



otros logos
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad
Universidad Nacional del Comahue
ISSN 1853-4457

**Lo exhibido en cuestión. Poéticas de sitio específico
que interpelan el mirar¹**

María José Melendo*

Resumen:

En el presente trabajo se analizarán poéticas del arte contemporáneo que responden al arte de sitio específico y proponen formas inusuales de intervenir museos desde las decisiones de los artistas de indagar los pasados que dichas instituciones abordan, los relatos silenciados que sus objetos ahora cuentan gracias a aquellas decisiones.

En tal sentido, se atenderá a los dilemas en relación a cómo volver visibles los pasados desde la consideración de ejercicios de memoria artístico políticos. Por otra parte, se procurará reflexionar sobre el hecho de que tales intervenciones abordan la memoria del pasado como una experiencia en presente y que por tanto está condicionada por los avatares que a éste lo atraviesan así como por los posicionamientos de las instituciones respecto a lo que se muestra y por las subjetividades de los artistas que se proponen trabajar con esos relatos.

Palabras clave: Poética, Museos, Sitio específico, Arte contemporáneo, Memoria

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el IV Congreso Internacional de Filosofía de la historia. El pasado propio, organizado por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires que tuvo lugar entre el 6 al 8 de noviembre de 2017 en Buenos Aires.

* Licenciada en Filosofía (UBA) y Doctora en Filosofía (UBA). Docente e Investigadora en la Universidad Nacional del Comahue y en la Universidad Nacional de Río Negro. Sus publicaciones e investigaciones versan sobre el pensamiento filosófico y su relación con el arte contemporáneo, el presente y la memoria.

Abstract:

The purpose of the present work is to analyze poetics of contemporary art that respond to site specific art and propose unusual ways of intervening museums from the decisions of the artists to investigate the past that these institutions address, the silenced stories that their objects now count thanks to those decisions.

In this sense, the dilemmas will be investigated in relation to how to make the past visible from the consideration of artistic political memory exercises.

Keywords: Poetics, Museums, Site Specific, Contemporary Art, Memory

El objetivo de este trabajo es exhibir el modo como el arte contemporáneo asume el desafío de abordar los pasados a través de poéticas que buscan acercarlos e interpelarlos. En estos intentos, emergen las profundas transformaciones que el arte viene atravesando al interior del concepto mismo de "Arte", impacto que adquiere dimensiones específicas en lo que involucra a los monumentos como cristalizaciones del pasado y a los museos en tanto lugares en donde atiborrados objetos pretéritos al ser descontextualizados y exhibidos como están en vitrinas, ratifican el estar reificados; aquí parece resonar el eco de las palabras de Adorno respecto a que el parecido entre el museo y el mausoleo no es sólo fonético.

En referencia directa a los museos -a las tensiones entre sus colecciones y el hiato temporal entre presente y pasado que plantean- surgen diversos interrogantes: ¿son los museos verdaderamente accesibles a sus visitantes?; ¿qué les ocurre a éstos cuando toman contacto con los objetos que aquéllos exhiben?; ¿cuál es el alcance político de los mecanismos desplegados con intención de acercar el pasado a través de los objetos de los museos?; ¿en qué medida el arte puede "volver visible" lo que los museos contienen?

A este respecto, se advierten dos situaciones: por un lado, el museo como institución viene enfrentando ineludibles encrucijadas, las cuales, involucran la apertura a reestructurar su ontología tanto en términos de intercambios transdisciplinares como en su atención hacia una pluralidad de retóricas posibles para exhibir y mostrar; por su parte, también el arte atraviesa un estado de desdefinición e interpela su propio canon, exponiéndose a desafíos de intercambios sumamente remarcables que en el enfoque que aquí establecimos supone activar poéticas no sólo en espacios museísticos artísticos sino en aquellos que no lo son como museos históricos y regionales, donde

los procedimientos que pone en consideración el arte permiten que las colecciones se acerquen a los destinatarios a la vez que se cuestionan las estrategias museísticas tradicionales.

Desde hace décadas, y particularmente desde la atención que ciertos pasados límites han despertado en relación a cómo encontrar las maneras de representarlos, se cuestionan los modos tradicionales con los que el arte suele “re-presentar” el pasado, por caso la monumentalidad: su escala, sus materiales inmortales, la permanencia y centralización de muchas marcas de memoria, entre otras. Se objeta el “para siempre” del gesto conmemorativo que es reemplazado por estrategias efímeras, contramonumentales, crítica que se hace extensiva a los museos y a las formas en que buscan ordenar “para siempre” el contenido de sus colecciones “permanentes”.

Por su parte, los museos del mundo han sido sacudidos por los colosales cambios que acontecieron en las artes en su conjunto, vinculados con la urgencia de una autocrítica respecto a sus mecanismos. Han debido enfrentarse al *dictum* de acercar a los destinatarios a sus colecciones, lo que planteó gestiones y poéticas curatoriales que acorten la distancia con intención de promover espacios más participativos: que los destinatarios se involucren con la experiencia de habitar los espacios museísticos. Este cuestionamiento afectó con mayor énfasis a aquellos museos que involucran contenidos históricos donde las vitrinas registran copiosos elementos que resultan invisibles y mudos si no hay retóricas con las cuales volverlos accesibles². En referencia a los objetos históricos: su carga y el peligro al que se enfrentan en su doble temporalidad pasado y presente, remito al concepto “ruina” tal como lo propone Gérard Wajcman en *El objeto del siglo*, ruina como esponja histórica, “escombros de objeto que forman huella para un alguien eventual. La ruina es el objeto visible y virtualmente legible. Vestigio perdido en medio del desierto a la espera indefinida de un descubridor o de un descifrador.” (Wajcman, 2001:21).

En el presente trabajo se hará hincapié en una serie de poéticas del arte contemporáneo que responden al arte de sitio específico³ y proponen formas inusuales de intervenir museos que los interpelan y a la vez permiten que éstos puedan exhibir –desde las

² Para un análisis de las transformaciones en los museos véase el trabajo de María Celeste Belenguer “Nueva visión de museos comunitarios: Desplazamientos en el caso latinoamericano” en: (Borsani y Melendo, 2016: 45-80).

³ Considero oportuno remitir a la perspectiva señalada en relación con el arte de sitio específico en el trabajo escrito en co-autoría con María Celeste Belenguer “Pensando en acto desde este sur. A propósito de poéticas que desenganchan al museo” (Melendo y Belenguer, 2018). Allí se hace referencia al origen y definición del término que proviene del inglés *site specific* y que suele ser citado en su versión inglesa o traducido al español por intervenciones de sitio específico y se destaca que la traducción más ajustada sería “lugar específico” para dar cuenta de la idea de espacio como trama histórica, palimpsesto habitado por diversos pasados que son los que resultan elocuentes al momento de pensar la intervención en ese lugar.

poéticas involucradas: esto es, desde las decisiones de los artistas- los pasados que dichas instituciones abordan, los relatos silenciados que sus objetos ahora cuentan gracias a aquellas decisiones.

En tal sentido, se indagarán los dilemas en relación a cómo volver visibles los pasados -presentes en las intervenciones a las que se hará referencia- intervenciones que “minan el museo” y a la vez se inscriben como ejercicios⁴ artístico políticos de memoria. Por otra parte, se procurará reflexionar sobre el hecho de que tales intervenciones abordan la memoria del pasado como una experiencia en presente y que por tanto está condicionada por los avatares que a éste lo atraviesan, así como por los posicionamientos de las instituciones respecto a lo que se muestra y de las subjetividades de los artistas que se proponen trabajar con esos relatos.

Remitiré tres experiencias que a mi juicio comparten esta intención de impactar en el *statu quo* desde poéticas que no parten de materialidades sino de la instalación de una decisión desestabilizante del medio. Por su parte, las tres intervenciones tienen lugar en museos, trabajan desde la idea de lugar específico y presuponen en sus retóricas una trama dialéctica entre discursividad, pensamiento y textualidad.

Así, *Mining the Museum: An Installation*, del artista Fred Wilson instalación realizada en la Sociedad Histórica de Maryland, Baltimore en 1992 en el marco de los 500 años del “descubrimiento” de América devino en una suerte de relato ejemplar de lo que las poéticas artísticas pueden generar tan solo desde la reconfiguración de lo dado. Por otra parte, se analizará la instalación del artista Pedro Lasch denominada *Black mirror- Espejo negro*⁵ realizada entre mayo de 2008 y enero 2009 en el Nasher Museum, de la Universidad de Duke, Durham, Carolina del Norte. *Espejo Negro* tiene su origen en la intención del artista de dialogar críticamente con una monumental exposición de pinturas barrocas inaugurada en esa misma fecha en el Nasher Museum titulada *De El Greco a Velásquez. Arte durante el reino de Felipe III*.

Finalmente, quisiera poner en diálogo las dos experiencias antes mencionadas con una intervención más cercana en el tiempo y el espacio a mi propio *locus* de enunciación⁶. *Desmontaje* es una intervención propuesta en septiembre de 2016 por Fernando

⁴ Cabe destacar que el concepto “ejercicio” es aquí utilizado en sintonía con el alcance que da María Eugenia Borsani al concepto “ejercicios decolonizantes” al hacer hincapié en los procesos, en las reflexiones desplegadas en acto y en contexto, desenganchándose así de los mandatos esencialistas, eurocéntricos, universalistas que operan como un *corset* interpretativo a la vez que político-epistémico. Cfr. (Borsani, 2015 y Borsani y Melendo, 2016).

⁵ Véase: www.pedrolasch.com

⁶ Cabe advertir, que he tomado como prioridad que impacta conceptual y metodológicamente en los procesos de investigación que transito, pensar en acto y de modo situado, anclando tales pensamientos a un territorio y a sus singularidades. Eso explica el ejercicio de diálogo propuesto entre dos experiencias que acontecieron en el pasado y en otras latitudes y una experiencia vigente en el tiempo que se propone en este sur, aquí en la Patagonia.

Sánchez, Mauro Rosas y Fabián Urban para el hall de acceso del Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa (MEC) ubicado en la ciudad de Fernández Oro, Río Negro, Patagonia, Argentina⁷.

Las tres instalaciones trabajan desde el horizonte del sitio específico pues la poética sólo tiene sentido en el espacio en el que tiene lugar, para el que fue pensada y en el que se cruzan las diversas temporalidades que atraviesan los objetos, los espacios, las colecciones. Asimismo, a diferencia de otras acciones de sitio específico en éstas, la poética sólo se limita a trabajar con los elementos existentes en el museo, los cuales, a través de aquélla son recontextualizados, asumiendo una nueva intencionalidad⁸.

A mi entender, tales poéticas evidencian la huella de un gesto trascendental para el arte contemporáneo como fue el impacto del *ready-made* producto de la descontextualización de un objeto banal y doméstico al que le era transferida una nueva connotación por el lugar en donde se lo exhibía; tal gesto fue uno de los puntapiés fundamentales para borrar los límites específicos del arte: su esencia y dominio.

Por su parte, las tres intervenciones cuestionan el rol canónico del museo como institución que habla aquí y para siempre de las colecciones que “atesora”, “guarda”, “defiende” y enfatizan la necesidad de desacralizar ese legado protector al que fueran confinados los museos patrimoniales. Dicha intencionalidad asume una impronta crítica, en tanto interpela el *modus operandi* de los museos, y a la vez política, en tanto exhibe las narrativas que atraviesan esas decisiones procedimentales asociadas al poder, la hegemonía, la invisibilización y el ocultamiento.

Se destaca que desde su origen en la Modernidad los museos surgieron como espacios contenedores donde los países colonizadores exhibieron los objetos saqueados, lo que plantea la necesidad de desandar o desaprender estos sentidos en torno a los museos y sus ancestrales funciones⁹. Aquí, emerge el concepto de archivo como determinante en la conformación de los museos: archivar supone guardar, seleccionar, y es por ello que resulta también cuestionado. Las experiencias que aquí se recuperan lo miran de

⁷ Para fotografías de la intervención véase en la página de Facebook del museo: Mec-Museo Estación cultural.

⁸ Así como *Mining the Museum* devino en una acción emblemática en lo que tiene que ver con intervenciones de sitio específico cuya poética se atiene sólo al trabajo con lo existente en las colecciones, otro caso emblemático es la instalación de Joseph Kosuth *The play of the Unmentionable* realizada en 1990 en el Museo de Brooklyn. Arthur Danto se refiere a ambas, por considerar que abordan el museo como un campo dispuesto para una reordenación constante utilizando los museos como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis y advierte que “En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte” (Danto, 2003: 28).

⁹ Cfr. “Sabemos que el periodo colonial fue uno de robo y de saqueo, y sabemos que los museos llegaron a ser los repositorios de mucha de esta actividad del ‘coleccionar’” (Jennifer González en Lasch 2012: 65).

cerca al visibilizar que detrás de los procesos de archivo y exhibición hay ocultamiento, jerarquización, omisión, silenciamiento, colonialidad.

Mining the Museum fue financiada por el Museo de Arte Contemporáneo de Baltimore y marcó un hito respecto al poder del arte de generar nuevas visualidades y contenidos desde la descontextualización y recontextualización de la colección de los museos. Arthur Danto (2003), Hal Foster (2001) y Walter Mignolo, entre otros, analizan dicha instalación desde diversas perspectivas aunque los tres recuperan la estrategia de instalar mecanismos autorreflexivos sobre la propia práctica museística y sobre la importancia de problematizar lo que los discursos oficiales señalan.

Fred Wilson recupera dos elementos que han influenciado en su producción: ser afrodescendiente y haber trabajado como guía de varios museos lo que le permitió identificar la ausencia de representación de los grupos sociales y poblacionales subalternos y marginales al campo social dominante y planeó inserciones estratégicas dentro de espacios museales que repararan esos silenciamientos. Según señala Jaime Cerón (2011) el artista planteó una suerte de mímica cultural respecto a los discursos museológicos para insertar de forma oblicua dentro de los mismos museos las historias de exclusión que ellos perpetúan.

Al trabajar con las obras guardadas en el museo en Baltimore que no estaban exhibidas en su colección, Wilson se percató de que en un museo lo que no se muestra es tan dicente de la orientación de la política cultural institucional como aquello que está expuesto. Tras identificar objetos que testimoniaban la presencia de las comunidades negra e indígena en la ciudad, procedió a confrontarlos con las piezas que ilustraban la historia “oficial”, creando con los objetos instalaciones que deconstruían la veracidad de tal historia reivindicando las comunidades afroamericana y nativa, literalmente borradas de la exposición permanente y por ende de la memoria colectiva. A este respecto recupero el análisis que Walter Mignolo propone de la instalación de Wilson en su artículo *Aiethesis decolonial* (2010) donde afirma:

A mi modo de ver, la obra de Wilson no es postmoderna, sino decolonial (...) Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben. Los procesos decoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la “negación” (...) Operan en la opresión racial/colonial, y también en la negación de los sujetos imperiales y coloniales: el negro que quiere ser blanco, y el amo que se niega a ver que la opresión y explotación de otro ser humano es éticamente reprobable y humanamente inaceptable. Por estas y otras razones, la obra de Fred Wilson es un constante proceso de decolonización de la aiethesis, de las

formas de sentir y de saber (teorizar) lo que sentimos (Mignolo, 2010: 18-19).

Por su parte, se advierte que con su intervención Wilson explora la historia específica de la institución donde se abocó durante el año previo a la realización de la instalación a investigar sobre la historia local. Según indica acertadamente José Roca (1996) la denominación "Mining the Museum" habilita un juego de palabras que puede ser leído como "explotando" o "desvirtuando" el Museo, o también, como "hacer mío" el Museo, remitiendo a la mirada del artista: a su subjetividad puesta en acto en la reconfiguración del montaje habitual de la colección del museo.

A su vez, Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* (2001) hace referencia a las diversas connotaciones de la acción de "minar"; considera que Wilson actuó como un arqueólogo de la Sociedad Histórica de Maryland, porque exploró su colección (un "minado" inicial), luego recogió representaciones evocadoras de historias, principalmente afroamericanas, no a menudo mostradas como históricas (un segundo "minado") y finalmente rearticuló otras representaciones más que desde hace mucho tiempo se han arrogado el derecho a la historia.

Es interesante reparar en el rol que ocupa el destinatario de este tipo de acciones y en que ya no es posible insistir en la denominación "espectador", lo que ratifica la emergencia de lo discursivo como un factor fundamental en la recepción de las tres experiencias aquí analizadas. Lo discursivo: como lo que discurre, vinculado con el pensamiento y con el lenguaje como modo en que ese pensamiento se manifiesta. Así, lo discursivo no es acá un elemento que acompañe a las instalaciones sino que las constituye permitiendo que éstas desplieguen su potencialidad.

Wilson propuso una poética que involucró un proceso de investigación previo donde el trabajo con la colección existente apuntó a lograr una experiencia en los destinatarios que produjo el efecto de lo inesperado, precisamente desde la poética y desde los elementos fuera de lugar, pero respetando el modo de exhibición característico de los museos de historia. Así, la poética resultó imperceptible desde un punto de vista inmanentista y accesible desde una mirada conceptual ya que lo que dio sentido a la acción de Wilson es lo que uno suele hacer cuando visita un museo histórico: tomar contacto con la información que pone en valor el objeto que aparece exhibido en una vitrina. Por eso, la crítica del artista se dirige tanto contra el contenido de la colección particular del museo histórico como contra el museo como institución que vuelve invisibles los contenidos que exhibe.

Tal como fuera señalado, Wilson incorporó una selección de objetos guardados en las bodegas del museo en la muestra permanente. Respetó los criterios de montaje y

exhibición propios de los museos históricos, pero ofreció indicios que permitían a los destinatarios darse cuenta de ciertos elementos “fuera de lugar”. Rescato el trabajo con cada uno de los objetos “instalados” en la instalación: su intencionalidad, como la del globo terráqueo con la palabra “Truth” expuesta al comienzo del recorrido. Wilson rodea este trofeo con una serie de pedestales (tres vacíos de color negro a la derecha pero con los nombres de tres habitantes de Maryland -Harriet Tubman, Benjamin Banneker y Frederick Douglass y otros tres de mármol blanco a la izquierda sosteniendo los bustos de Napoleón Bonaparte, Henry Clay y Andrew Jackson) suscitando la memoria de aquellas personas silenciadas, olvidadas en el más extremo anonimato, así como la reflexión sobre la autoría de la historia, problematizando el sentido universalista de las intervenciones museísticas.

Avanzando en la exposición aparecen estatuas que dan la espalda al destinatario, sillas de la alta sociedad de Baltimore agrupadas en función de un objeto que está exhibido en el centro y que no parece establecer una relación con los lujosos objetos: es el destinatario quien debe esforzarse por encontrar una vinculación. El objeto corresponde al poste con el que azotaban a los esclavos.

Por su parte, el sector denominado “*Modes of transport*” consistió en la exposición de una colección de lujosos carritos de bebé utilizados entre fines del siglo XVIII y principios del siglo XX pertenecientes a la *elite* de Baltimore y en el interior de uno Wilson dispuso una capucha del Ku-Klux Klan donada a la Sociedad Histórica de Maryland en forma anónima. La vitrina denominada bajo los mismos cánones de lo museal “*Metal work 1793-1880*” corresponde al siglo XIX, a la colección de glamorosa platería exhibida junto a un juego de esposas utilizados para sujetar a los esclavos.



Fred Wilson, *Mining the museum*, Sociedad Histórica de Maryland, Baltimore, 1991-1992

El estar fuera de lugar les permite a estos objetos interpelar a los destinatarios remitiendo a la conexión oculta entre los objetos exhibidos y los “instalados”: su memoria sólo se vuelve presente a un destinatario que se detiene y reflexiona en lo que tiene ante sus ojos; sólo él puede reparar desde el presente en la genealogía de esos objetos y su colonialidad.

Al igual que *Mining the museum*, la instalación *Espejo negro* se apoya en lo discursivo en tanto requiere de información de parte de los destinatarios para que la experiencia inicial de la contemplación de los elementos dispuestos en la sala -que sin duda los perturban y los dejan tratando de establecer conexiones- pueda desde el contacto con lo discursivo expandir otras connotaciones.

Como fuera señalado, *Espejo Negro* tiene su origen en una monumental exposición de pinturas exhibidas en el Nasher Museum con la que Lasch establece una conexión deliberada e intertextual a la que le suma el diálogo que introduce entre dicha exposición y el material “instalado” por el artista (el cual pertenece al Museo Nasher pero no es exhibido), con la intención de visibilizar lo invisibilizado y que los destinatarios entren en contacto con dicho material a través de este diálogo propuesto.

Lasch seleccionó dieciséis esculturas antropomórficas precolombinas pertenecientes a la colección del museo que estaban guardadas en la bodega y las colocó sobre pedestales de espaldas al público. Frente a las esculturas estaban colgados grandes espejos negros rectangulares que reflejaban el frente de las figuras. Después de algún tiempo de mirar estos rectángulos, fantasmas de figuras y cuadros españoles barrocos surgían desde las superficies de vidrio oscuro. El público veía el arte indígena, la representación colonial y el reflejo de su propio cuerpo e imagen colapsado en un mismo plano de reflejos.

El artista hace referencia a que contemporáneo a los cuadros exhibidos detrás de los espejos negros, se desarrolla un proyecto intelectual y político con una mirada de Europa para el resto del mundo, por ejemplo la contrarreforma europea, el genocidio que ocurre en América, la expansión global de Europa sobre los demás continentes, la evangelización o cristianización sobre todo en América, la pérdida de lo propio y la adopción de una nueva cultura para este continente. Lasch menciona que en la misma época en que Velázquez pintaba los cuadros exhibidos en la exposición del Nasher, tenía lugar el mayor genocidio del que se tiene registro; agrega que había aproximadamente 50 millones de habitantes en América cuando Colón llega y que en 1650 quedaron 8 millones.

A continuación, me detengo en la descripción de una selección de las duplas de objetos precolombinos enfrentados a un espejo negro que Lasch hace entrar en un diálogo crítico. Destaco el rol que cumple el libro *Black-mirror-Espejo negro* publicado por el artista (Lasch, 2012) en virtud de que enriquece la lectura del ejercicio involucrado en la exégesis de la experiencia de la instalación. En efecto, las descripciones del artista de cada par de imágenes es considerada *corpus*, no se trata de la documentación sino de parte de la obra tal como advierte el propio Lasch (Lasch, 2012).

El centro de la instalación se titula “Abstracción Líquida” y se observa un espejo de obsidiana¹⁰ pieza central, que representa una riqueza en contenido histórico; éste era utilizado por los Mayas para tener contacto directo con sus antepasados o con los muertos. Obsidiana, es el material del cual está hecho este espejo (lava félsica), cuando la lava es expulsada y se solidifica sin progresiones cristalinas, se convierte en este vidrio natural. Además, es un recordatorio de la llegada de los españoles a América ya que utilizaron este material para fundir las esculturas precolombinas (para ellos las mismas no tenían ningún valor comercial, un valor estético y mucho menos uno histórico) logrando directamente sacar minerales de alta importancia para la comercialización como el oro y la plata para conseguir abstracciones financieras y lucrarse de ellas.



Pedro Lasch, *Espejo negro*, Nasher Museum, Carolina del Norte, 2008

¹⁰ Disco espejo de obsidiana, AD 1300–1521 Obsidiana pulida, Colección del Nasher Museum of Art, Duke University. La información de las piezas montadas así como la de las imágenes proyectadas sobre la superficie fue extraída del libro de la instalación (Lasch, 2010).

El título “Espejo Humeante” con el que se denomina este diálogo remite al dios azteca Tezcatlipoca¹¹ y se le asocia directamente con los espejos de obsidiana. Este tipo de espejo todavía se usa ceremonialmente en México, acompañado con frecuencia de la quema de incienso y otras prácticas devocionales asociadas con la Virgen de Guadalupe, a quien se ve en la imagen detrás del vidrio oscuro. Esta instalación por tanto establece paralelos entre el dios Tezcatlipoca y la Virgen Morena, quien también tiende a aparecer en formas planas, como lo hace aquí en la imagen milagrosa impresa en el lienzo del cuadro novohispano¹².

Se titula “Hipnotismo y necromancia” al diálogo que hace referencia al uso de los espejos negros y otros tipos de reflejo oscuro para comunicarse con los muertos que ha existido en muchas culturas. En el objeto vemos una representación del común entendimiento cosmológico mesoamericano de la vida y la muerte como un ciclo continuo. La mujer embarazada de la figura precolombina¹³ aparece en contraste con el viejo eclesiástico del cuadro de El Greco¹⁴; juntos expresan la profunda diferencia de cómo los hombres y las mujeres experimentan la vida y la muerte y podría agregarse que también exhibe las profundas divergencias entre las culturas precolombinas y las europeas respecto a los procesos vitales.

Lasch advierte que la través de la intervención se propuso decolonizar el pensar y el sentir¹⁵ la herencia cultural recibida: ofreciendo ejercicios decolonizantes, que ubican al destinatario en un lugar central en la medida en que éste ve su reflejo y es sorprendido ante la superposición de imágenes y temporalidades que atienden, esperan, reclaman. En territorios más cercanos, rescato la intervención de sitio específico *Desmontaje*. Los artistas que la proyectaron estaban montando en el Museo Estación Cultural Lucinda

¹¹ Anónimo, Maya, región Tiquisate, Guatemala Incensario, periodo clásico, AD 250–550 Cerámica con pintura roja, amarilla, azul, negra, y blanca, Colección del Nasher Museum of Art, Duke University. Antes considerado como una falsificación, este incensario de la colección ahora se califica como obra auténtica. Cambios tan radicales en la valoración de piezas antiguas son típicos en colecciones públicas y privadas, pero son especialmente comunes en tradiciones artísticas y regionales menospreciadas y poco estudiadas como lo son las de Asia, África y América Latina.

¹² Anónimo, Virreinato de Nueva España *Juan Diego muestra el ayate milagroso*, mediados de 1700. Óleo sobre tela, Colección privada.

¹³ Anónimo, estilo ameca gris, Jalisco, México. Figura femenina sentada, 200 BC–AD 300 Cerámica con pintura gris y roja, Colección del Nasher Museum of Art, Duke University.

¹⁴ El Greco, *Retrato de un eclesiástico*, ca. 1610–14 Óleo sobre tela, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.

¹⁵ “según Mignolo permite abrir una brecha en donde no serán modernidades alternativas sino, alternativas a la modernidad, convirtiéndolas en una opción para permitir hablar de estéticas decoloniales y estas conllevarían a la construcción de estructuras propias. Recordando lo que menciona Mignolo, debe existir una construcción de lo propio “construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo, es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales” Kharla Franco (2015).

Larrosa (MEC) una muestra denominada *Experiencia Transfrontera*¹⁶ y con motivo de ella entablaron un diálogo con la directora Carmen Di Prinzio, responsable de cambiar la identidad del museo reivindicando una fase autorreflexiva respecto a la gestión, a sus colecciones y prácticas curatoriales.

La intervención surge de concebir el MEC como un espacio crítico frente a los discursos canónicos, sobre cómo cuentan la historia los museos tradicionales; por eso, Di Prinzio invitó a los artistas a pensar una obra de sitio específico para intervenir el espacio del hall de acceso¹⁷ el cual contenía material referido a lo que se denominó “la conquista del desierto”¹⁸: retratos de generales expedicionarios en el centro y arriba en posición central al espectador y retratos de comunidades originarias a los costados, ubicados en fila, desde la mirada de quien los toma por exóticos; se trata de reproducciones de las fotos tomadas por fotógrafos de la expedición Benito Panuzzi y Agustín Pozo, también había vitrinas con objetos de los campamentos de los expedicionarios¹⁹. Merece

¹⁶ *Experiencia transfrontera* es la cristalización de un conjunto de acciones que comenzó a pensarse en 2013 que involucró un viaje, caminatas, señalamientos, registros, búsqueda de información, sistematización y el armado de la muestra. El colectivo conformado por Fernando Sánchez, Mauro Rosas y Fabián Urban buscaba enfatizar la experiencia de transitar/traspasar fronteras generando un discurso de cuestionamiento y desnaturalización de las fronteras (especialmente la que separa Argentina y Chile) recurriendo a dos ejes: por un lado, la práctica en el terreno, incluyendo la experiencia del trayecto, el conocimiento de primera mano del paso fronterizo elegido y una instancia de intervención, de señalamiento. En segundo lugar, pensaron ese desarrollo así como las posteriores tareas de expresión/exposición dentro del campo del arte.

¹⁷Conviene dar algunos datos acerca del proceso de resignificación que viene atravesando el MEC. A fines de 2015, se propuso un cambio de denominación de lo que era el Museo Doña Lucinda (inaugurado en 1999) a Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa (MEC) concretado en febrero de 2016 bajo la dirección de Carmen Di Prinzio que es quien llevó a cabo la catalogación del material existente que reúne historia local y regional, pueblos originarios, fauna, paleontología y arte regional. La intención del cambio de denominación respondió a la puesta en valor de la estación del ferrocarril que es patrimonio histórico y de Lucinda Larrosa con el objetivo de reubicarla en su identidad, ya que fue la mujer de Fernández Oro y cumplió un papel fundamental en la administración de las tierras que luego serían las chacras y finalmente sería Fernández Oro, la ciudad.

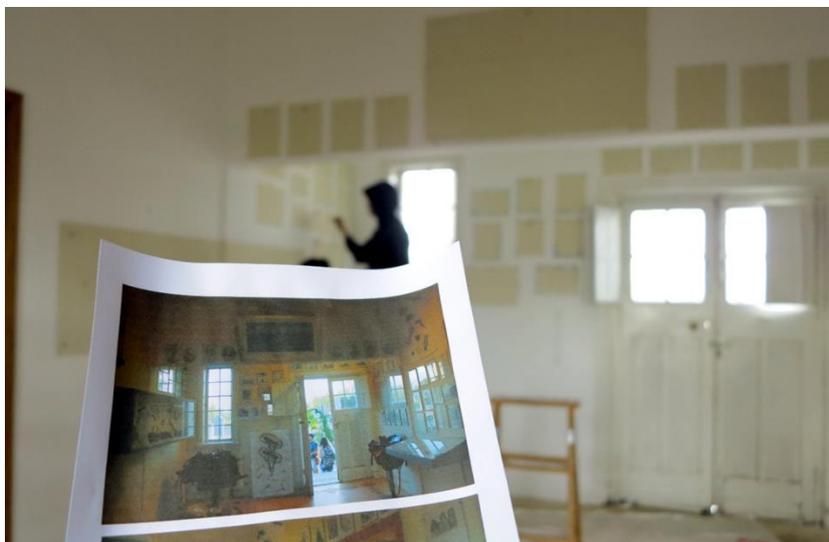
Actualmente el MEC involucra tres funciones: Museo, Centro cultural y talleres que recuperan oficios antiguos e investigación artística y científica en diálogo permanente con investigadores, artistas, gestores y vecinos. Dicha institución está coordinada por la Municipalidad de la ciudad, y participa la Universidad Nacional de Río Negro con la que tienen convenio y que se ocupa de las áreas de Paleontología y Geología, y la Asociación MEC en la que intervienen también socios asesores.

¹⁸ La denominada “Conquista del Desierto” fue la campaña militar realizada por la República Argentina entre 1878 y 1885 por la que se conquistó grandes extensiones de territorio que se encontraban en poder de pueblos originarios: mapuche, pampa, ranquel y tehuelche. Se incorporó al control efectivo de la República Argentina una amplia zona de la región pampeana y de la Patagonia que hasta ese momento era habitada por los pueblos originarios quienes sufrieron la violencia arrolladora del Estado argentino en tanto fueron masacrados, sometidos, ultrajados y enajenados.

¹⁹ Cabe advertir que los cuadros colgados en aquella sala eran copias que actualmente no tienen valor. En agosto de 2017, Di Prinzio solicitó al Archivo General de la Nación la donación al MEC de la colección digital completa de la expedición al Río Negro material que actualmente puede consultarse.

mención la ubicación de los objetos ya que da cuenta de las jerarquías y de los relatos hegemónicos con los que se estructuraron los relatos visuales nada menos que en el hall de acceso al museo.

Cabe advertir, que abundan en nuestra región museos que aún hoy abordan sus colecciones desde la exhibición acrítica que dispone de los objetos del pasado sin reparar en lo que éstos transmiten y en el alcance político de tales modos exhibitivos. Cuentan los artistas responsables de la intervención²⁰ que lo que resultó en la intervención *Desmontaje* fue una coincidencia entre los ejes que venían trabajando en *Experiencia transfrontera* y la propuesta de Di Prinzio de transformar el Museo Histórico en otra cosa, modificando las lógicas tradicionales de organización espacial y presentación de colecciones, pero especialmente dándole un giro en términos políticos, que cuestionara los relatos tradicionales y propusiera una mirada crítica de los procesos históricos en la región. Agregan también, que potenció a ambos proyectos la cuestión de la frontera como tópico problemático; se trataba de la división política entre Argentina y Chile en el caso de *Experiencia Transfrontera* y que en la sala contigua intervenida en *Desmontaje* estaba presente la frontera con el indio durante el proceso de expansión territorial del estado argentino; el desierto deviene lugar, sitio específico, territorio a desmontar.



Fabián Urban/ Mauro Rosas/ Fernando Sánchez, *Desmontaje*, MEC, 2016 y continúa.

²⁰ Todas las declaraciones de los artistas aquí citadas corresponden a la comunicación personal con los autores acontecida en el mes de octubre de 2017.



Fabián Urban/ Mauro Rosas/ Fernando Sánchez, *Desmontaje*, MEC, 2016 y continúa.

Trabajaron bajo el interrogante de qué hacer con esa sala; de qué manera modificarla para efectuar una crítica de la representación visual celebratoria de las campañas militares de fines del siglo XIX, pero a la vez insistiendo en que era importante dejar una huella, una referencia de ese discurso. Optaron por sacar todos los objetos y los cuadros pero dejaron vestigios que permitieran a los visitantes recordar –o constatar, en el caso de los visitantes nuevos- qué había habido antes allí. Acentuaron dos tipos de huellas: el mantenimiento de la pintura de la pared en los lugares que eran ocupados por los cuadros (esto permite registrar visualmente de manera inmediata la ausencia del cuadro) y en segundo lugar, dejaron los carteles descriptivos de las fotos, ya que los mismos a juicio de los artistas de la intervención, daban idea de la imagen que había allí a la vez que de las connotaciones valorativas/ideológicas que le eran dadas en la exhibición anterior y que en *Desmontaje* eran problematizadas.

Me pregunto si desmontar implica vaciar. La sala ¿está desierta por estar vacía?; ¿qué lugar ocupa el vacío? Considero valiosa la retórica seleccionada por los artistas en tanto instala la necesidad de reflexionar en torno al vacío, lo desierto, el volver visible y sus innumerables connotaciones políticas ancladas al territorio y a los sentidos y las intencionalidades en relación con el pasado de ese territorio que los relatos de los museos históricos actualizan.

La operación de desmontaje se constituyó en un (nuevo) montaje, que incluía en su misma materialidad la operación de desmontaje: la hacía perdurar y la mantenía activa. Para poder “visualizar” el desmontaje “instalado” como poética que busca visibilizar su textura de palimpsesto, los artistas debieron pintar la sala, exhibiendo lo arriba destacado en referencia a las tres intervenciones seleccionadas en este trabajo que no proponen objetos artísticos sino que instalan decisiones acaso casi imperceptibles que permiten volver visible el pasado, la memoria en una dimensión crítica e inexorablemente retrospectiva y desde el *locus* del presente.

Por otra parte, al igual que ocurría en las acciones analizadas de Wilson y Lasch, también en *Desmontaje* lo discursivo juega un rol fundamental y el destinatario debe comprometer un trabajo exegético de lo que tiene ante sus ojos y el mirar adquiere visos múltiples, pues, no sólo se trata de ver lo que los ojos encuentran sino construir sentidos y textualidades desde lo que se mira.

En este sentido, cabe consignar la importancia a modo de paratexto del relato curatorial que ofrece datos que contribuyen a tales exégesis. Allí se expresa:

Desmontaje propone desestabilizar el discurso visual en torno a la política de ocupación y explotación territorial que sostienen, en su conjunto, las imágenes tomadas por los fotógrafos de la expedición, el orden en la que se exhiben y los epígrafes que las acompañan. Desmontar un discurso se convierte aquí en operación poética, habilitando de este modo, un nuevo espacio de diálogo y debate por fuera de las narrativas hegemónicas.

Asimismo, destaco que a diferencia de *Mining the museum* y *Espejo negro* - instalaciones que critican no sólo al museo como institución sino a las estrategias políticas y culturales de los museos en los que las intervenciones acontecieron- *Desmontaje* presupone un diálogo con la actual gestión del Museo, que promovió la necesidad de interpelar dichas estrategias proponiendo una etapa de revisionismo crítico a mi juicio digna de ser remarcada. Estimular experiencias como la de *Desmontaje* supone considerar el pasado como algo que requiere ser iluminado desde el presente y accionado desde un *locus* que necesariamente es político. En esta intervención emerge la cuestión del territorio en diálogo con lo cartográfico y las fronteras, los desiertos habitados, la colonialidad y un juego muy sugerente respecto al sitio específico y los archivos.

Para finalizar, quisiera reparar en que si “canon” es un conjunto de normas o reglas establecidas como propias de cualquier actividad, considero que las tres intervenciones impugnan el canon al menos en dos sentidos: porque cuestionan los procedimientos museísticos: sus rasgos característicos, su quietud la cual genera invisibilidad, y también, cuestionan los medios propios del arte: su canon en relación a lo que una “obra de arte” debe ser en virtud de que en los casos analizados se trata de una acción de visibilización poética que parte del material del que los museos disponen y los reposiciona. Los pone en un diálogo impensado (Wilson), saca a la luz objetos que esperaban en los sótanos a ser exhibidos y que emergen para denunciar su ocultamiento y dialogan con la colección vigente del museo (Wilson /Lasch), instala la dimensión sensible de la colonialidad (Lasch) o desmonta una muestra vigente para que ésta se vuelva visible desde su ausencia, interpelando el canon de los relatos visuales

y discursivos asociados al pasado de nuestro territorio: a las políticas inherentes a la conservación de los museos regionales en la Patagonia (Sánchez, Rosas y Urban).

A su vez, el contacto con las experiencias en cuestión plantea que ya no hay unanimidad ni respuestas esencialistas en torno a conceptos como “museos” o “arte” ya que los mismos han atravesado procesos autorreflexivos y críticos que desmontan la idea de evidencia y que obligan a involucrarse con cada experiencia en particular.

Estas experiencias presuponen necesariamente un destinatario activo desde diversas estrategias: Lasch lo interpela visualmente devolviéndole su propio rostro reflejado en el espejo, Wilson desde la continuidad de los recursos de los museos tradicionales pero agregando un elemento que afecta ese “orden”, los artistas de *Desmontaje* requiriéndole al destinatario que vea a través de lo ausente, a través de las huellas de aquello que fuera desmontado estableciendo la evidencia (visibilizada por los objetos e imágenes desmontadas) de que “El desierto es muchas cosas, nunca desierto”.²¹

La mirada de estas experiencias indagadas materializa en qué medida el arte permite volver visible el pasado de los objetos exhibidos en los museos, objetos que son como fuera advertido tomando la expresión de Wajcman “ruinas” a las que hay que hacerlas hablar. En los tres casos, las poéticas propuestas reflexionaron sobre estos procesos e instalaron dialécticas entre lo que se exhibe y lo que se oculta: los relatos del poder a la par de la voz de las víctimas de esos relatos.

Es la poética la que reconfigura al museo como institución e interpela sus formas exhibitivas canónicas, así como pone de manifiesto que todo proceso de referencia al pasado supone memorias en conflicto, subjetividades, anacronismos, que evidencian que el arte que las actualiza necesariamente está en presente y es político. Precisamente porque lo es, busca sacudir el polvo de lo establecido y despliega estrategias que instauran un espacio de insurgencia.

Referencias bibliográficas:

Borsani, María Eugenia (comp.) (2015), *Ejercicios decolonizantes en este sur*. Buenos Aires, Ed. del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Borsani, María Eugenia y Melendo, María José (comps.) (2016), *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, Buenos Aires, Ed. del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

²¹ Mauro Rosas y Fabián Urban en: Proyecto “Dos catástrofes y un refugio (y una refutación)”, proyecto presentado durante la Residencia de arte Barda del Desierto en Contralmirante Cordero, Río Negro, Argentina, febrero de 2017.

- Bourriaud, Nicolás (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cerón, Jaime (2011), "El museo como representación de los conflictos culturales", en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, N° 7, pp. 142-151.
- Danto, Arthur (2003), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.
- Franco, Kharla (2015), "Perspectiva decolonial: mimesis y transgresión" en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, N°12, pp. 57-65.
- Lasch, Pedro (2010), *Black mirror/Espejo negro*, Duke University Press, Durham.
- Melendo, María José y Belenguer, María Celeste (2018), "Pensando en acto desde este sur. A propósito de poéticas que desenganchan al museo", en E. Andrés Sandoval Forero, José Javier Capera Figueroa y Fernando Proto Gutiérrez (coord.), *Discusiones, problemáticas y sentipensar latinoamericano*, Copala y Red de pensamiento decolonial (en prensa).
- Mignolo, Walter (2010), "Aisthesis decolonial", en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, N° 4, pp. 10-25.
- Prada, Juan Martín (2010), "El museo y la invisibilidad del otro", Disponible en: <http://reddigital.cnice.mecd.es/5/arte/>
- Ribas, Diana (2013), "*Site specific*: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica", en *Farol*, del programa de posgraduación en artes de la UFES, Victoria, año 9, n° 9, pp. 31-47.
- Roca, José (1996), "Curar el museo", Conferencia dictada por en el seminario El Mapa es el Territorio, organizado por el "Proyecto Tándem" y el "Archivo X" en el Planetario de Bogotá en noviembre de 1996. art4.html. Consultado en septiembre de 2010.
- Wajcman, Gérard (2001), *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu.