

# El arte en suspenso

## Relato de un desencuentro

Benedetta Casini

Este texto surge como relato de un desencuentro. Mejor dicho, de una cadena de desencuentros seguidos en el marco de un contexto mundial de crisis y de encuentros restringidos. Es una historia de “muestras fantasmas”, para utilizar las palabras de Diana Wechsler, y de obras que flotan en un espacio de virtualidad después de haber atravesado océanos, mientras los aeropuertos se vacían progresivamente y a las personas se les prohíbe cruzar fronteras. El momento de suspensión que siguió a esa experiencia abrió un espacio para pensar ciertas dinámicas del sistema del arte contemporáneo –no necesariamente ligadas a la contingencia relatada– cuyos elementos críticos se exacerban en el contexto tan excepcional que nos toca vivir. La segunda parte del texto condensa estas reflexiones en el intento de poner en foco las implicaciones de producir exhibiciones transcontinentales, el rol de los actores involucrados en el proceso de producción y las posibles repercusiones en la colectividad.

### Premisa

Esta historia se inicia hace dos años, aunque su prelude se podría rastrear hasta 2010, cuando, como estudiante de la carrera de Historia del Arte, comencé una pasantía en la oficina de exposiciones del MACRO-Museo de Arte Contemporáneo de Roma. En ese momento, el director del museo era Bartolomeo Pietromarchi, quien había sido designado como curador del pabellón italiano en la Bienal de Venecia de ese año. Fue un momento de gloria –quizás el último– para ese museo municipal que había sido ampliado hacía unos pocos años tras el proyecto de la excéntrica arquitecta francesa Odile Decq. Los fundamentos sobre los que se sostenía esa arquitectura flamante empezaron a revelar su fragilidad cuando, por una ley nacional sobre la renovación de los contratos laborales, gran parte del equipo de trabajo no solo fue formalmente excluido de las actividades museísticas, sino que se vio físicamente expulsado del edificio con la orden de no acercarse durante sesenta días. En esas condiciones, los únicos que podían seguir trabajando eran los pasantes, el director y unos pocos trabajadores que en ese momento tenían la suerte de contar con un contrato de planta permanente. A pesar de las restricciones en términos de fuerza laboral, el calendario de muestras seguía inalterado y las responsables del departamento de exhibiciones resolvieron coordinar remotamente el montaje y la inauguración

de la muestra individual del artista chino Ji Dachun, cuyos avances fueron monitoreados en presencia por los temerosos pasantes.

Retomo este episodio por dos razones: por un lado, para dar cuenta de un antecedente que ve obras de arte cruzar límites y acceder a espacios vedados a las personas; así, se configuran como simulacros de una presencia ausente y testimonian el trabajo de quienes no pueden asistir físicamente. Por otro lado, como preámbulo de una colaboración que dio sus frutos, atravesados por circunstancias similarmente turbulentas, unos siete años después, cuando volví a contactar a Bartolomeo Pietromarchi desde Buenos Aires en calidad de integrante del comité curatorial de BIENALSUR para presentarle el proyecto de la bienal y pensar posibles sinergias. En ese momento, él era director del Departamento de Artes Visuales del MAXXI (Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo de Roma), fundado en 2010. En los últimos años, el museo había ido ampliando sus actividades y reforzando sus vinculaciones internacionales así como sus ambiciones en términos de programación. Después de una visita de Bartolomeo a Buenos Aires, empezamos a planear intercambios y colaboraciones. Imaginamos juntos la itinerancia de la exposición retrospectiva de Maria Lai para la sede del Hotel de Inmigrantes del MUNTREF y la planificación de una exposición inédita de Bruna Esposito para la sede del Centro de Arte y Naturaleza (alojada en la ex Confitería El Águila en el Ecoparque de la Ciudad de Buenos Aires).

## En proceso

La exposición de Maria Lai, artista de referencia del arte italiano de posguerra, iba a ser curada por Bartolomeo junto con Luigia Lonardelli y estaba integrada por obras prestadas en su mayoría por la Fundación Maria Lai; para la financiación del traslado y del seguro de las obras decidimos concurrir conjuntamente al subsidio otorgado por el Italian Council, un programa del Ministerio de Cultura italiano. Los curadores trabajaron en una selección de obras y adaptaron el proyecto museográfico, originariamente pensado para las salas del MAXXI, en función de los planos y las indicaciones del equipo del MUNTREF.

Paralelamente, empezamos a elaborar el listado de los trabajos que iban a integrar la exposición de Bruna Esposito, una de las voces más singulares del arte contemporáneo italiano, a partir de un intercambio constante con la artista sobre las condiciones y las particularidades del edificio, cuyo estilo art nouveau de finales del siglo XIX requería una atenta articulación de las obras en el espacio. La muestra atravesaba los últimos quince años de producción de la artista y se iba configurando como una sucesión de espacios autónomos e interconectados. La aproximación al concepto de naturaleza que definía cada ambiente era de orden poético: materiales orgánicos se combinaban con objetos cotidianos resignificándolos permanentemente. Cuando llegó el momento de pensar un tí-

tulo para la exposición convergimos intuitivamente en una frase que terminó revelándose providencial: *¿Qué puede el humo hacerle al hierro?*

Las inauguraciones estaban planeadas para el 13 y el 14 de marzo. Durante el proceso previo al traslado de las obras y al montaje, dos fueron las situaciones que deberíamos haber leído como presagios de los acontecimientos posteriores. Primero recibimos un llamado de Luigia y Bartolomeo: los museos en Italia estaban cerrando, la pandemia avanzaba y la única manera de contener el contagio era prevenir el contacto social y, consecuentemente, cerrar los espacios de agrupamiento de personas. Su prioridad en ese momento era dedicarse a repensar el rol del museo y a organizar la transposición de sus actividades al espacio virtual; por ende, tenían que cancelar su viaje a Buenos Aires y nos ofrecían coordinar el montaje remotamente.

## En el espacio

Las obras de Maria Lai fueron ocupando la sala del Centro de Arte Contemporáneo de acuerdo al diseño de los curadores del MAXXI readaptado por el equipo del MUNTREF a partir de consideraciones en el lugar. Curiosamente, cerraban el recorrido de la exposición el registro fotográfico y el video de la acción marcadamente relacional *Legarsi alla montagna (Atarse a la montaña)*, planificada por la artista de Cerdeña en 1981 y llevada a cabo en Ulassai, su país natal.



Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 1981.  
16 impresiones fotográficas y marcador, 40 x 35 x 3 cm cada una.

La dimensión comunitaria de la acción, sus implicaciones en términos de incidencia en el tejido social y las referencias simbólicas que la atraviesan hacen de

este trabajo el más vanguardista de Maria Lai por la sorprendente anticipación de las futuras tendencias del arte relacional a nivel internacional. Veintisiete kilómetros de cinta azul fueron manipulados colectivamente por los habitantes del pueblo hasta atar entre sí todas las casas que lo integraban, sin excepciones. Finalmente, con esas mismas cintas azules, unos escaladores ataron el conjunto de habitaciones a la montaña Gedili, cuya cumbre domina el pueblo. De esa manera, Maria Lai visibilizaba los vínculos ocultos que enlazaban las familias de Ulassai: si una relación amorosa caracterizaba el vínculo entre dos casas, las cintas estaban unidas entre sí por unos panes típicos de Cerdeña llamados *pani pintau*, en el caso de una relación amistosa aparecía un nudo simbólico, mientras que en los casos de relación conflictiva la cinta se extendía sin solución de continuidad. El potencial transformador de la obra, debilitado por la mediación de la documentación fotográfica y la descontextualización del gesto exhibido en el espacio aséptico del museo, se reactivaba en un momento histórico ávido de contactos sociales en el que la posibilidad de trabajo colectivo y presencial se iba esfumando.

Mientras tanto, las obras de Bruna Esposito, supuestamente en viaje hacia la Argentina, se desviaron en Frankfurt y quedaron en un espacio indefinido. Si bien habían sido embarcadas en un vuelo cargo con destino Ezeiza, el día preestablecido no llegaron a destino. La cadena de llamados que se activó en ese momento logró que las obras fueran rastreadas rápidamente y su salida se programó en el siguiente vuelo; sin embargo, la excepcionalidad del accidente revelaba indicios de las agitaciones fronterizas previas al cierre de los aeropuertos y a la limitación de los viajes. Simultáneamente, a la terminal de pasajeros del aeropuerto de Ezeiza llegaba la artista, quien ya tenía incorporados el barbijo y la distancia social, ambos elementos en ese entonces muy ajenos a la cotidianidad argentina. El proceso de montaje se caracterizó por una insólita extrañeza del afecto contenido entre desconocidos: Bruna supo establecer un clima de confianza y familiaridad desde el primer momento, a pesar de la distancia física que se autimponía como medida preventiva con los que trabajaron en la exposición.

A dos días de la inauguración recibimos un llamado de la Embajada de Italia en la Argentina, que apoyó los proyectos desde el primer momento facilitando, entre otras cosas, el traslado de las obras: las fronteras iban a cerrar y lo más conveniente era que Bruna se subiera al primer avión disponible para volver a Roma. Los acontecimientos se precipitaron: ese mismo día, la artista estaba volando hacia Italia con la esperanza de poder asistir, al menos en forma virtual, a la inauguración de su exposición en Buenos Aires. Al día siguiente se decretó el cierre de los museos en la Argentina y se cancelaron tanto la presentación de los proyectos conjuntos de Bruna y Maria Lai en la Embajada Italiana como las inauguraciones. En ese entonces, la coyuntura global hizo que yo siguiera el rastro de Bruna tomándome el siguiente vuelo a Roma. En Buenos Aires dejé dos exposiciones fantasmas, cuyas obras habitaron silenciosamente edificios

vacíos durante meses y que nunca pudieron abrir al público (solamente durante una semana de noviembre se permitieron visitas de contingentes a la muestra de Maria Lai).

## Reflexiones a partir del desencuentro

### La exhibición como instalación de arte

Tal como describe Boris Groys, desde el ingreso del *ready-made* duchampiano en el sistema del arte, la división tradicional del trabajo entre los que producen y los que exhiben obras de arte ha colapsado, por lo que hoy en día “ya no hay ninguna diferencia ‘ontológica’ entre hacer arte y mostrarlo” (2014: 50). Groys utiliza ese punto de partida para reflexionar sobre las particularidades de la instalación artística en comparación con la exposición de arte: pero ¿qué pasa si invertimos los términos de la ecuación y nos proponemos pensar la exhibición de arte como instalación artística? Una instalación producida por el artista en la soledad de su taller sigue siendo tal, aunque no esté destinada a las visitas del público (célebre es el caso de una de las primeras instalaciones que quedaron inscriptas en el relato de la historia del arte, el *Merzbau* de Schwitters de 1937). ¿Podemos decir lo mismo de la exposición de arte? O, reformulando la pregunta, ¿una exposición de arte que no es accesible al público se convierte *de facto* en una instalación artística? El solo hecho de producir una exhibición, más allá de su accesibilidad, ¿puede representar una forma válida de producción de pensamiento? En este sentido, pienso las implicaciones de vehicular la exposición únicamente a través de medios digitales habilitando su existencia en un espacio de virtualidad, tal como tuvimos que hacer en el caso de las dos exposiciones aquí mencionadas; ¿cómo se modifica el impacto de la obra de arte individual en la creación del discurso que rodea la exposición?, ¿en qué lugar la reproducción digital deja la materialidad y el valor aurático de la obra?

Para ensayar una respuesta a estas preguntas, hice el ejercicio de repasar brevemente la historia de las exhibiciones en las últimas décadas poniendo en foco el rol del objeto artístico y el de los actores involucrados –especialmente artistas, curadores e instituciones–. A partir de la década del cincuenta, el objeto-obra de arte empieza a perder centralidad y la función de las exhibiciones sufre un corrimiento progresivo desde la presentación de una serie de objetos consecutivos y relacionados entre sí a un espacio para la construcción de sentido, más allá del valor individual de los objetos allí presentados y hasta renunciando a su presencia como evidencias materiales. La desmaterialización del objeto artístico, teorizada en 1973 por Lucy Lippard, ha sido acompañada con la mutación de las exhibiciones en eventos poblados por piezas utilizadas para ilustrar una hipótesis curatorial superior. Tal como describió en relación con Documenta de 1972 Daniel Buren, quien iba afilando sus críticas institucionales no solamente

a través de sus intervenciones artísticas, “cada vez más y más, el punto de las exhibiciones tiende a ser no el mostrar arte, sino exhibir la exhibición como una pieza de arte” (Altshuler, 2013).

Así se produce el tan debatido deslizamiento entre el rol del artista y el del curador, no sin secuelas problemáticas o por lo menos nebulosas en términos de mediación cultural. En “Política de la instalación”, Groys (2014) fundamenta la diferencia entre el artista y el curador en el hecho de que este último tiene la obligación de justificar sus elecciones frente al público, quien puede opinar sobre esta o aquella determinación curatorial, inclusión o exclusión, como no puede hacerlo sobre las decisiones individuales tomadas por el artista a la hora de producir su instalación, que solo admite una crítica si es pensada como conjunto o mónada. Ahora bien, ¿qué pasa cuando los dos roles terminan superponiéndose? ¿Frente a quién es responsable el curador a la hora de pensar una exhibición?

## Más allá del público

Asistimos a la proliferación progresiva de textos curatoriales desligados de la función que tradicionalmente cumplían de mediación entre la obra de arte y el público, discursos que van adquiriendo el carácter de textos literarios autónomos, cuya apreciación va más allá de los objetos que pretenden esclarecer o introducir al visitante. Las exposiciones se tornan inaccesibles, “invisibles” en el sentido más literal del término, por la extensión que van alcanzando –es el caso de las bienales–, por el carácter a menudo críptico de los textos que las acompañan, así como por la cantidad de videos de larga duración que suelen incorporar y que suponen una permanencia en el lugar que excede cualquier nivel sostenible de atención. No solo el rol del curador se asemeja cada vez más al del artista, sino que las exposiciones terminan pareciéndose cada vez más a las instalaciones al configurarse como experiencias en sí mismas.

Aunque formalmente el nivel de éxito de las políticas institucionales de los museos se siga midiendo en función de la cantidad de visitantes, el público termina jugando un rol cada vez más periférico en el funcionamiento general de la máquina que rodea la producción de exhibiciones. La cantidad de visitantes registrados no necesariamente coincide con la calidad de la experiencia que muchas veces, y sobre todo en los casos de las grandes exposiciones, se reduce a un ejercicio de entretenimiento. En cambio, la instancia expositiva es el momento de encuentro entre todos los agentes del mundo del arte –artista, curador, instituciones y, tangencialmente, galeristas y críticos– para quienes representa una oportunidad esencial de crecimiento y ascensión hacia la cumbre del sistema vertiginosamente piramidal del arte. Las exposiciones y los textos curatoriales nutren las biografías en sus páginas web y se acumulan como validaciones de un profesionalismo difícil de calificar diversamente.

Asimismo, los museos, las fundaciones de arte y las instituciones afines se vinculan entre sí a través de acuerdos que favorecen la itinerancia de exhibiciones cuyos recorridos marcan las trayectorias de poder que atraviesan el mapa del arte. El valor cultural de una obra, intrínsecamente ligado a su valor económico, crece exponencialmente si su historial está relacionado con alguno de los museos que pertenecen a ese mapa. El sistema de exhibiciones se configura como una cuidadosa red de discursos, prácticas y sitios atravesados por esquemas intertextuales en los que la obra de arte termina de producirse no como objeto, sino como texto. En 1981, al reflexionar sobre el rol de los contextos institucionales en la distribución y recepción del arte, la artista conceptual Mary Kelly relata que, para los artistas, a menudo es más relevante que se les ofrezca la posibilidad de producir el catálogo de una exposición que la exposición en sí misma. En este contexto se abre la posibilidad de desdibujar la cartografía del arte y favorecer intercambios que desvíen los caminos habituales y abran canales inéditos. La experiencia aquí relatada fue el producto de una alianza institucional alentadora en términos de redefinición geopolítica de los equilibrios de poder sobre los que se sostiene el sistema consolidado del arte.

## Más allá de la obra

La pérdida de centralidad del objeto artístico que se evidencia a partir de los años cincuenta se reafirma con más contundencia con el surgimiento de la corriente del “nuevo institucionalismo”, es decir, el paradigma por el cual la exposición solamente representa una de las posibles actividades dirigidas a expresar la misión de una institución que, en cambio, encuentra en las publicaciones, los debates, los proyectos digitales y otras acciones manifestaciones legítimas de sí misma. Es así que el carácter discursivo del evento artístico estalla con toda su potencia hasta sustituir en su totalidad el objeto artístico, como ejemplifica la Bienal de San Pablo de 2008, integrada no por obras sino por el programa de eventos y conferencias propuesto por el curador Ivo Mesquita. La institución se configura como espacio para la producción de pensamiento y la circulación de ideas, por lo que la presencia física de los públicos –y no tanto de las obras– se convierte en el componente necesario para poder llevar a cabo su función, que se fue modificando paralelamente a los desarrollos de la estética relacional. En el contexto de la pandemia, las tendencias del “nuevo institucionalismo” se impusieron por necesidad, aunque mutiladas de la presencia física de los públicos, que se encontraron en un espacio de virtualidad. A la vez, las obras reafirmaron su importancia como puntos de partida para reflexiones compartidas y los medios digitales permitieron un acercamiento novedoso a los objetos –es el caso de los libros cosidos de Maria Lai, imposibles de manipular en presencia, que fueron restituidos en cada una de sus páginas a través de secuencias fotográficas.



Maria Lai, vista de sala con *Libros cosidos*.

## A futuro

En la ecuación para el funcionamiento de los espacios institucionales, las variables “público” y “obra de arte” parecen ser no solo intercambiables, sino también excluyentes: asistimos al crecimiento incontrolado de megaexhibiciones prácticamente inabordables por la cantidad (y la duración) de las obras, e impenetrables por el hermetismo del discurso curatorial, así como a la paralela proliferación de eventos que se articulan a partir de encuentros e intercambios con el público sin importar la presencia de objetos artísticos. ¿Para qué, entonces, seguir moviendo obras de arte cuyo traslado y seguro sabemos que absorben la mayoría del presupuesto de las instituciones y de los agentes destinados a financiar la cultura? La crisis económica capital que atraviesa el mundo nos obliga a preguntarnos si seguir financiando el movimiento frenético de obras no implica alimentar un sistema obsoleto, que no responde a las tendencias artísticas ni a las necesidades de los públicos, sino que termina fomentando un sistema de mercado especulativo dirigido a disparar el valor cultural y económico de las obras.

Es innegable que históricamente las exhibiciones representan un momento de síntesis para el artista, quien se ve obligado a reflexionar sobre su propia producción seleccionando y reconfigurando sus obras hasta resignificarlas, por lo general, en colaboración con un curador. Tal como resume el director del programa en Estudios Museales de la New York University Bruce Altshuler: “La exposición es el *médium* históricamente más dinámico y eficaz a través del cual el arte contemporáneo llega hasta nosotros y, para aquellos que coordinan su proceso



de realización y para los mismos artistas, no se trata de una superestructura paralela y ajena, sino de una parte integrante del proyecto estético y de la investigación artística” (2013). Si bien es cierto que la instancia expositiva funciona en muchos casos como pretexto para cerrar capítulos y avanzar en un proceso de producción, ¿sigue siendo válida una organización del sistema del arte contemporáneo basada en el valor aurático de los objetos artísticos? La experiencia y las reflexiones aquí presentadas no pretenden plantear una respuesta, sino abrir el campo a preguntas cuya relevancia se exagera en un momento de crisis global como el que estamos atravesando al poner en evidencia las paradojas y derivas de los mecanismos que regulan el campo del arte. Es el relato de un desencuentro espacial y temporal, pero también de un desencuentro progresivo con la práctica de producir exposiciones en el sentido tradicional y un compendio de aquellas preguntas y reflexiones que acompañaron esa experiencia.

## María Lai

Exposición: María Lai, *Los diarios del alma*. Curaduría: Bartolomeo Pietromarchi y Luigia Lonardelli, MUNTREF-Centro de Arte Contemporáneo, marzo a noviembre de 2020

Un proyecto del MAXXI-Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo de Roma en colaboración con la UNTREF. Proyecto realizado con el patrocinio de la Dirección General para la Creatividad Contemporánea del Ministerio del Patrimonio y de las Actividades Culturales y del Turismo en el marco del programa del Italian Council (2019). Se agradece a la Embajada de Italia en la Argentina y la Fundación María Lai.







Vistas de sala.  
Fotos: UNTREF Media.

## Bruna Esposito

Exposición: Bruna Esposito, *¿Qué puede el humo hacerle al hierro?* Curaduría: Benedetta Casini, MUNTREF Centro de Arte y Naturaleza, marzo a noviembre de 2020.



*Venti di rivolta o Rivolta dei venti / Vientos de revuelta o Revuelta de los vientos*, 2009. Instalación. Ventiladores, caños de hierro galvanizado, instalación eléctrica, pelotitas realizadas por escarabajos *Geotrupes stercorarius*. Cortesía de la artista.



*Castelli di Sabbia / Castillos de Arena*, 2000. Arena, zapatos viejos, incienso. Cortesía de la artista.



*Sassi, seggiole e sonagli / Piedras, sillas y cascabeles, 2007-2015.*  
Guijarros, sillas y campanillas. Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.



*Tre cipolle rosse / Tres cebollas rojas, 2019.* Marco de madera, piel de cebolla.  
Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.



*Occhi / Ojos*, 2016. Fotografía. Lambda print sobre aluminio.  
Cortesía: Colección Marval, Berlín, Alemania; Colección privada, Milán, Italia; Colección Bordoli, Como, Italia; Colección privada, Suiza; Colección privada, Caracas, Venezuela.



*Untitled / Sin título*, 2016. 5 escobas de bambú sobre base de mármol.  
Cortesía: Federico Luger (FL GALLERY) y la artista.

## Referencias bibliográficas

---

- ALTSHULER, Bruce (2013). *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History. Volume II: 1962-2002*. Nueva York: Phaidon.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). "La exposición como máquina de guerra". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, nº 16, pp. 24-28.
- GROYS, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- KELLY, Mary (1981). "Re-viewing modernist criticism". *Screen*, vol. 22 nº 3, pp. 41-62.