

III Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario.

Mesa: Mapeo de una explosión. Prácticas artísticas contemporáneas en escenas locales de este sur.

¿Lo propio es de quién?

La búsqueda de la pequeña escala en un gran espacio

Julia Isidori

(Universidad Nacional de Río Negro, Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño. Río Negro, Argentina.

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. Universidad Nacional de Río Negro, Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño. Río Negro, Argentina)

Introducción

Esta investigación se propone estudiar cómo impactan los procesos de autocritica consignados por la presente mesa en una escena próxima local: el Alto Valle de Río Negro y Neuquén. En el marco de la selección de acciones *a pequeña escala* que esta mesa propone se estudiará la exhibición *Sala Propia. Artistas mujeres de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén* inaugurada el 14 de diciembre de 2018 y curada e ideada por Kekena Corvalán, activista transfeminista, historiadora, crítica, docente y curadora radicada en Buenos Aires.

La propuesta de Corvalán consistió en reunir en la misma sala —la que el museo destina a las exhibiciones temporales— todas aquellas obras del acervo del Museo Nacional (distribuidas en ambas sedes) cuyas autoras fueran biomujeres. Sorprendentemente —o no— para una institución cuyo patrimonio supera las 12.000 piezas, el número de obras reunidas por la curadora no alcanzaba siquiera la centena.¹ Más aun, en su mayoría se trataba de obras que estaban ocupando las bodegas en ambas sedes, lo que resaltó Corvalán en varias instancias en las que puso de relieve que el gesto político de la muestra no estaba únicamente en hacer visible la inferioridad cuantitativa de las mujeres en el espacio museal, sino también en dar a esas imágenes un lugar de atención.

¹ Es necesario aclarar que el número de obras del acervo de la sede neuquina roda los 330 ejemplares, y en dicho espacio, la desproporción es menor que en la sede central del Museo, en Buenos Aires. Sin embargo, se constata aquí el número total en sintonía con el criterio de la curadora, quien incluyó entre la selección de obras aquellas exhibidas también en la capital del país.

1. La estrategia de la colaboración

¿Qué posibilidades tiene un gesto de ser disruptivo, liminal, o contestatario, si permanece en el tiempo entre las paredes de la institución de mayor poder consagratorio, económico y cultural de su contexto? Ante la inclusión de *Sala Propia* este grupo de gestos de desborde que reunimos en la presente mesa, podría discutirse su categoría disruptiva en tanto se sostuvo durante tres meses en la única sede federal del Museo Nacional, meses durante los cuales algunas obras fueron activadas en eventos, charlas y re-ediciones de performances.

Sin embargo, en la trayectoria de exposiciones históricas del museo, la apuesta de Kekena Corvalán implicó desfasajes, corrimientos y gestos curatoriales disidentes con el modelo hegemónico y grandilocuente de selección de obras y diagramación de exposiciones. La intención curatorial de revisar con sospecha el patrimonio del museo desde el museo habilita pensar que la naturaleza disruptiva y crítica agudizada por las vanguardias contra la institución toma un nuevo modo de ser en el presente. Curadora y directora del museo trabajaron codo a codo en la diagramación de la exposición y en las actividades públicas que surgieron a su paso, por lo que también es evidencia de esta forma contemporánea de disrupción el apoyo celebratorio del mismo museo hacia una propuesta curatorial que abiertamente muestra aquellas condiciones internas señalables como problemas a resolver por su presente inmediato.

La noción radical, extremista y combativa del activismo, de la crítica cultural, o de los gestos *borde*, como elige llamar esta mesa, es sólo una manifestación posible de los mismos, simultánea a otra acepción de la crítica o del activismo igualmente válida y más cercana al diálogo y a la diplomacia que a la confrontación. De acuerdo con la idea de “colaboraciones estratégicas” desarrollada por Hal Foster en su libro *El retorno de lo real* (2001), algunas propuestas de las últimas décadas plantean encontrar espacios institucionales para discutir con la institución. Así, el vínculo entre el museo y los gestos que lo desafían se da en forma dialógica más que de oposición, inaugurando también una nueva era para el arte en que las discusiones públicas.

En su libro *El retorno de lo real* Foster revisa el vínculo entre tres momentos históricos para describir este viraje: la vanguardia, la primera neovanguardia o la neovanguardia inicial ('60) y la segunda neovanguardia. Plantea la vanguardia y la primera neovanguardia como inserciones diacrónicas en la Historia del Arte, mientras que explica por qué la segunda neovanguardia puede comprenderse en términos

sincrónicos. El concepto de diacronía implica para él el ordenamiento lineal cronológico en que o bien las vanguardias se plantearon como superadoras formales del pasado, o bien sus re-ediciones en los años cincuenta actualizaron aquellos procedimientos para fijarlos en el canon histórico. El término *sincronía*, por otro lado, indica la acción de las neovanguardias sesentistas y posteriores no en el eje temporal progresivo sino contextual, espacial. Desde esta perspectiva, el vínculo con la historia tiene menos que ver con el progreso y más con la revisión crítica, por ejemplo, de los vínculos trazados por el arte con los contextos, las situaciones y los espacios de circulación y legitimación.

Foster subraya que mientras que la vanguardia toma una posición nihilista respecto de los espacios del arte, sus límites y sus estructuras formales, la segunda neovanguardia busca expandirlos, deconstruirlos, habitándolos en la discusión. En línea con las características de esta segunda neovanguardia, entonces, la exhibición curada por Corvalán es un ejemplo del poder de crítica institucional en la forma de colaboración y de trabajo conjunto con el museo.

1. Escape de lo visible

Si la pensamos en relación con el resto de las exposiciones temporarias de la sede neuquina del MNBA, *Sala Propia* es tal vez la que mejor demuestra el natural modo de ser de la institución en los últimos tres años, con respecto a un interés en el pensamiento crítico como parte de la diagramación de eventos. Tal vez es la única demostración incluso —junto con la Bienal de Arte Contemporáneo— que va más allá de lo colgado en las paredes y lo montado en las peanas y en cambio pone atención al detrás de escena, lo que emerge al pensar la exhibición evocada en el marco de una gestión de apertura del espacio museal con programas continuos de formación para artistas y de análisis crítico de obra y proyectos.

Esta actitud un poco más lejos del espectáculo de las inauguraciones y un poco más cerca de la reflexión como una actividad diaria que en el auditorio del museo, en la cafetería, y en el hall reúne asiduamente a artistas, gestorxs, y curadorxs, vuelve necesario subrayar los intentos del museo por vincularse con sus interlocutores contemporáneos externos a los pasillos blancos y las luces dirigidas. El museo ha insistido en los últimos tres años de forma creciente en cultivar un vínculo crítico con quienes lo habitan ya sea mediante esos programas periódicos que insertan las discusiones del afuera público o mediante exposiciones como *Sala*

Propia, que hacen discutir al mismo interior del mismo museo con sus criterios en relación a la agenda actual, aceptando ponerse en diálogo con aquello que veinte años atrás lo hubiera tensionado. ¿En qué medida la institución ha virado su postura en torno a aquellos modos de producción artística que se escapan al formato de cubo blanco que sólo exhibe *lo visible*? ¿Es que acaso el interés que antes tenía por la grandilocuencia exhibitiva ahora lo tiene por lo vincular, lo dialogable, y lo invisible?

En su libro *Museología Radical* (2018), Claire Bishop se detiene en los intentos de tres museos —el Van Abbemuseum en los Países Bajos, el Museo de arte Contemporáneo de Metelkova en Eslovenia, y el Reina Sofía en Madrid— de mirar de forma crítica su propio patrimonio, su historia de gestiones, y de vínculos culturales con su contexto y los avatares comerciales del acervo con los lugares de origen de las obras adquiridas. En cierto sentido, un rasgo común observado por Bishop como pauta de contemporaneidad en la naturaleza de estos museos es su interés por aquello que ya no tiene formato de obra de pared o de peana, que no es ya si quiera una instalación, sino un problema histórico, o un dilema cultural, o una concatenación de eventos del pasado: en fin, el museo contemporáneo, sugiere Bishop, empieza a interesarse por cuestiones invisibles. Y consecuentemente, las exposiciones que allí se diagraman buscan la manera de poner a la vista esos problemas, o ideas que dan lugar a las curadurías críticas.

Desde esta perspectiva, el MNBA sede Neuquén toma una ruta similar al dar espacio en su calendario de exposiciones a un proyecto que consiste en hurgar sus archivos, sacudir los recintos administrativos y preguntarse porqué todo lo que sería posible mostrar en el museo está allí y en qué condiciones ha llegado a estarlo. Al igual que los tres casos estudiados por Bishop, la propuesta curatorial de Kekená Corvalán exigió un vínculo más comprometido entre la curadora (externa) y los trabajadores de la institución que el que usualmente requiere una exposición temporaria; un período de recolectar información, y hasta de investigación sobre la conformación de ese patrimonio permanente.

Teniendo en cuenta este trabajo en conjunto de autorevisión institucional y lo observado más arriba acerca del devenir social del museo, sería posible pensar en una nueva forma de activismo que no depende del contexto callejero, combativo o reaccionario. Este modo, que emerge como una especie de devenir natural de los gestos activistas que han tensionado continuamente los espacios hegemónicos de exhibición en nuestro territorio desde 1960 plantea la siguiente pregunta: ¿En qué

modo han influido los recursos del conceptualismo en la puja que los activismos — como en este caso puede ser el feminismo— han ejercido sobre las instituciones?

Diversos autores han estudiado las derivas del arte conceptual en contextos de acción artística comprometida políticamente. Nelly Richard, por ejemplo, ha empleado el término “crítica cultural” en referencia a aquellas prácticas estéticas que por su opacidad de lectura lograban evadir el recorrido simbólico de las acciones políticas de izquierda y así instalar en el seno de los espacios oficiales cuestionamientos a distintos ejercicios de poder social. Inicialmente surgido este análisis como soporte teórico para pensar las acciones de la década del ochenta, hoy la crítica cultural puede pensarse como práctica alternativa al canon de arte político de tradición sesentista latinoamericana. Desde esta perspectiva, experiencias como Sala Propia dan cuenta de un modo de activismo que bordea los límites de lo esperado, tanto desde las prácticas del feminismo activista como desde el propio museo, que cuando se implica políticamente, habitualmente asume una posición respecto de procesos históricos ya zanjados o democráticamente superados.

En una escena más lejana, por otra parte, Lucy Lippard ha estudiado también el vínculo entre el arte conceptual y el activismo de género, advirtiendo una cuestión táctica de participación y evasión de mercado. Ha resaltado la oportunidad que los gestos conceptuales dieron a les artistas de ser parte de un circuito sin tener que atravesar el proceso legal y administrativo que requieren las costosas obras formalistas. Pensando en nuestro caso cercano, ¿podría también el museo vislumbrar esa oportunidad de estar al día en la agenda de lo contemporáneo evadiendo la comercialización y la gestión de préstamos de obras que formalmente conllevan otros requisitos? La advertencia de Lippard suscita consideraciones menos optimistas que la de Richard, en tanto permite cuestionarnos si aquel interés del museo por abandonar la persecución de grandes obras y en cambio inclinarse por la programación de talleres de producción teórica, o intervenciones críticas a su propio patrimonio responde a una visión del arte asociada al ejercicio crítico, o a intereses de abaratar costos y gestiones de préstamos.

2. Modelos museográficos

No obstante esta enorme carga crítica de la muestra, que excedía los límites de lo visible, al ingresar al espacio de Sala Propia, cualquier visitante eventual desprovisto de la información mediática en torno a la muestra podía pensar que se

trataba de una muestra más de artes visuales, o en otras palabras, que los cuadros y las esculturas estaban ahí principalmente para ser mirados como objetos formales de aporte a la historia del arte en materia de visualidad. En otras palabras: el *quid* de la cuestión, su denominador común de autoría femenina y la paralela denuncia de cupo de géneros no masculinos en las instituciones podía tranquilamente pasar desapercibida para una visitante que pasara de largo el texto ploteado en la pared del ingreso.

Por eso, en esta sección del trabajo, se observa que a menudo la actitud propositiva y dispuesta a este devenir conceptual de los espacios de exhibición convive con la resiliencia de modelos museográficos pretéritos. A propósito de la exhibición curada por Corvalán puede pensarse que los diálogos que las instituciones entablan con espacios simbólicos públicos (agendas políticas, reclamos sociales, tópicos de actualidad) responden a una actitud dentro de los parámetros de “lo contemporáneo, lo actual, o “al día” pero, paradójicamente, estos diálogos se asientan sobre estructuras museales que corresponden a tiempos anteriores. Dicho de otro modo, a nivel conceptual, las instituciones se enmarcan en las discusiones surgidas en las décadas de 1980 y 1990 en torno a la inclusión de los temas públicos, dejándolas dispuestas a abrir sus puertas en una postura crítica. Pero en un nivel práctico, en lo que respecta a cómo organizan los espacios por ejemplo, estas mismas instituciones mantienen soportes y formatos de la museografía moderna.

De acuerdo con Santos Zunzunegui, quien en su libro *Metamorfosis de la mirada* (2003) ensayara una tipología de los espacios museales, el carácter tradicional, moderno, posmoderno, o contemporáneo de una exposición no depende —sólo— de la corriente o temporalidad de lo que allí se exhibe sino de la estructura organizativa del espacio: de su arquitectura, su recorrido estipulado, y de las intervenciones de la curaduría en los dispositivos de comunicación de la sala, entre otros factores. Y ante esta salvedad, se nota que en *Sala Propia* ocurre justamente esa paradoja: la de una idea curatorial contemporánea —por su mirada autocrítica a la misma historia del museo, por su vinculación anacrónica con las obras, y por su compromiso con las demandas sociales que exceden el contexto limitado de la exposición— montada sobre una estructura moderna: un espacio prácticamente vaciado o con escasos recursos indicativos acerca de la colección.

Es cierto que, en el ingreso, el texto de sala da cuenta del propósito de la exhibición: reunir en la misma sala todas las obras del acervo cuyo punto en común fuera la autoría de biomujeres. Pero salvo esos renglones en que se explicita la idea

en el vinilo sobre la pared, no hay ningún otro diálogo con las piezas que conviven, en sus similitudes o diferencias, una al lado de la otra. Tampoco hay manera de acceder como visitantes eventuales a todo aquel titánico trabajo de investigación sobre la conformación del patrimonio y el contexto de adquisición de las piezas (muchas de ellas fueron donaciones, por ejemplo, o fueron adquiridas en el marco de concursos o de compras a precios inferiores en relación a la mayoría de obras cuya autoría corresponde a biovarones). En suma, siendo una exhibición cuyo ofrecimiento no reposa en lo visible —como sí podría ocurrir con las mismas obras en un contexto diferente, en que son exhibidas por sus atributos formales— *Sala Propia* tiene la estructura de un modelo moderno de museografía, en que se espera que las piezas hablen por sí solas, sin ser invadidas en sus posibles efectos visuales por ningún elemento espacial que no haya sido parte de los planes originarios de su artista.

Este dilema sumado al desfasaje habitual entre las discusiones políticas externas al museo y su ingreso con retardo a las agendas curatoriales del mismo — en este caso, el de cupo femenino—, pone en evidencia un doble desfase: el de dar espacio a discusiones de algún modo ya zanjadas en el ámbito social, y el de hacerlo con modos exhibitivos pasados que no concuerdan con la postura neovanguardista de las apuestas conceptuales. En este sentido, y pensando en el caso específico de *Sala Propia*, mientras que el museo se muestra dispuesto a acoplarse al presente tomando una postura crítica activa en conocimiento de las discusiones sociales de su contexto, ¿cuán insistente es a mantener sus modelos exhibitivos históricos? Ante esta pregunta, su caracterización como un gesto borde, que parece tan evidente a nivel teórico, se ve cuestionada por este aspecto práctico.

3.1 Escalas simultáneas. ¿Un problema sincrónico?

Un último punto que puede pensarse a partir de *Sala Propia* es el registro que la curaduría de una exposición temporaria organizada por un agente externo tiene del contexto específico en que el proyecto se monta. El problema de cupo femenino que la curadora advierte respecto de la colección atañe más a la sede central del museo, en la capital del país, que a la sede neuquina. Es cierto que el estudio cuantitativo del patrimonio arroja una desproporción desfavorable para los géneros no masculinos en ambos lugares, pero esa desproporción es en esta sede abismalmente menor a la que presenta el patrimonio dependiente de la sede bonaerense. Y de hecho, las numerosas actividades que el museo de Neuquén ha llevado a cabo los últimos años en torno a la producción contemporánea muestran la mayoría proporcional de participación femenina en el museo. La desproporción de género en la colección de

piezas señalada por Corvalán es indiscutible. Lo que resulta notable es que este aspecto que tiene que ver con la participación femenina o no binaria en el resto de las actividades cotidianas del MNBA no tenga siquiera mención en la muestra. Así, sala propia evidencia un acontecer habitual en la curaduría contemporánea, que aquí se plantea problemático: curar una escena pensando en otra, o no atendiendo a las particularidades del contexto.

Esta cuestión se menciona en este apartado vinculado a la museografía porque es aquel modelo museográfico moderno el que responde a criterios de validación artística que dependen de los espacios hegemónicos ya sean académicos o de mercado. Es en esos contextos fuera del borde donde el problema sensatamente advertido por Corvalán está aún sin resolver. Y al optar la institución por un modelo museográfico moderno, es allí donde la curaduría buscará sus objetos de exhibición, dejando afuera lo que no quepa en los formatos modernos de lo museal aunque sea en esos espacios en que la problemática del cupo parece empezar a resolverse.

Coda

Para finalizar, dos consideraciones en torno a los conceptos del título. En primer lugar, se destaca el problema de la escala porque la propuesta de Kekena Corvalán se detiene en un sector literalmente molecular del museo para señalar su disminuída proporción y su invisibilizada dimensión minoritaria para la institucionalidad. En segundo lugar, la pregunta del título cuestiona la autenticidad de *lo propio* cuando se trata de pequeñas y precisas escenas, o discusiones que vienen a irrumpir el gran espacio. ¿Qué ocurre con esas problemáticas cuando la voz para plantearlas es la del museo, con sus dispositivos y estructuras de comunicación?

Bibliografía

- Bishop, C. (2018). *Museología radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires: Libretto.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*. Madrid: Akal.
- Lippard, L. (1997). *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. New York: New Press.
- Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En Mato, D. (2005). *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 455-470.
- Zunzunegui, S. (2003). *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*. Valencia: Frónesis.