

## AÑO 5 N° 7 PRIMAVERA 2018

### ARTÍCULOS

Nicanor Aráoz: antología genética

Inés Katzenstein, Lucrecia Palacios y Alejo Ponce de León

*Este texto indaga en el proyecto curatorial Antología genética, sobre la producción artística de Nicanor Aráoz, que tuvo lugar en octubre de 2016 en la Sala de Exposiciones de la UTDT (Buenos Aires). Desarrollada por Inés Katzenstein, Lucrecia Palacios y Alejo Ponce de León, la muestra redefinió, a través del "giro discursivo de la curaduría", los modos de trabajo y exhibición del arte contemporáneo. A través de sesiones en las que participaron investigadores, escritores y artistas, el proyecto generó distintas fugas biográficas, históricas y teóricas sobre el artista y los signos estéticos que hacen a su obra: contracultura y políticas visuales queer, monstruosidad, consumos abyectos, etcétera.*

En octubre de 2016 *Antología genética* reunió, en la Sala de Exposiciones de la Universidad Torcuato Di Tella, doce esculturas de Nicanor Aráoz realizadas entre 2006 y 2016 <sup>1</sup>, una serie de charlas y presentaciones y una audiencia variada que se sentó en gradas y en el piso, a veces entre las piezas, siempre dentro de la gran estructura –una especie de útero chamuscado– que el artista construyó específicamente para albergar la exposición.

La muestra se centró en la producción de Aráoz como escultor y, en ese sentido, dejó fuera varias de las obras y experiencias que el artista realizó en otros lenguajes y soportes –videos y dibujo, entre otros–. Todas las obras ya habían sido vistas en galerías y centros culturales de Buenos Aires durante los últimos años, con excepción, claro, del contenedor espacial.



La motivación de este proyecto enlaza distintos elementos. Por un lado, la heterogeneidad de la obra de Aráoz, su movimiento desprogramático, nos convocaba a atender un desafío crítico y curatorial. Había algo que merecía ser inspeccionado. Por otro lado, el desprestigio que padecen frente a la "alta cultura artística" los distintos lenguajes que se concentran en los objetos y esculturas de Aráoz (pop oriental, pornografía, dibujos animados, cómic, etcétera) fueron un incentivo tan provocador como poco complaciente en el momento de proyectar la posibilidad de una exhibición antológica. *Antología genética*, entonces, se convirtió en una oportunidad para estudiar el trabajo de un artista que, aun habiendo expuesto y participado de los espacios centrales que el arte ofreció en la última década en Buenos Aires, logró siempre estar algunos grados corrido del centro de la escena, esquivo respecto de lo genérico en términos tanto estéticos y formales como discursivos.

La exposición se propuso dar cuenta de una singularidad que carecía, además, de estudios críticos que le sirvieran de reflejo. De allí la conformación de una antología "genética" que pretendió rastrear y dar forma a una cultura para la obra de Aráoz presentando una serie de temas y saberes que rozan la obra, pero no la justifican; le sirven de contexto o referencia, pero no necesariamente la explican.

En su formato, el proyecto curatorial se inspiró en los antiguos teatros anatómicos: arquitecturas de disección que navegaban entre el espectáculo truculento y la pedagogía científica. Fusión entre exposición y aula, las esculturas se dispusieron frente a una tribuna que invitaba al público a tomar asiento para presenciar una serie de funciones semanales

integradas por diversos oradores. Si bien la muestra podía visitarse fuera de los horarios de las ponencias, el público era avisado de que la mejor forma para ver las obras era en el marco de las funciones, cuando se producía la convivencia entre los discursos y las piezas.

El teatro anatómico subrayó, a su vez, la creación de una escena y una dramaturgia, así como el interés en la observación clínica de las piezas. En algún momento se pensó incluso que las obras se movieran; una cinta mecánica acercaría aquella pieza a la que se estuviese refiriendo el orador para que pudiera ser examinada con mayor detenimiento. También se idearon, en instancias tempranas del proceso, plataformas con ruedas o punteros láser que servían al mismo fin. Cualquiera de los proyectos partía del formato de la clínica objetivista <sup>2</sup> y de la confianza plena en la autoevidencia: no había nada que explicar, el contacto de los relatos y presentaciones con las obras produciría significado por cercanía o, al menos, produciría nuevas ideas y asociaciones.

En este sentido, pensamos la exposición como una investigación encriptada: debía incluir y escenificar la búsqueda de materiales, pero en lugar de subsumirlos a una elaboración posterior, exponerlos para que se reconfiguraran en el acto mismo, complejo y entrelazado, de la escucha y la mirada. Quizás, entonces, más que una investigación, la muestra constituyó la confección y exposición de una propedéutica <sup>3</sup>.

En este sentido, como equipo curatorial que trabaja en una escuela de arte <sup>4</sup> en la que la terminología "clínica" ocupa un lugar importante, nos interesó pensar que pedagogía y exposición fueran lo mismo, que las ideas y las imágenes se compenetraran naturalmente y que el espectador pudiese apropiarse de aquello que tenía enfrente. Es decir que hubiese espacio para la fantasía en el intersticio que se crea entre obra y espectador.

Luego de proponer esa función para el espacio exhibitivo, invitamos a Aráoz a diseñarlo. Fue él quien pensó ese teatro como una interioridad orgánica y cavernosa. Como en la serie de combustiones plásticas que Burri realizó en los años de posguerra, Aráoz usó varias capas de poliuretano a las que les acercó fuego. Logró así una textura irregular que obligaba a pensar en tejidos epidérmicos lesionados. Tensado sobre una estructura redondeada de madera, el material funcionaba como el interior de un cuerpo.

Ese rojo brillante, plástico y envolvente, en conjunción con la presencia de los oradores y la cámara que registraba las ponencias, acercó la exposición a un vector inesperadamente espectacular, ligado al set televisivo. Se hizo evidente el carácter pedagógico-espectacular que se montaba cada viernes, con un cierto tono paródico que se respiraba dentro del útero.

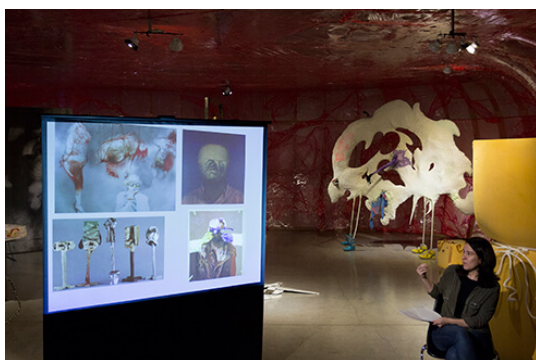


En este punto, ya el título, "Antología genética", puede entenderse como una apropiación paródica del discurso pretendidamente científico que acostumbra usar cierto tipo de curaduría, en el que se presentan supuestas lecturas definitivas, exhaustivas y cerradas de un objeto de estudio. Intentamos, de alguna manera, poner en duda la posibilidad de rastrear "genéticamente" la obra de Aráoz y de proponer un mapa científico que la explique. En cambio, nos interesó proponer un modelo de conocimiento más libre, cuyas dínamos fuesen la cercanía, la intimidad, lo asociativo.

Deudora como es del llamado "giro discursivo de la curaduría" (es decir, de aquella serie de exhibiciones que a partir de la década del noventa se presentaron como plataformas discursivas como el simposio o la conferencia 5), entendemos que *Antología genética* se diferenció de las exposiciones de ese tipo por, al menos, tres motivos. En principio, ni los curadores –ni la exposición– fungimos como figuras de autoridad, ni había en la muestra mediación alguna que articulase los saberes que se ponían a disposición. Por otra parte, si el llamado "giro discursivo" concluye con la fantasía platónica en la que la idea sustituye a la materialidad de las obras, *Antología genética* hacía centro en la visualidad; su fuerza residía en la posibilidad de ver y pensar en simultáneo. Por otra parte, la muestra no contaba con guion museográfico: el lugar de las piezas dentro de la sala respondió a un proceso tan ensayístico como el de las voces invitadas.

Las invitaciones a los oradores, hoy coautores de un libro que reúne sus ponencias y que fue publicado a principios de 2018 por la editorial Mansalva, fueron realizadas con el fin de organizar discursos muy disímiles que, entendemos, están en contacto orbital con la obra de Nicanor. Nos interesaba que esta juntura monstruosa de saberes, discursos y presentaciones reunidos permitiese recontextualizar la recepción de la obra e incorporar en ella las tradiciones o discusiones con las que aparentemente establece un diálogo. Se trató de hacer audibles y presentes, en el mismo espacio, herencias culturales específicas que le fueron dando forma a la obra, pero también a nuestra mirada en cuanto colectivo curatorial, y los contactos que establecemos con ella.

Cada función reunió entre tres y cuatro oradores o participantes, quienes desarrollaron un tema o problemática particular con vinculación directa o no con la obra de Aráoz. En algunos casos, las propias charlas –cada una de las cuales se repitió dos veces a lo largo de los tres meses en los que estuvo abierta la exhibición– sufrieron cambios o transformaciones después de haber estado en contacto con la obra o con otras ponencias. Por ejemplo, la actual directora artística del Museo Nacional de Bellas Artes, Mariana Marchesi, repuso la relación entre violencia y escultura durante los años setenta en la Argentina; la segunda aparición de su ponencia en el ciclo sufrió ligeras alteraciones, influida por haber presenciado la charla que ofreció Nicolás Cuello sobre la insurgencia político-sexual en el movimiento punk. Guillermina Bevacqua abordó la proposición de la figura del artista como clown tomando como referente principal a Batato Barea y recorriendo la historiografía de la poética de esta tradición performática en el ámbito local; en su segunda visita a la sala, organizó, en cambio, una clase abierta dictada por su propio alter-ego clown, la historiadora del arte Mina Lisa, acompañada por la payasa Amarella. La relación de algunas de las esculturas de Aráoz con la monstruosidad, el ectoplasma y los consumos abyectos fue tratada por oradores como Paola Cortés Rocca, Martín Bernstein y Roque Larraquy, quienes en sus ponencias fugaron el objeto de estudio hasta la literatura, las protociencias positivistas, la presencia del monstruo en el mundo mediático contemporáneo y el contenido audiovisual que circula por Internet. Cora Gamarnik reconstruyó el trasfondo de algunas imágenes históricas de la guerra de Malvinas, en la que miles de cuerpos jóvenes fueron expuestos a una violencia singular. La inseparable unión entre la historia del arte y de la fiesta, haciendo hincapié sobre todo en las micropolíticas de la transición democrática como laboratorios de signos estéticos y políticos disonantes, fue cubierta por Daniela Lucena y Gisela Laboureau en una intervención performática. Finalmente, Guillermo Kuitca se sentó en conversación con el propio Aráoz para iluminar algunos de los rincones más remotos de su proceso artístico.



De alguna forma, nos interesaba también desplazar la obra de Aráoz hacia zonas inéditas de interpretación y lectura, de acercarla a proyectos de pensamientos individuales, provenientes de distintos campos, que de otro modo no hubieran podido tener acceso a ella. La audiencia privilegiada de aquel auditorio, antes que el núcleo de amigos, coleccionistas y aficionados conocido como "el mundo del arte", fueron los propios oradores invitados, quienes en un número bastante alto fueron expuestos por primera vez a la visión de estas esculturas.

La aparición del libro que posteriormente unificó los vectores de la "experiencia muestra" testimonia con precisión la complejidad del proyecto. Replicando el carácter híbrido de lo que pudo verse durante aquellos tres meses en la sala de la Universidad Di Tella, el tomo *Antología genética* resulta un libro que no es enteramente un catálogo, una colección de ensayos o un libro de artista con énfasis en el contenido visual.

Tanto durante la etapa de investigación previa a la muestra como durante la exhibición en sí y la posterior edición del libro, quizá de manera inconsciente, se emularon los recursos procesales de Aráoz como escultor: hicimos chocar una cosa con otra para causar efectos imprevistos y producir una forma extraña de fantasía argumentativa que estresa al límite la capacidad asociativa entre sujetos, objetos y sentidos.

Vistas de sala de la exposición *Antología genética*. Esculturas y estudios encadenados, 2006-2016 de Nicanor Aráoz en la Sala de Exposiciones de la Universidad Torcuato Di Tella, septiembre-octubre de 2016. Fotografías: Bruno Dubner, Programa de Arte, UDT, Buenos Aires.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Lázár, Eszter (2011). "Discursivity (CuratorialDictionary)". En *Tranzit*. Disponible en: <http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/>  
Lind, María y Hoffmann, Jens (2011). "To Show or Not to Show". *Mousse Magazine*. Disponible en: <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>

1.

Nicanor Aráoz (Buenos Aires, 1981) produce instalaciones, objetos y esculturas en las que toma como referencias el cómic, la imaginería de Internet, las mitologías románticas del arte gótico, la contracultura y las políticas visuales *queer*; véase <http://barro.cc/es/artists/1/nicanor-araoz>

2.

En este sentido, nos propusimos acercarnos a "lo real" no solamente a través de estrategias neo-objetivistas basadas en el carácter autoevidente de las esculturas, sino que nos interesaba hacer aparecer una dimensión de "abismo epistémico", o de fantasía, en el que las obras fueran capaces de contener una cantidad prácticamente inagotable de información, revelada de manera progresiva gracias a las ponencias.

3.

La introducción de este concepto a la base discursiva de la muestra implicó la posibilidad de poder pensar la obra y sus procesos desde una posición fluctuante, no definitiva. Entendemos la propedéutica como la organización y el despliegue de materiales previo al estudio de un tema determinado.

4.

Entre 2009 y 2018 Inés Katzenstein tuvo a su cargo la dirección del Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella. Ahí mismo se celebró la última edición de la Beca Kuitca en 2010 y se desarrolló el Programa de Artistas, un proyecto anual de educación artística en formato de clínica y taller inspirado en los Master of Fine Arts.

5.

Una reseña sobre el origen histórico y las implicancias del término puede leerse en el artículo "Discursivity" (2011) de la curadora húngara Eszter Lázár. A su vez, *Mousse Magazine* publicó en diciembre de 2011 una discusión al respecto entre los curadores María Lind y Jens Hoffmann. Allí se oponen críticamente los modelos curatoriales de tipo discursivo con aquellos, podría decirse, de tipo tradicional o basados en la materialidad de la exposición. Véase <http://moussemagazine.it/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>

Link a la nota: [http://untref.edu.ar/rec/num7\\_art\\_6.php](http://untref.edu.ar/rec/num7_art_6.php)