

LAS EXPOSICIONES COMO FORMAS DE DISCURSO. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LAS MUESTRAS DE ARTE VISUALES EN LOS ESPACIOS DE MEMORIA EN LA ARGENTINA

*Florencia Battiti**

Resumen: En este trabajo exploro la idea de que las exposiciones de arte no guardan únicamente relación con la historia del arte sino que, al intervenir en el ámbito público, se transforman de inmediato en una toma de posición y, por ende y aunque en sentido amplio, en un acto político. Para tal fin, realizo aquí un breve e incompleto punteo de problemas a tener a cuenta, con la intención de esbozar algunas preguntas sobre cuestiones que considero deben ser planteadas desde la perspectiva de los espacios públicos que articulen discursos sobre arte y memoria.

Abstract: This paper argues that art exhibitions are not only related to the history of art but, by intervening in the public sphere, they are immediately led to take a stand and thus become a political act in the broader sense. To this end, we perform here a brief and incomplete list of topics to consider, with the intention to pose questions about issues that in my opinion have to be addressed from the perspective of public spaces that articulate discourses on art and memory.

Actualmente existe en la Argentina un grupo de instituciones dedicadas a la trasmisión de la memoria de nuestro pasado reciente, que alberga como núcleo

* Profesora (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Curadora del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Profesora Titular del Seminario de Investigación e Integración de las Prácticas Artísticas (Carrera de Historia del Arte y Curaduría, Universidad del Museo Social Argentino). Email: florbattiti@gmail.com

de sus programas la organización de exposiciones de artes visuales. Desde el Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, el Centro Cultural de la Memoria “Haroldo Conti”, el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECUNHI) –éstos funcionando en la Ciudad de Buenos Aires– hasta el Museo de Arte y Memoria de La Plata, el Museo de la Memoria de Rosario, el Museo por la Casa de la Memoria en el Chaco y el Archivo Provincial por la Memoria de Córdoba, todas son instituciones en las que la reflexión sobre el pasado reciente y la difusión y promoción de los derechos humanos se conjuga, programáticamente, con el arte contemporáneo.

Un breve recorrido por los sitios de Internet de algunas de estas instituciones nos permite confirmar lo aseverado. El Museo de Arte y Memoria de La Plata se define como un “espacio de reflexión sobre el autoritarismo y la democracia, impulsando políticas públicas de memoria y promoviendo los derechos humanos”, y señala que

confiados en el poder transformador del arte y en su capacidad de promover una apropiación plural de nuestro pasado reciente, se propone generar un espacio de sensibilización y transmisión de la memoria colectiva. Una institución vital que integre las artes visuales en general y que promueva una fuerte articulación del pasado y presente incorporando espacios de debate, extensión e investigación (Museo de Arte y Memoria, 2002).

Por su parte, la página web del Parque de la Memoria afirma que “La iniciativa de acompañar el Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado con un conjunto de obras de arte contemporáneo conlleva la afirmación de que el arte, en las antípodas del autoritarismo, genera libertad de pensamiento y promueve la reflexión y la elaboración del trauma social provocado por el terrorismo de Estado en la Argentina (...) el arte como práctica social se suma a la tarea (siempre insuficiente) de reconstruir las memorias, de restablecer desde la esfera de lo simbólico la trama cultural rasgada por la última dictadura militar (Parque de la Memoria, s/f).

En el caso del Museo de la Memoria de Rosario se convocó a algunos reconocidos artistas para intervenir el espacio del museo y así construir un

relato en torno a ciertos ejes temáticos. De esta manera “con la mediación del arte y la literatura, la escena del Museo narra la historia política desde el presente, proponiendo un lugar de interpretaciones en el que el público participa a través de sus sentidos y su reflexión” (Museo de la Memoria, s/f).

Asimismo, el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, ubicado en el predio donde funcionó la Escuela Mecánica de la Armada, señala que para cumplir con la tarea de promoción de la cultura y los derechos humanos ha convocado a “intelectuales, artistas, músicos, cineastas, actores y fotógrafos, quienes con su aporte colaboran día a día en la construcción de una identidad colectiva”. Y agrega: “El arte problematiza desde lo poético, alumbra otros aspectos, permite miradas infrecuentes. Junto con estudiosos e investigadores, los artistas son protagonistas necesarios del proceso de memoria”.

No caben dudas de que quienes trazan las políticas institucionales de estos espacios consideran, a pesar de las sospechas que se han cernido sobre él,¹ que el arte se ha constituido en una vertiente más del trabajo sobre la memoria social y que sus producciones pueden operar como herramientas valiosas para la puesta en crisis de la memoria “hábito”, esa memoria rutinaria y sin reflexión que se ubica opuesta por el vértice a las memorias narrativas e inmersas en afectos y emociones, lo que las hace intersubjetivas y con vigencia en el presente.

Pero el arte —es decir, las obras, los proyectos artísticos elaborados y realizados por los artistas— es habitualmente expuesto a las diversas audiencias que concurren a estos espacios en el marco de “exposiciones”, un formato que a mi entender no ha sido objeto de suficiente análisis y reflexión por parte de quienes elaboramos los programas de exposiciones y políticas de este tipo de instituciones.

Sin una cabal conciencia acerca de la naturaleza del dispositivo discursivo que se aloja en toda exhibición, no son pocos los museos y espacios de arte que aún descansan en la confianza de que las obras y los proyectos artísticos “comunican”, “transmiten” y “hablan” por sí mismos, a partir de su materialidad poética, aislados de la poderosa instancia de mediación interpretativa que implica una exposición de artes visuales. Porque las exposiciones no

guardan únicamente relación con la historia del arte sino que, al intervenir en el ámbito público se transforman de inmediato en una toma de posición y, por ende y aunque en sentido amplio, en un acto político.

Sabemos que las obras surgen en contextos históricos y sociales determinados, pero resulta vital comprender que no quedan atadas ni cristalizadas al ámbito en el que fueron realizadas sino que se activan siempre que se las interpele. Sus sentidos se actualizan cada vez que se las interroga, cada vez que se las aborda. Esta propiedad de activación que poseen las obras de arte debe ser tenida en cuenta y debe ser potenciada en el armado y organización de una exposición. En este sentido, acuerdo con Georges Didi-Huberman cuando señala que una exposición ha de constituirse en un *Denkraum*, un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que sea un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte (Didi-Huberman, 2011:27).

Los estudios sistemáticos sobre exposiciones de artes visuales son en realidad una práctica reciente. Éstos se inscriben en la línea de trabajo de los denominados *Museum studies* que tanto en Europa como en los Estados Unidos se constituyen como una rama de análisis que aborda los museos desde perspectivas museológicas pero también, y principalmente, desde enfoques sociológicos y políticos. En nuestro medio, el Grupo de estudios sobre museos y exposiciones fue el que se abocó por primera vez formalmente al estudio sistemático de las exhibiciones de artes visuales. Actualmente este grupo es dirigido por María José Herrera e integrado por Mariana Marchesi, Cecilia Rabossi, Fabiana Serviddio y Viviana Usubiaga. Hasta la fecha, el grupo ha realizado tres jornadas de reflexión (en Buenos Aires, Córdoba y Rosario) y publicado dos volúmenes. No obstante, a nivel regional han sido capitales para el análisis de la gestión expositiva las reflexiones y textos críticos de Marcelo E. Pacheco, Mari Carmen Ramírez, Justo Pastor Mellado y, más recientemente, Cuauhtémoc Medina.

Resulta imprescindible entonces, en el ámbito de las instituciones que abordan problemáticas vinculadas a nuestro pasado reciente y que implementan exposiciones de artes visuales, iluminar algunos de los mecanismos de funcionamiento inherentes al dispositivo “exhibición” ya que,

como veremos, las exposiciones son instancias narrativas cuyo anclaje institucional nunca es neutral. Son sistemas estratégicos de representación que alojan tensiones dentro de su propia estructura y, también, en relación al espacio institucional que las alberga.

Para tal fin, me propongo realizar un breve e incompleto punteo de problemas a tener a cuenta, con la intención de posar algunas preguntas sobre cuestiones que considero deben ser planteadas desde la perspectiva de los espacios públicos que articulan discursos sobre arte y memoria.

El formato exposición: una máquina de guerra²

Un aspecto estructural de las exposiciones es su carácter narrativo. El discurso y la narratividad se encuentran en el corazón de toda exposición de artes visuales. De acuerdo a lo que plantea Bruce Ferguson, una exposición es un sistema estratégico de representaciones, un sistema que organiza sus representaciones con el fin de optimizar todos sus elementos. Es así que para este autor:

(...) desde la arquitectura que siempre es política hasta los colores de las paredes que son siempre psicológicamente significativos; desde las cédulas de las obras que siempre son didácticas (incluso y especialmente en sus omisiones y silencios) hasta sus exclusiones artísticas que son siempre poderosamente ideológicas (...); desde la iluminación que siempre es dramática y, por ende, un aspecto importante de la narratividad y la escenificación del deseo (...) hasta sus premisas curatoriales que son siempre profesionalmente dogmáticas; desde sus catálogos y videos que presentan siempre una orientación pedagógica hasta sus estéticas, que son siempre históricamente específicas en relación al sitio de presentación (Ferguson, 1996:179).

Toda exposición de artes visuales se apoya fuertemente en una “jerarquía teleológica de significaciones” y su carácter de presentación pública conlleva una poderosa voluntad de persuasión. Sin embargo, si bien su carácter

persuasivo es innegable, resulta conveniente prestar atención a lo que plantea Didi-Huberman cuando afirma que “una exposición ha de ser el desarrollo dialéctico, no dogmático, de un argumento” (Didi-Huberman, 2011). Por otra parte, las exposiciones de artes visuales –en tanto sistemas de representación, en tanto formas de comunicación e instancias que participan activamente de las industrias culturales– intervienen en la formulación y en la conformación de identidades políticas, artísticas, de género, nacionales, regionales, etc., por lo que resulta conveniente prestar atención a las diversas voces que articulan en su seno (la voz de los artistas, la del curador/a, la de la institución que las presenta).

Llegado este punto cabe preguntarse quiénes enuncian las narrativas implícitas en toda exposición y en qué marco se inscriben estos discursos. Dentro del ámbito de las artes visuales la figura del curador/a se perfila como la del sujeto que pone en acción el acto discursivo que implica toda exposición. El o ella seleccionará las obras a exhibir y dispondrá a partir de ellas una narración en el espacio expositivo, elaborando lo que comúnmente conocemos como “guión o relato curatorial”, el que circulará a través de diversos registros de enunciación. En primer término, este relato circula a través de la exposición en sí –su diseño museográfico, su despliegue en el espacio– y a través del/los textos críticos de su catálogo, pero también, el relato curatorial se propaga a través de los textos en sala, las piezas gráficas, las acciones educativas, las gacetillas de prensa, los banners publicitarios, etc.

El curador/a de una exposición es, entonces, aquel que ejerce una práctica deslimitada –en tanto no requiere de título habilitante para ser ejercida y no existen coordenadas estables para definir su accionar– deviniendo un relevante actor social dentro del campo artístico que genera producción de conocimiento pero que también despierta suspicacias en relación al alto grado de visibilidad de su accionar y, en ocasiones, a la concentración de poder que encierra su figura.

Ahora bien, si el curador/a es quien pone en acto la construcción siempre provisoria y nunca unívoca de un determinado discurso interpretativo, ¿cómo se articula y tensiona este discurso en el seno de la institución museo u otra institución afín? Siguiendo a Ferguson, la función social del

museo –como también la de otras instituciones de similar carácter legitimador– está cambiando en respuesta a las nuevas teorías de representación que sitúan al arte y sus funciones en un contexto semiótico más amplio, junto a fuertes demandas económicas y sociales, inéditas en la actual cultura occidental (Ferguson, 1996:177). En este sentido, las instituciones públicas –y en nuestro caso, las que se abocan a un trabajo de reflexión sobre el pasado reciente– se encuentran en el cruce de tensiones sobre qué actores o agentes sociales controlan sus agendas y cuáles voces son las que transmiten su propia narratividad institucional.

Ni el discurso curatorial ni el institucional –que pueden tener diferentes grados de coincidencia o tensión entre sí– se generan en campos de acción libres y autónomos sino que operan desde estructuras friccionadas por diversos intereses políticos, económicos y sociales. Las narraciones conectan e interpretan acontecimientos y tanto desde la curaduría de una exposición como desde el trazado de políticas institucionales se ejerce la autoridad –no necesariamente el autoritarismo– de seleccionar, escoger obras u artistas, sucesos o acciones. Lo que me interesa resaltar aquí en relación a las exposiciones es que, tradicionalmente, se ha tendido a ocultar la estructura de poder que las sostiene, presentando el relato visual en cuestión como una “verdad” o como lo que “debe ser”, opacando gestos y decisiones que inevitablemente iluminan o borran elementos de la narración. Si como señala Mieke Bal, todo discurso es de naturaleza narrativa y tiene una primera persona como narrador, éste será quien, mediante acciones directas, arroje luz sobre algunos aspectos, oscurezca o borre otros, dentro del material disponible sobre el cual se construye la narración (Bal, 1996: 157).

En el caso de los museos o espacios de memoria que realizan exposiciones de artes visuales, estos aspectos cobran una dimensión que merece ser comentada. ¿Cómo y quienes gestionan las exposiciones sobre la memoria de nuestro pasado reciente? ¿De qué modo se plantean los contenidos? ¿Qué representaciones sostienen y qué memorias reivindican? ¿Cuáles son las políticas de representación que se ejercen desde estos espacios?

Aunque atendiendo a las especificidades de cada caso, resulta claro que los espacios de memoria que incluyen en sus programas la realización de

exposiciones de artes visuales canalizan hoy las demandas de visibilidad de movimientos y/o grupos sociales que durante largos años permanecieron en los márgenes de la escena cultural hegemónica. Si bien estos grupos han obtenido un provecho altamente positivo de los discursos o prácticas simbólicas de la cultura para la comunicación de sus mensajes y reclamos,³ actualmente cuentan con espacios de mayor visibilidad pública para difundir u orientar problemáticas y cuestiones afines a sus propias agendas.

En el caso del Parque de la Memoria, las exposiciones que allí se realizan desde 2010, son propuestas por la curadora y la directora al Consejo de Gestión⁴ para su aprobación. Dicho consejo se reúne mensualmente y está compuesto por representantes de diez organismos de derechos humanos (los cuales no mantienen entre sí la misma presencia activa en las reuniones de consejo), funcionarios de las áreas de Educación, Espacio Público, Cultura y Derechos Humanos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y un representante por la Universidad de Buenos Aires. Así, una vez por mes, curadora y directora respectivamente, proponen proyectos artísticos y, a su vez, reciben propuestas de los miembros del consejo. De esta manera, se ha ido articulando un programa de exposiciones que incluyó artistas argentinos y extranjeros de mayor o menor notoriedad pero cuyo cuerpo de obra, a nuestro criterio, reúne indispensables cualidades éticas y estéticas.⁵

En otros contextos de análisis, diversos autores han destacado que las exposiciones de artes visuales pueden convertirse en instrumentos de intervención política, particularmente en lo que se refiere a las estrategias implementadas por la institución arte y los respectivos gobiernos de turno. Y si bien somos concientes de la capacidad que tienen las imágenes y los textos para contribuir a la institucionalización de ideas y conceptos, una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores sino proporcionar recursos que incrementen la potencia de pensamiento. En este sentido, Marcelo Pacheco afirma que las exposiciones deberían actuar “(...) como procesos y no productos terminados –las decisiones haciéndose en proceso con sus dilemas, en lugar de soluciones archivadas como verdades eternas” (Pacheco, 2001).

Esta última línea de abordaje se presenta particularmente provechosa en lo que respecta a la elaboración de programas curatoriales en espacios

de memoria. Una vez establecido el formato exposición como un acto discursivo, se debe asumir irremediamente su funcionamiento como portador de ideología. No obstante, en el marco de una historia reciente y una memoria caliente que aún palpita en diversos registros de la esfera social, una práctica curatorial que conciba el formato exposición como una instancia en proceso, abierta y autocrítica se perfila, en mi opinión, como la más apta para generar significaciones e interpretaciones que no descansen en la conformidad de discursos monolíticos.

NOTAS

- 1 El arte contemporáneo ha sido cuestionado acerca de su capacidad para abordar la problemática de los crímenes cometidos por regímenes dictatoriales. Algunos autores consideran que en él se deposita la responsabilidad de cumplir una función reflexiva para la cual no estaría preparado. Los reparos apuntan, sobre todo, al divorcio del arte contemporáneo en su relación con el gran público y a su supuesta dependencia a los dictados del mercado. Estas posturas han sido volcadas en Barela (2002:10) y Silvestri (2000).
- 2 G. Didi-Huberman toma esta expresión de Deleuze y Guattari, quienes la utilizan para denominar aquellos dispositivos capaces de contradecir los aparatos de Estado: “Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia” (Didi-Huberman, 2011:25).
- 3 Prácticas artístico-políticas como el “Siluetazo” o el accionar de muchos colectivos de artistas, como el GAC (Grupo de Arte Callejero) por dar sólo un ejemplo, dan cuenta del modo en que el arte ha permitido visibilizar la protesta y los reclamos de los movimientos de derechos humanos.
- 4 Actualmente la directora del Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado es Nora Hochbaum.
- 5 Desde su apertura han expuesto en la sala PAyS (Presentes, Ahora y Siempre) del Parque de la Memoria: Luis Camnitzer, Graciela Sacco, Dolores Cáceres, RES, Norberto Puzzolo, Eduardo Gil y Bill Viola.

REFERENCIAS

- Bal, Mieke, 1996, “The discourse of the museum”, en Greenberg, Ferguson y Nairne, Op. cit.
- Barela, Liliana, 2002, “Límites de la representación artística en la construcción del Parque de la Memoria”, en *Voces recobradas*, Buenos Aires, Año 5, Nº 14, diciembre.

- Battiti, Florencia, 2010, "El arte ante las paradojas de la representación", en *Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado. Parque de la Memoria*, Buenos Aires, Consejo de Gestión Parque de la Memoria / Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, s/f, "El Conti", en <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/areas/institucional/institucional.shtml>
- Didi-Huberman, Georges, 2011, "La exposición como máquina de guerra", *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, IV Época, Núm. 16, pp. 24-28, en <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=449>
- Ferguson, Bruce, 1996, "Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense", en Greenberg, Ferguson y Nairne, Op. Cit.
- Greenberg, R., B. Ferguson y Sandy Nairne (eds.), 1996, *Thinking about exhibitions*, London & New York, Routledge.
- Herrera, María José (et al.), 2009, *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, Buenos Aires, AMNBA.
- Herrera, María José (et al.), 2011, *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. Figueroa Alcorta: Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones.
- Museo de la Memoria, s/f, "Historia y fundamentos", Municipalidad de la ciudad de Rosario, en www.museodelamemoria.gob.ar
- Museo de Arte y Memoria, 2002, "El Museo", en la página web de la Comisión Provincial por la Memoria, provincia de Buenos Aires: <http://www.comisionporlamemoria.org/museodearteymemoria/el-museo.html>
- Pacheco, Marcelo E., 2001, "Campos de batalla... Historia del arte vs. Práctica curatorial" en "Lecturas a bordo", *Micromuseo. Al fondo al sitio*, <http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html>
- Parque de la Memoria-Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, s/f, "Arte público y actividades", Departamento de Arte, en la página web del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires: www.parquedelamemoria.org.ar
- Silvestri, Graciela, 2000, "El arte en los límites de la representación", en *Punto de Vista*, año XXIII, N° 68, diciembre, pp. 18-24.