

**Eje Temático:** La obra de cruce de lenguajes y los centros de producción, gestión y difusión.

**Título:** Exponer los cruces. Los lenguajes combinados en la lógica de la exhibición.

**Nombre y apellido de autor:** Jonathan Feldman

**Institución:** IIEAC (Universidad Nacional de las Artes), IIAC (Universidad Nacional de Tres de Febrero)

**Texto integral:**

### Presentación

Hace ya algunos años que en el campo de las artes se registran combinaciones e hibridaciones en los procesos de producción (Koldobsky, 2011). Dicho de otro modo, aquellas operaciones que otorgaban especificidad a las producciones artísticas y garantizaban, así, la definición de los límites de cada lenguaje, se fusionan en la obra contemporánea de modo que el resultado es una mezcla de características materiales y operaciones.

Este tipo de producciones, que Graciela Marotta analizó en términos de “una nueva modulación de sus elementos básicos...” (Marotta, 2011), podrían postularse como particulares del arte contemporáneo, y han sido consideradas por varios autores como una herencia de las vanguardias y neo-vanguardias artísticas del siglo XX<sup>1</sup>. En este trabajo se sostienen estas afirmaciones y se propone, además, que ese rasgo, la hibridación de lenguajes, se conforma como estilístico.

---

<sup>1</sup> Terry Smith, por ejemplo, intenta definir al arte contemporáneo y afirma que una posible respuesta es que las producciones actuales, resultado de combinaciones e hibridaciones, son “... symptoms of a limited number of powerful, shared tendencies that are themselves the outcome (...) of the great changes of the 1960s and 1970s...” [... “síntomas de un número limitado de tendencias poderosas y compartidas que son en sí el resultado (...) de los grandes cambios de los sesentas y setentas...”] (Smith, 2006:696)

En este sentido, y si bien se reconoce en la actualidad la existencia de producciones que mantienen una cierta *pureza* de sus lenguajes constitutivos<sup>2</sup>, la obra en cruce –y su génesis como efecto de las neovanguardias– pareciera conformar una de las características del arte de la contemporaneidad. Y no solamente por tratarse de una contaminación en las operaciones de producción, sino también por involucrar una multiplicidad temporal, que es una de las características fundamentales del arte contemporáneo (Smith, 2011)<sup>3</sup>.

Por otro lado, este rasgo –que aquí se planteó como epocal– pareciera haberse trasladado a la forma más extendida de circulación artística, la exhibición. En primer término, se observa que ante la aparición de la obra en cruce se hizo necesaria la actualización y adaptación de los dispositivos de exhibición para que contemplen, simultáneamente, la especificidad de cada lenguaje y el funcionamiento hibridado del arte.

#### La exhibición y sus representación

La exposición de arte contemporáneo se presenta, al menos desde los ejercicios espaciales de Harald Szeemann a finales de la década del sesenta, como un dispositivo cuya constitución es la diversidad de obras, artistas<sup>4</sup> y modos de producción organizados a partir de un eje o temática. Diversos autores han trabajado sobre la denominada práctica curatorial crítica, describiendo el movimiento de experimentación con el formato exposición como paralelo a las investigaciones de las vanguardias artísticas, de modo de ante la emergencia de las segundas se requiere lo primero (Acord, 2010) .

En tanto gestor de contacto entre instancias significantes individuales y procesos sígnicos más generales (Traversa, 2001) , este dispositivo de

---

<sup>2</sup> Se debe aclarar que la especificidad de los lenguajes artísticos fue definida desde la teoría del arte de maneras diferentes. Entre las líneas consideradas en este trabajo se pueden mencionar la de la materialidad (Étienne Souriau, por ejemplo) y la de la producción significativa (Nelson Goodman, Gerard Genette, entre otros).

<sup>3</sup> Esta cuestión se desarrollará en mayor profundidad posteriormente en el trabajo.

<sup>4</sup> Si bien es cierto que no todas las exposiciones son colectivas, la muestra individual suele, en la actualidad, comprender una variedad de lenguajes incluso en obras del mismo artista.

exhibición permite establecerse como mediador entre producción y reconocimiento de modo de actuar como una forma de "... construcción de significado artístico..." (Acord, 2010: 448). En otras palabras, las muestras de arte generan representaciones del arte y su historia, pero también de una sociedad y de una época.

El caso del arte contemporáneo es que está dominado por una suerte de sentimiento de pluralidad de composición que se puede entender como "... dejar atrás la idea de que la obra de arte es un objeto estable y aislado, y [aceptar que] desafía los derechos, la economía y las formas de producción tradicionalmente asociados con ella" (Alberro, 2011:165-166). Dicho en otros términos, las formas de producción de la obra contemporánea toman las características de obras de lenguajes combinados, y se constituyen como el sustrato fundamental de las exhibiciones actuales, generando de esa manera una lectura –desde lo expositivo– de lo contemporáneo como lo plural, lo coexistente.

En este mismo sentido se podrían pensar las grandes bienales y exposiciones itinerantes que atraen amplias audiencias y sufrieron una exponencial proliferación en las últimas dos décadas: constituyen una forma de circulación artística que privilegia sobre todas las cosas la pluralidad de lo que muestra, no solamente de artistas y orígenes sino también de modos de producción. Se podrían citar como ejemplos la última edición de Documenta, en la que la premisa de "100 días, 100 pensamientos, 100 notas" dejaba en claro su acompañamiento al movimiento del cruce y la diversidad. Observaciones similares se pueden realizar en bienales de los denominados nuevos mercados artísticos (Bienal de Marrackesh, Bienal del Mercosur, Bienal KOBE, por nombrar solo algunas).

Claro que pueden servir también como una medida de la relación entre la muestra de arte y el mercado (lo que muchos autores caracterizan como una de las particularidades del mundo del arte desde al menos los setentas). En un contexto de creciente globalización, los espacios de arte combinan estrategias ligadas a la publicidad con la lógica del museo para ofrecer un producto

disfrutable y espectacularizado. Así se entiende al menos la aparición de cafés, tiendas de regalos, librerías y demás espacios comerciales en las exposiciones, los museos y galerías del mundo<sup>5</sup>.

En el nivel de las exhibiciones en sí es decir, ese espacio en el cual se organiza lo que Diana Wechsler denominó *relato curatorial*<sup>6</sup>, esta lógica mercantil está signada también por la variedad (dado que la gran mayoría de los envíos o bien está acompañada por producciones de otras disciplinas o bien es en sí una obra en cruce) como otorgador de valor contemporáneo, en términos tanto simbólicos como de mercado<sup>7</sup>. Es decir que la coexistencia de modos de producción y la combinación de lenguajes en la obra y en la exhibición funcionan como uno de los tantos factores que, en la actualidad, parecieran participar en la formación de valor artístico y mercantil, dado que se la reconoce como indicio de contemporaneidad.

### Primeras reflexiones

Si se observa la aparición del arte contemporáneo como corolario de las prácticas artísticas de las neo-vanguardias (Koldobsky, 2009; Smith, 2006)—especialmente aquellas tendientes a la desmaterialización de la obra— las exhibiciones contemporáneas se sitúan entonces como una doble necesidad: por un lado, de actualizar y adecuar los modos curatoriales a nuevos tipos de obras y, por otro lado, de experimentar con el formato expositivo en sí (Acord, 2010).

Tanto una como la otra permiten reflexionar acerca de la muestra de arte, en su rol de instancia de presentación y circulación, como parte del aparato que ayuda a constuir imágenes acerca del arte contemporáneo y, más generalmente, de lo contemporáneo. En el primer caso porque se trata de un

---

<sup>5</sup> Ver Bruce, Chris (2006). "Spectacle and democracy: experience music project as a post-museum", en Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing y Fleck, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce.

<sup>6</sup> Ver Wechsler, Diana (2012) "Estudios curatoriales, un área de investigación", *Estudios Curatoriales*, 1, Primavera, Buenos Aires: s/p. [http://untref.edu.ar/rec/num1\\_editorial.php#](http://untref.edu.ar/rec/num1_editorial.php#).

<sup>7</sup> Raymond Moulin trabaja la constitución del valor artístico como "... el resultado de una articulación del campo artístico y el mercado" (Moulin, 2012:13).

dispositivo que sostiene y presenta un arte autodenominado contemporáneo, y en el segundo porque implica generar búsquedas que definen una sociedad en un momento. En este sentido, el poder de la exhibición de generar ciertas lecturas se relaciona con ser representante de posiciones ideológicas (Staniszewski, 2001) cuya visión de los fenómenos sociales se basa en ciertos intereses.

Dejando este último aspecto de lado, las imágenes que producen las exhibiciones acerca de la sociedad, el arte y su historia se pueden describir como epocales, debido a que ayudan a conformar cierta estabilidad en rasgos que se reconocen como propios de un tiempo. En este sentido, uno de los principales elementos que caracteriza esta época es la combinación e hibridación de lenguajes, la presencia de obra de cruce y la coexistencia de diferentes modos de producción. Un rasgo que se desprende de esto es lo que Terry Smith denominó diferentes modos de ser con el tiempo, es decir, la existencia de diferentes grados y modos de poder conformar el presente y relaciones distintas con respecto al tiempo (artista-tiempo, curador-tiempo, espectador-tiempo, al menos) (Smith, 2012).

Con respecto a la formación de valor en el arte contemporáneo, se ha mencionado la relación entre el campo artístico (posición del artista, poder del metadiscurso crítico, etc.) y el mercado (tendencia, rentabilidad, presencia del capital) en su conformación como una necesaria y, en la actualidad, cercana.

En cuanto a las exposiciones, la circulación de la obra genera un efecto retroalimentativo, aunque no estable, en la construcción de valor: eleva la presencia de la obra así como su valor artístico, ya que posee aval institucional (del propio campo artístico), lo que genera valor mercantil, pero al generarse valor mercantil la obra a menudo (aunque no siempre, y no necesariamente por períodos prolongados) es más solicitada y es mejor recibida por la crítica.

En este caso también se ha identificado a la combinación y diversidad de lenguajes y modos de producción como factor que participa en este funcionamiento, dado que por algún motivo (se sospecha, epocal) resulta más atractiva para el consumidor de arte contemporáneo.

Así, pareciera que uno de los mayores valores de lo contemporáneo – sostenido desde las exhibiciones tanto como desde los discursos que las acompañan– aquello que construye su carácter epocal, es la coexistencia, el cruce, la hibridación, en otras palabras, la pluralidad que caracteriza los fenómenos sociales actuales.

### Referencias bibliográficas

- ACORD, Sophia Krzys (2010). "Beyond the head: The Practical work of curating contemporary art", *Qualitative sociology*, 33 (4), pp. 447-467. Disponible en <http://link.springer.com/article/10.1007/s11133-010-9164-y>. Consulta realizada 07/09/2015.
- ALBERRO, Alexander (Ed.) (2011). *¿Qué es el arte contemporáneo hoy? Simposio Internacional*. Pamplona: Universidad Nacional de Navarra.
- BRUCE, Charles (2006). "Spectacle and democracy: experience music project as a post-museum". En Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachussets, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- FLECK, Robert (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce. 07/09/2015.
- KOLDOBSKY, Daniela (2009). *Nuevas figuras de autor en las artes y en los medios*. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- (2011). *La autoría en las artes contemporáneas: operaciones y multiplicación*. Proyecto ACyT. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- MAROTTA, Graciela (2011). "Bases para la conceptualización de la obra en cruce". Ponencia presentada en I Jornadas de Investigadores Teatrales de la UBA "Pensar y hacer en las Artes Escénicas". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- MOULIN, Raymonde (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: la marca editora.
- SMITH, Terry (2006). "Contemporary Art and Contemporaneity", en *Critical Inquiry*, 32, pp. 681-707.
- (2011). *Contemporary art: world currents*. New Jersey: Prentice Hall.
- (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- STANISZEWSKI, Mary Anne (2001). *The Power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Massachusetts: The MIT Press.
- TRAVERSA, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo", *Signo y Señal*, 12, pp. 231-248.
- WECHSLER, Diana (2012). "Estudios curatoriales, un área de investigación", *Estudios curatoriales 1*, pp. 4-10.

### Reseña biográfica:

Jonathan Feldman es Licenciado en Crítica de Artes, (UNA) y se desempeña como investigador (IIEAC/IIAC), y docente del área Transdepartamental de Crítica de Artes de la UNA. Actualmente se encuentra finalizando una Maestría

en Curaduría en Artes Visuales en la UNTREF, e investigando acerca de los espacios de arte, los dispositivos de exhibición y las formas curatoriales contemporáneas. Además se ha desempeñado como curador y asistente de curaduría en algunos espacios de arte contemporáneo de la ciudad de Buenos Aires.