obra alrededor de la convocatoria para este evento, y la etapa de exhibición que tiene como inicio el montaje en sala o en el espacio público.

Ahora bien, la exhibición no se limita al momento de inauguración de una muestra. Especialmente en los últimos años, la circulación virtual de obra mediante sitios específicos, revistas de arte, y redes sociales ha ido en aumento. Incluso podría asegurarse, al menos en el caso de la sede neuquina del Museo Nacional, organizadora de NQN Contemporáneo, que mantiene una presencia más visible con sus visitantes en la virtualidad.

Esto nos permite retomar la pregunta planteada en el primer apartado que había quedado inconclusa: Si tanto para curadores/as como para artistas la palabra de la convocatoria no representa demasiada autoridad, ¿cuál es el motor que sigue organizando este evento de arte a partir de un concepto? En otras palabras, por qué el MNBA, en tanto organizador de la propuesta, insiste en sostener publicitariamente un aparente vínculo discursivo con la producción contemporánea de la zona cuando les demás agentes – curadores/as, artistas y público- se ven atravesados más por la visualidad o lo vincular.

La primera cuestión que me gustaría sugerir -porque no es una respuesta sino una intuición basada en el funcionamiento de la divulgación virtual propiciada por el museo- es que la textualidad breve, por imprecisa que fuere, resulta de utilidad para poner en circulación un evento visual a nivel publicitario en su competencia con otras visualidades de mayor número. Es decir, si la institución enfrenta una exhibición vía Facebook, por ejemplo, de las obras que componen el evento, tiene la posibilidad de instalar un elemento que identifique las publicaciones en torno al evento, y que les dé así un tipo de “sello de calidad” avalado por la curaduría.

Por último, puede también pensarse el concepto eje de las ediciones como un vínculo entre el museo y sus visitantes que viene a auxiliar este cambio hacia la *posvisualidad* que el arte conoce estar atravesando. Así, a sabiendas de que las exposiciones ya no pueden ser experimentadas desde la sola visualidad, y a falta todavía de dinámicas de vinculación entre las instituciones y su afuera, los lemas de un evento son para los destinatarios interesados, puntas del ovillo del que tirar para empezar la tarea hermenéutica en la que están prácticamente en soledad.

Conclusión

El trabajo señaló dos instancias hermenéuticas del arte contemporáneo: la producción —ligada al proceso de la invitación o la convocatoria— y la exhibición. A lo largo del escrito se buscó demostrar que entre ellas varía la presencia de elementos lingüísticos, siendo pregnante en la primera y casi inexistente en la segunda. El resultado es, como pusieron de manifiesto las experiencias mencionadas, un extraño circuito en que las obras son admitidas, promovidas o invitadas a exhibirse según las líneas de texto de sus memorias descriptivas, pero que, en la exposición al público, todo ese texto suele ser omitido.

Esta paradoja que pone de manifiesto el evento neuquino es recurrente en gran parte del ámbito artístico de hoy. Es decir, no se trata de una falencia singular, sino de un modo de ser habitual del arte. En este sentido, la mención de este evento particular responde a la intención de pensar desde las experiencias del contexto en que habito, con las que tengo

mayor relación, pero en ningún caso para señalar este desfasaje entre dos instancias hermenéuticas como un error puntual de dicho espacio. De hecho, el caso de estudio habilita conexiones con acontecimientos de mayor alcance geográfico que manifiestan la misma inequidad de momentos interpretativos entre quienes transitan habitualmente el circuito de exhibición de arte y quienes participan en él de forma eventual. Como consecuencia de esta diferencia de herramientas entre sectores, se observa que el arte contemporáneo se presenta ante algunos –curadores/as, gestores/as y periodistas- como una experiencia racional, clara y verbalizable, mientras que para otros –destinatarios públicos-, como un velo, una incógnita, o un misterio.

Bibliografía

- AAVV (2016). *Catálogo de Neuquén Contemporáneo 2 “Energías”*. Neuquén, MNBA Neuquén y Ministerio de Cultura de la Nación.
- AAVV (2014). *Catálogo de Neuquén Contemporáneo 1 “Confluencias”*. Neuquén, MNBA Neuquén y Ministerio de Cultura de la Nación.
- Alloway, L. (1969). *The Venice Biennale. 1895-1968 from salon to goldfish bowl*. Londres: Faber and Faber.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja negra.
- Groys, B. (2016). *Volverse público. Transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Entrevistas (sin publicar) durante los meses de abril a julio de 2019 a: Ailín Fernández, Juliana García, Fabián Urban, Mauro Rosas, Julieta Sacchi y Fernando Sanchez (artistas); Andrea Scatena (encargada de prensa MNBA Neuquén); Fernando Farina, Rodrigo Alonso, Ana María Battistozzi y Matilde Marín (curadores/as); Natalia Gómez (guía de sala MNBA Neuquén).