

# ERA POSVISUAL. INDAGACIONES SOBRE LA RECEPCIÓN DISCURSIVA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

**Julia Victoria Isidori**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Juli91\_2006@hotmail.com

## RESUMEN

Esta investigación se detiene sobre la arista discursiva de las obras contemporáneas que en las últimas décadas parece ganar terreno sobre los elementos visuales. A partir de la observación de algunos espacios de circulación de arte indagamos en qué medida los procesos de selección de obras y de difusión virtual de las exposiciones que dan mayor o menor visibilidad a los componentes verbales de las obras interfieren en la construcción de sentido de los espectadores. Para ello esbozamos los posibles antecedentes históricos, una especie de cartografía actual de los sitios públicos de circulación de arte que propician este giro lingüístico en la etapa de recepción de las obras y las que consideramos algunas consecuencias políticas de esta “era posvisual” del arte contemporáneo.

Palabras clave: posvisual; discursividad; obra; exhibición; interpretación.

## 1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación atiende a un elemento que en las últimas décadas ha devenido protagonista de las producciones visuales: el lenguaje. Afectando no sólo los procesos creativos de los artistas, sino también la relación del cuerpo cultural con las obras, la discursividad se ha transformado en la mediadora por excelencia en la recepción de actos sensibles y la posibilidad de interpretación de los destinatarios. Por ello, quisiéramos abordar aquí este viraje lingüístico que el arte contemporáneo ha venido dando desde finales del Siglo XX, trastocando fuertemente los modos en que la sociedad produce sentido a partir de la recepción verbal de las obras de arte.

A los efectos de presentar uno de los casos concretos que habilita las preguntas de la presente investigación quisiéramos evocar la exposición *Sublevaciones*, curada por George Didi-Huberman, inaugurada en Buenos Aires el pasado 21 de Junio. Parte de una investigación teórica inagotable, la muestra tuvo lugar por primera vez en París en el año 2016 con un total de 276 obras. Si bien estaba previsto su montaje en otras cuatro ciudades, no se pretendía que la misma fuera inmutable. Desde un principio la propuesta curatorial planteaba la revisión del *corpus*, previendo la eliminación de algunos objetos y la incorporación de otros según los relatos que la exposición pudiera sugerir en cada ciudad.

El trabajo teórico de Didi-Huberman con las imágenes, auxiliado por los investigadores que se suman en cada sede de la exposición, vuelve necesaria la re-definición de los campos de curaduría y de investigación. Asimismo, el hecho de que el *corpus* sea compuesto simultáneamente por grabados del siglo XVIII, videoarte, objetos de estudio médico, acuarelas y documentos históricos, habilita la reflexión sobre los límites de la obra de arte y la variedad de elementos que en el espacio exhibitivo se transforman en guías para la construcción de sentido. A este respecto, también los diversos eventos que tienen lugar en torno a la inauguración de la muestra en cada locación —charlas, congresos, seminarios— ilustran el hecho de que la recepción de las obras no se limita en nuestro presente al momento de visita de la sala o a la interacción personal de cada espectador con la obra, sino que se trata de procesos más laxos, constituidos no sólo por la recepción visual sino por un conjunto de momentos discursivos que también construyen el relato.



Vista de sala. MUNTREF (Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Tres de Febrero). Junio 2017.

El día de apertura de la muestra, con un público tan numeroso que el museo tuvo que improvisar salas de espera, la charla de inauguración de *Sublevaciones* estuvo conformada por el Director del MUNTREF (sociólogo y profesor) Aníbal Jozami, la Subdirectora del MUNTREF (historiadora, curadora e investigadora) Diana Wechsler, el curador (filósofo e historiador) Georges Didi-Huberman, la Directora del Jeu de Paume de París (investigadora y crítica de arte) Marta Gili, el Director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires (escritor y traductor) Alberto Manguel, y el Director del Centro Cultural de Memoria Haroldo Conti (abogado, periodista y escritor) Eduardo Jozami. Si bien la muestra contaba con obras de artistas contemporáneos, algunos de los cuales se encontraban entre el público, estos no formaron parte del diálogo de inauguración, constituido en su totalidad por profesionales de la teoría. Lejos estamos de postular esto como un hecho negativo. Por el contrario, esta charla, así como el resto de las conferencias y seminarios que habían tenido lugar en torno a la muestra fueron sumamente provechosas para la comprensión de la muestra, y los oradores propiciaron de manera entusiasta la participación del público, aun cuando se trataba de intervenciones por parte de una audiencia no especializada. Evocamos esta situación, entonces, porque creemos que da cuenta del progresivo viraje que la escena contemporánea del arte visual viene teniendo hacia la discursividad. Pensamos que el hecho de que los encuentros a los que hacemos referencia se acerquen más a conferencias filosóficas que a diálogos sobre aspectos materiales del arte, no debe servir para cercenar estos nuevos modos de recepción, sino para observar la necesidad cada vez más urgente de redefinir lo que consideramos el campo de las artes visuales y los modos de recepción que están en constante cambio.

Así, mediante la observación detenida de algunos casos específicos como por ejemplo, la exposición mencionada, analizaremos algunas preguntas en torno al proceso de recepción de obras de arte mediante la verbalidad. Para ello, en un primer lugar indagaremos sobre las razones históricas que han ubicado a la palabra en un lugar de protagonismo equivalente e incluso a veces superior a la visualidad. Luego, atenderemos a dos formatos de circulación de arte contemporáneo: los espacios físicos de exhibición (entre los que contamos museos, galerías, documentas, ferias y bienales) y las plataformas virtuales (desde sitios especializados en arte, como revistas, catálogos online y páginas web de los espacios exhibitivos, hasta las publicaciones periodísticas que escapan al rigor académico, como por ejemplo, las columnas de arte y espectáculos de los diarios nacionales). Por último, presentaremos algunas problemáticas en torno a las posibilidades de construcción de sentido de los espectadores afectadas por las transformaciones en estas esferas (físicas y virtuales) de circulación de arte, que pasaron de reproducir las obras en sus páginas al resumirlas a textos explicativos.

## 2. EL PASADO. INDAGACIONES SOBRE LAS CAUSAS HISTÓRICAS DE LAS MODIFICACIONES EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Es usual que en investigaciones teóricas que indaguen la naturaleza discursiva en el presente del arte se recurra a la figura de Duchamp y su célebre obra *Fountain* (1917) para presentarla como punto inicial de esta nueva "era conceptual del arte". Sin embargo, deliberadamente evitaremos depender de este hito histórico, que tantas veces y de modo reduccionista ha sido evocado como único antecedente en detrimento de otras corrientes. Teóricos que van desde Georges Didi-Huberman hasta Ana Longoni, pasando por Luis Camnitzer hasta Nelly Richard, entre otros, han mencionado las diversas presencias conceptuales que no necesariamente agotan sus antecedentes en el giro lingüístico de los Estados Unidos de 1960. Por ello, en el marco de este Seminario, nos proponemos pensar las derivas discursivas contemporáneas del arte visual que exceden la referencia reduccionista a los casos de Duchamp, Kosuth o Warhol.

En esta sección, entonces, nos propondremos indagar si acaso esta presencia discursiva fácilmente reconocible en la circulación contemporánea de arte no se debe a un proceso histórico más amplio. Específicamente planteamos este pasaje de la

visualidad a lo lingüístico —que luego llamaremos lo *posvisual*— como una de las consecuencias históricas del proyecto moderno, del pasaje del mito al logos. Ante lo que nos preguntamos: ¿es el lenguaje una secuela moderna en la historia del arte?

Ensayemos una pequeña cronología: En el renacimiento —etapa clave en la transición a la modernidad— por primera vez las obras comenzaron a pensarse, en el sentido de dar al proceso racional un lugar contiguo al desarrollo del oficio. Evoquemos por ejemplo los bocetos de da Vinci, de Miguel Ángel o de Vassari, en que las imágenes se planificaban intelectualmente siguiendo estrictas reglas de composición matemática. La adopción del rectángulo áureo y de la perspectiva cónica, entre otros sistemas, dan cuenta de que la sensibilidad inexplicable celebrada en épocas previas estaba siendo reemplazada por un claro método de producción racional.

Cinco siglos después las vanguardias históricas, corolario de la modernidad, llevaron a un extremo esta idea con su método de producción basado en manifiestos. Antes de que la obra fuera siquiera un lienzo en blanco ya estaban detalladas discursivamente las sensaciones que debía transmitir, los contenidos que debía abarcar y las especificaciones formales con que ambos se volverían visuales. Para traer un ejemplo más cercano en tiempo y territorio, León Ferrari, algunas décadas después de los movimientos de principios de siglo, habla en su famoso texto “El arte de los significados” del lenguaje como un elemento más para la creación, equivalente en jerarquía, por ejemplo, a la forma o al color amarillo. (Ferrari, 2013:173).

Podemos decir sin equivocarnos, entonces, que a principios de siglo pasado, resultado de un período de más de cuatrocientos años, la palabra ya ocupaba en el terreno de la producción artística un rol protagónico. Igualmente, en ninguno de los momentos evocados la sociedad consideraba lo explicable discursivamente como componentes del proceso artístico. En el renacimiento, amén de la racionalidad de su labor, el artista seguía asociado a la figura mística del iluminado, más cercano a lo espiritual que a lo científico; quinientos años después, tampoco era reconocida la intelectualidad del artista de vanguardia, sino condensada en la categoría de genio.

En ambos casos, el público valoraba la visualidad, la materialidad inmediata de las obras por sobre todo ese proceso anterior. De hecho, los cálculos de da Vinci son más relevantes en nuestra época que en su tiempo, así como los manifiestos futurista y dadaísta, que en el momento de publicación sólo parecían interesar a un reducido grupo, mientras que hoy son estudiados en las universidades. En resumen, podemos aseverar que la discursividad es una parte esencial del proceso creativo al menos desde 1400. Sin embargo es recién ahora, hace no más de 100 años que está teniendo una presencia equivalente o incluso mayor a la visualidad.

La legitimación de obras de arte, que en tiempos anteriores se reducía al oficio y a la maestría en el manejo de los materiales, hoy fue suplantada por el empleo virtuoso del relato. Y esa arista discursiva de los artistas, más cercana al logos que al mito se hace cada vez más visible. Las categorías “iluminado” o “genio” resultan obsoletas. En su lugar, damos al artista lugares que pueden variar desde el intelectual al comerciante, pero al fin siempre parte de una cadena racional y productiva del capitalismo moderno. En nuestra era se terminó de extinguir el último halo de sensibilidad. Todo está medido. Así como del hombre de Vitrubio, Leonardo podría hoy hacer un retrato sumamente racional del mundo del arte. El campo artístico en su totalidad se ordena racionalmente, no parece haber una sola decisión que no esté movida por las explicaciones racionales, por lo que proponemos el concepto “posvisual” para referir a este momento de la historia en que la visualidad como rasgo dominante ha quedado en el pasado, haciendo lugar a una era que la considera pero al mismo tiempo la rechaza como protagonista; la era en que cada elemento material tiene su correlación discursiva, que lo justifica y lo explica todo hasta no dejar lugares para la incertidumbre o el misterio que caracterizaron a las producciones visuales de épocas anteriores.

Tomemos algunos polos de circulación de arte que en la actualidad dan cuenta de ello, por ejemplo, el comercio multimillonario de compra de arte y los más desconocidos espacios de exhibición. En cuanto al primer circuito, la discursividad no escapa al mercado, sino más bien lo favorece. El hecho de que el arte se explique, de que los artistas más cotizados de la actualidad acompañen sus obras con toneladas de texto, sirve al proceso capitalista porque no deja cabos sueltos, sistematizando la adquisición de obras a precios irrisorios —que anteriormente era impulsada por gustos personales— mediante claras especulaciones monetarias a partir de lo que los artistas tienen para decir y lo que se estima serán sus futuros sitios de exhibición gracias a esos discursos. Eso en lo que concierne a los grandes mercados, a ferias y documentas. Pero la posvisualidad alcanza también los lugares más recónditos en que habita el arte. Los grupos de investigación, la enseñanza universitaria, los centros culturales de pequeños pueblos, entre otros, son espacios en que el arte también —y tal vez más— es un aparato de estado lógicamente ordenado, acomodado por todos lados para caber en los protocolos racionales de las ciencias.

Entonces, según nuestra lectura —occidental y hegemónica— de la historia, el elemento discursivo racional en el arte existe desde que se *logificó* el mundo, y viene ganando terreno de forma progresiva. Pero hay una paradoja que afortunadamente nutre el presente del arte y no permite reducirlo totalmente a esa fórmula moderna. En la escena contemporánea, hay obras conceptuales y hay obras “instintivas”, podríamos citar, por ejemplo *Portrait of Ross in L. A.*, de Feliz González Torres, y *Autorretrato sobre mi muerte*, de Carlos Herrero, para ilustrar respectivamente cada categoría. Es decir, hay algunas obras en las que el relato se hace más evidente y otras en que aparentemente tiene una existencia nula. La paradoja es que incluso en piezas a primera vista explicables, “totalmente logos” su conexión con el público se sigue dando de manera instintiva, “cabalística” —recordando el término reivindicado por Benjamin—, más cercana al descubrimiento mítico que a un pensamiento racional. Es decir, que en su silencio visual hay pequeños destellos que permiten tirar de la punta del ovillo y acceder al mensaje oculto de la obra.

Imagen 2. Félix González Torres, *portrait of Ross in L.A.*, 1991.



Imagen 3. Carlos Herrero, *Autorretrato sobre mi muerte*.



Volveremos sobre esto más adelante, pero es necesario finalizar este apartado presentando la idea de que incluso las obras contemporáneas más discursivas, las que se exhiben en los grandes circuitos de arte no por su visualidad sino por los relatos que en ella llevan encriptados, cuentan con elementos del orden de lo sensorial que el espectador tiene que “descubrir” para realmente acceder a la obra. Esto problematiza nuestra postulación historicista de la contemporaneidad lingüística como consecuencia meramente lineal de un proceso cronológico, pero en ningún caso se pretendía en esta sección presentar una lectura acabada de los hechos, sino más bien una situación problemática que nos permitiera pensar en el presente. Por lo que, luego de mencionar algunos espacios de circulación de arte que trastocan los modos que tienen las sociedades de construir sentido alrededor de las obras de arte, sean estas más o menos evidentes, retomaremos esta paradoja posvisual para cuestionar las consecuencias políticas que implica la presencia discursiva en la etapa de recepción de objetos sensibles.

### 3. EL PRESENTE. APRECIACIONES SOBRE LOS TERRITORIOS DE CIRCULACIÓN DE ARTE Y LAS MODIFICACIONES EN EL PROCESO DE RECEPCIÓN

#### 3.1. Espacios físicos de exhibición

Quisiéramos detenernos ahora en el acto presente de la recepción. ¿Qué supone visitar hoy una muestra de arte contemporáneo? Sabemos que los procesos de selección de las obras que están adentro no se basan sólo en la propuesta visual que los artistas presentan, de hecho ésta está raramente concretada en esa instancia; en su lugar, se envían proyectos. Con una mínima exigencia en las imágenes pero una mayor precisión textual, los artistas detallan el futuro objeto de arte material –instalación, obra de sitio específico, o propuesta relacional– de forma discursiva, y es eso, el relato, un compromiso con lo comentado, lo que por lo general el espacio museal adquiere cuando selecciona un artista contemporáneo.

Esta es una de las razones por las que el ejercicio de la recepción de arte se vuelve cada vez más lingüístico que sensorial. Pensemos, por ejemplo, en las últimas muestras contemporáneas de museos cercanos: *General Idea* en el MALBA (Buenos Aires), y *Témpano, el problema de lo institucional* en el MACMO (Montevideo) y podríamos agregar también la exposición *Sublevaciones* ya mencionada. De más está decir que el recorrido de las salas no es un circuito de contemplación de cosas bellas, sino un ejercicio constante del pensamiento. Así como el equipo de cada museo probablemente no eligió dar lugar a estas exposiciones sino después de considerar su discursividad compleja, de comprender verbalmente las líneas de lectura que cada montaje habilitaba trazar, del mismo modo para el espectador las muestras sólo pueden ser apreciadas si dan un lugar a lo discursivo, a lo analítico mediante la intelectualidad. Esta situación de recepción del arte, mediada por el texto, es la que llamaremos posvisual.

Georges Didi-Huberman detalla ese estado de encuentro con la obra de arte en que la atención a los relatos posibles que exceden a la visualidad expuesta se vuelve necesaria: “la más simple imagen (...) no ofrece a la captación algo que se agota en lo que se ve, y ni siquiera en lo que dijese que se ve. Tal vez la imagen no deba pensarse radicalmente sino más allá de la oposición canónica de lo visible y lo legible. La imagen (...) sea lo que fuere, escapa de entrada, pese a su simplicidad, su “especificidad” formal, a la expresión tautológica –segura de sí misma hasta el cinismo– del lo que vemos es lo que vemos. Por mínima que sea, es una imagen dialéctica.” (Didi-Huberman, 2010a: 61).

Así como en el libro citado el autor propone el ejercicio de tratar de prescindir de la discursividad ante una imagen del *art minimal*, podríamos replicarlo intentando, por ejemplo, recorrer una de las muestras mencionadas arriba sin dejar aparecer este elemento legible. ¿Es posible? Claro que es posible, pero dejaríamos de considerarlas exposiciones de arte si solo viéramos los objetos materiales. En el afán de que ningún visitante quede afuera, los equipos curatoriales no se permiten dejar el espacio sin más que las imágenes. Estimulan el circuito con textos de sala, folletos, audioguías, las explicaciones del catálogo, las palabras de los empleados, videos y el banner en la puerta de entrada para no correr ese riesgo de que las piezas pierdan su *status* en recorridos incomprensidos.

Para ampliar esta idea, si bien el objeto de la presente investigación es la construcción de sentido alrededor de obras contemporáneas, quisiéramos evocar los sitios de exposición hacen convivir en sus salas obras de arte y objetos históricos. Remontémonos al momento de aparición del primer museo público. El Louvre fue abierto por primera vez en 1793 y no tenía precisamente una colección exclusiva de piezas de arte, sino más bien una cantidad desorbitante de objetos históricos que, al ser desplazados de su contexto utilitario de origen, y re-funcionalizados en el espacio museal, pasaron a ser contemplados meramente desde su formalidad: una formalidad sin función que los constituía, de acuerdo con la propuesta kantiana, en objetos de arte. Esta cuestión genera la contrapropuesta de hacer más objetos: objetos de arte que desde su concepción estuvieran planificados para habitar esas salas. Así, podemos entender el museo moderno como un contenedor de cosas, en que el espacio es ilusoriamente neutralizado para posibilitar la admiración de cada ejemplar como si no tuviera mayor contexto que su formalidad.

Ahora bien, si nuestro interés no está en hacer un recorrido sobre las modificaciones museales, sino en observar qué rol cumplen estos espacios en su carácter de escenarios en que ocurre la relación obra-discurso, nos preguntamos si no es acaso la convivencia de objetos de arte y de objetos históricos la que en un principio habilitó la aparición del relato como legitimador del *status* de objeto de arte. ¿Será que el texto devuelve a la obra su carácter ancestral de narración, del cual el museo la había vaciado al reducirla a un mero objeto, y a la vez una suerte de salvación de la aparente neutralidad que hace que la espacialidad “vacía” del cubo blanco aisle a las obras y las distancie del espectador?

Es así que cuando introducen en sus circuitos la inacabable posibilidad de relato verbal además de los objetos visuales-materiales, no sólo las obras sino también los espacios físicos de exhibición –sean museos, galerías, o pabellones en una bienal– se constituyen como espacios de expectativa. En otras palabras, lo que se expone no es sólo lo que se ve, sino lo que falta a lo material: su posibilidad de evocar una discursividad latente.

Esto implica la necesidad de repensar el museo –incluso el modelo de museo Mausoleo más tradicional propuesto por Adorno (Adorno: 1992a)– escapando a los facilismos de arremeter contra su naturaleza muerta frente a la vitalidad del arte. No podemos negar, al menos después de numerar el cuantioso aparato verbal museístico que acompaña, activa, y acerca desesperada y obsesivamente las obras a los espectadores para facilitar el mayor contacto posible, que el museo hoy corre a la par que la producción de arte en cuestión de adopción de nuevos soportes discursivos. En su célebre texto *En busca del futuro perdido*, Andreas Huyssen señala: “Desde hace algún tiempo, y por buenas razones posmodernas, se nos han hecho sospechosas algunas pretensiones radicales del vanguardismo (...) Yo diría que la museofobia de la vanguardia, su identificación del proyecto museístico con la momificación y la necrofilia, es una de ellas, que a su vez debería estar en un museo.” (Huysen, 2002: 49-50).

El mismo autor –que con argumentos basados en los cambios del espacio museal, como el abandono del rol de mero conservador, aislado al exterior, postula la hipótesis del “fin de la dialéctica tradicional museo/modernidad” (Huysen, 2002: 53)– menciona las transformaciones en el ejercicio de la curaduría, actividad que ilustra nuestra postura acerca de los sitios de exhibición como espacios de posvisualidad, de expectativa ante las obras alentada por la continua aparición de relatos a su alrededor. Propone considerar más que el rol ligado a la permanencia, la actividad de este agente en el verbo curar, que habla de un movimiento resultado de la continua narración, de su tarea de ensayar lecturas, siempre móviles, a partir de la quietud de objetos de arte.

Pero el museo contemporáneo, con todas sus obras cargadas de explicaciones, ¿está realmente más vivo que los museos tradicionales, o en cambio se asemeja más de lo que pensamos al Louvre, con su locus “todo lo que hay para ver está acá”? Antes, el museo alfabetizaba al visitante corriente exhibiendo un exceso de objetos. Hoy parece tener el mismo propósito, con los auxilios textuales que se ofrecen o la actividad motivadora de la curaduría. No obstante, es necesario reconocer que los procesos contemporáneos de recepción del arte, si bien racionales, discursivos, y con un vasto espacio para la verbalidad, guardan todavía una íntima y paradójica relación con el terreno de lo sensible. Sería simplista afirmar que en el presente del arte, aún con todas sus atenciones puestas en el discurso, el rol de espectador es equivalente a un lector, que de forma ordenada, predecible y universal accede a las obras de una manera más científica que sensorial. Por el contrario, aun cuando las piezas exhibidas en el museo deban su espacio a un relato detallado exhaustivamente por el artista, los curadores y el departamento de educación, el visitante no accede a dicho relato sino de manera instintiva, a veces dificultosa y en gran medida críptica. Es cierto que existe una variedad de dispositivos que tratan de impedirlo, como los mencionados folletos, catálogo o audioguías pero en acuerdo con Boris Groys, el espectador puede atender o no a estas piezas “explicativas” (Groys, 2016: 116). La obra, en cambio, con todos sus significados silenciosos, exhibe su evidente falta de explicación, su condición de objeto posvisual.

Por ello, para concluir este apartado quisiera evocar el concepto de “arte líquido” propuesto por Zigmund Bauman y ponerlo en relación con el recorrido casi maratónico de las salas, en cuya importancia dada a lo inmaterial vuelve al museo frágil ante el visitante, y lo ubica en la posibilidad riesgosa de caer en la vacuidad si este último no dedica un esfuerzo detenido para la construcción verbal de sentido. En esta línea, la palabra es el cubito de hielo en el vaso de la “recepción líquida” que pueden presentar los espacios de exhibición de arte contemporáneo.

### 3.2. Websites

Luego de mencionar los espacios físicos de exhibición de arte, quisiéramos pensar cómo circulan las obras de forma virtual en Internet, que no por ser inmaterial tiene menos visitantes que los museos o galerías. De hecho, los eventos más convocantes del presente del arte tienen un público igualmente numeroso de espectadores virtuales. Una gran parte de América consume la Bienal de Venecia y la de Estambul a través de una pantalla, del mismo modo que el público europeo accede a las Bienales de San Pablo y de La Habana.

Por ello, quisiéramos dedicar este apartado a notar las diferencias entre dos grupos de soportes virtuales cuando se trata de eventos de alcance global: las revistas masivas o específicas de arte —que dan excesiva información— y los sitios oficiales de cada evento —que aun en su lejanía apuestan a una experiencia que emula la visita en persona, mostrando sólo imágenes—. Un ejemplo de esta diferencia entre sitios virtuales de divulgación lo presenta Documenta cuya página no publica más que algunas fotos, manteniendo el mito para todo el mundo que no puede asistir, mientras que algunas revistas dan al lector internauta más información sobre la obra que al visitante en vivo. A su vez, el periodismo sobre arte, las columnas de diarios nacionales o regionales, aunque carecen de todo rigor académico, funcionan como plataforma de acceso a las obras territorialmente lejanas no sólo para el público especializado, sino también para consumidores “masivos”.

Entonces podría cuestionarse qué intenciones tienen estos eventos de que el público lejano pueda también recorrer sus muestras. ¿Hay realmente una postura “solidaria” de parte de los equipos de difusión de los museos, galerías y eventos de arte de alcance mundial? Si accedemos a los criterios de selección de las obras en una bienal, por ejemplo, que sus comisarios y curadores recuperan en entrevistas y conferencias, comprobaremos que gran parte de sus obras sobreviven al proceso de selección gracias a discursividades complejas. Las obras se ganan el lugar en estos eventos artísticos globalmente prestigiosos ya sea porque lo que los artistas hacen decir a sus obras se adecue a la propuesta curatorial o porque la visualidad “silenciosa” habilita la aparición de un relato posible de ser aumentado de forma ilimitada por críticos, teóricos y demás participantes del equipo museal. Sin embargo, no todas las instituciones facilitan esa información al visitante, lo que resulta paradójico en tanto esa arista discursiva, oculta en algunas plataformas virtuales, fue considerada parte de la obra en el proceso de selección.

Esta carencia genera un extraño circuito de la información, de la verbalidad de las obras, dividida entre diversos agentes: artistas, curadores, investigadores, revistas especializadas, y periodismo no especializado en arte. Por citar un ejemplo, el artista Santiago Sierra ha sido expositor en la Bienal de Venecia en dos oportunidades, claramente no porque la materialidad de sus obras resultara deslumbrante, sino por la complejidad de los discursos que ésta podía activar. Sin embargo, el circuito virtual de la Bienal no recuperaba estos textos señalando el proceso de las performances; en cambio mostraba fotos descontextualizadas de personas con pelo rubio o una bolsa de nylon en una pared, por ejemplo, que vaciaban la obra de todo relato que justificara su presencia en el pabellón. Lo que nos permite reafirmar que la visibilidad de la arista verbal o posvisual de las obras contemporáneas es a veces celebrada y otras puesta bajo la alfombra, situación que los sitios virtuales ponen en evidencia.

## 4. CONSECUENCIAS POLÍTICAS. EL LUGAR DEL ESPECTADOR EN EL ARTE POSVISUAL

Para terminar, presentaremos algunas problemáticas en torno a las posibilidades de construcción de sentido de los espectadores afectadas por las transformaciones en estas esferas (físicas y virtuales) de circulación de arte, que oscilan entre la discursividad como rasgo protagonista y su momentáneo ocultamiento.

¿Cuándo el ejercicio de recepción de arte se transforma en un acto político? ¿Sólo cuando la obra expone de modo claro un contenido autoproclamado “político”? Nos preguntamos si es posible afirmarlo porque en esta investigación hemos atendido a obras que no lo hacen directamente, y no por ello resultan menos políticas. Entonces proponemos otra pregunta: ¿Cuál es la

consecuencia de que la textualidad introducida por las obras sea abiertamente una declaración política o en cambio deje un espacio para la exégesis impredecible?

Resulta paradójico el hecho de que muchos espacios que en apariencia apuestan a esta “era posvisual” del arte exhiban obras que evidencien su poder de *legibilidad*, su necesidad de ser indagadas más allá de lo visible, y a la vez invadan los espacios de circulación con textos que hacen esto por el espectador. En este sentido, la influencia que los artistas demandan sobre el futuro de sus obras resulta problemática. Especialmente los productores visuales que catalogan su obra como “arte político” suelen incurrir en discursos a favor de la libertad y de la exigencia de que los espectadores ejerciten una mirada crítica. Sin embargo, acompañan sus obras con indicaciones específicas de cómo debe desarrollarse el acto interpretativo.

En acuerdo con la historiadora Mieke Bal —quien, a propósito de la obra de Doris Salcedo propone el concepto de “conflicto” como necesidad de presentar a la obra como una zona abierta de incongruencias sin soluciones (Bal, 2010: 47) para que el espectador tenga así garantizado un espacio para la crítica— uno de los riesgos de que la discursividad de la obra sea evidente y esté exhaustivamente detallada es arrancar al arte *posvisual* sus posibilidades de habilitar la construcción infinita de sentidos. En el rol de espectadores de alguna de las obras de las exposiciones antes mencionadas, sería difícil ensayar una interpretación propia que no esté influida por las explicaciones de los artistas. Porque así accedamos a ella en espacios físicos o virtuales: los “auxilios” textuales parecen tener casi tanta visibilidad como la obra. Pero a la vez, es necesario reconocer que de no ser acompañada por dicha explicación, el espacio que la acoge corre el riesgo de que no se la considere una obra de arte. Es decir, que si bien el relato curatorial que acompaña, por ejemplo, la foto de las bateas plásticas sobre el piso del museo puede resultar un impedimento para la construcción genuina de sentido por parte del espectador, a la vez justifica su espacio en el museo, y presenta la obra como un acontecimiento interesante. En otras palabras, la presencia del texto en las obras de arte muchas veces imposibilita el conflicto, pero también muchas otras permite que determinadas temáticas sean exhibidas en un espacio público otro que el de los medios masivos de comunicación.<sup>1</sup>

Hacia el final de esta investigación, una vez más las consideraciones de Didi-Huberman resultan elocuentes para problematizar esta encrucijada. El autor recupera de Deleuze el concepto de “máquinas de guerra”, para plantear el contexto de exhibición como un espacio que debe propiciar el pensamiento: “Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. Para mí esta oposición es fundamental. Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento. (...) En esto debería consistir una exposición, en un ensayo basado en relaciones entre imágenes que en principio son infinitas, que pueden ser repensadas una y otra vez.” (Didi-Huberman, 2011: 25-28).

## 5. CONSIDERACIONES FINALES

Las indagaciones en este trabajo sobre la presencia de la discursividad en los espacios en que se espera que los espectadores construyan sentido sugieren que la era posvisual del arte contemporáneo está desvaneciendo la sustancial pregunta “¿Cuándo hay arte?”.

Incluso en la *liquidez* de la escena artística de las últimas décadas, antes quedaba algún sitio para que los espectadores se pregunten si lo que tenían delante era o no arte y así al menos contribuir a la vitalidad de este último. Hoy hasta el público más cínico levanta los hombros y no se atreve a opinar lo contrario, si ve que todo el aparato exhibitivo considera un objeto de uso diario una obra de arte. Y es que, aún con la inclusión de experiencias más complejas en la etapa de recepción, el texto que puebla los circuitos de muestra está continuamente señalando y afirmando de manera inapelable qué es arte y qué no, con razones minuciosamente detalladas.

Esta investigación no pretende arrojar resultados acerca de qué postura tomar ante el avance del texto en el arte contemporáneo. Hacerlo sería hipócrita después de la enumeración de las consecuencias políticas que puede traer la inclusión de un texto cerrado. Sin embargo el mismo avance progresivo de la discursividad nos invita a ser partes activas del relato, a no quedarnos en la posición de simples “lectores”, por lo que consideramos imperante atender a este desvanecimiento de la pregunta por la existencia artística, para al menos dejar una posibilidad a los espectadores a optar por el camino de lectura de los textos del arte o impulsados por aquella pregunta, por el de la escritura de un nuevo discurso en cada visita, que puede celebrarse o desmontarse a la manera de una exposición. Al fin y al cabo, si eso se hace con las imágenes, cómo no arriesgarnos a hacerlo también con los pensamientos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T (1992a), *Teoría estética*, Madrid: Taurus.
- (1992b) “The artist as Deputy” en: *Notes to Literature*, Nueva York: Columbia UP, pp. 98-108.
- Aira, C (2013), *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*, Literatura Random House.
- Bal, M, (2010), Arte para lo político, *Revista de Estudios Visuales* (N°7), pp. 40-65.

1. En este sentido, la teoría de Gianni Vattimo sobre la muerte del arte que arroja como resultado una estetización tal de la vida que vuelve imposible ver la representación, puede sugerir que el arte necesariamente tiene que escapar a cualquier similitud con estos medios. Es decir, que un tema como la violencia, por ejemplo, al ser abordado desde el arte debe evitar caer en la aparente *claridad* con la que la presentan los medios masivos de comunicación, para no caer en el adoctrinamiento de los espectadores.

- Bauman, Z, *Arte ¿líquido?*, Madrid: Sequitur, 2007.
- Buck-Morss, S (2011), *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor Adorno, W, Benjamin y la Escuela de Frankfurt*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Danto, A (2010), *Después del fin del arte*, Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G (2011), La exposición como máquina de guerra, *Revista Minerva* (N° 16), 24-28.
- (2010a), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- (2010b), *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una Historia del arte*, Murcia: Cendeac.
- García Canclini, N, (2016), Geopolítica de bienales, *Revista de Estudios Curatoriales*, Volumen 5 (N°3), pp. 35-55.
- Groys, B (2016), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* Buenos Aires: Caja Negra.
- (2011), El curador como iconoclasta, *Denken Pensée Thought Mysl...* (N° 2), pp 23-34.
- (2005), *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía* Barcelona: Pre-Textos.
- Heidegger, M (2006), El arte en la época del acabamiento de la modernidad. En Heidegger, M, *Meditación*, pp. 40-47. Buenos Aires: Biblos.
- Huyssen, A (2002), *En busca del futuro perdido*, México: Fondo de la Cultura Económica.
- Jeu de Paume (2016), *Soulèvements, Catalogue de l'exposition*, Paris: Jeu de Paume.
- Ferrari, L. (1968), El arte de los significados. En Longoni, A., y Mestman, M, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, pp. 170-174. Buenos Aires: Eudeba.
- Universidad Tres de Febrero (2017), *Sublevaciones. Catálogo de la exposición*, Buenos Aires: UNTref.
- Vattimo, G (1985), *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Buenos Aires: Gedisa.

## CURRÍCULO

### Julia Victoria Isidori

Licenciada en Artes Visuales, con orientación en Pintura por la Universidad Nacional de Río Negro. Reside en la Patagonia, donde integra el grupo de investigación "El arte fuera de sí. Primeras aproximaciones en torno a las poéticas artísticas contemporáneas". Actualmente becaria CONICET y alumna del Doctorado en Teoría de las Artes Comparadas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.