

TESIS DE GRADO COMUNICACIÓN SOCIAL

"Museos, pandemia y arte contemporáneo: Nuevos modos de recorrer la exposición. Análisis de las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en la muestra *Las distancias*".

Alumna: Moyano, Milena

Director: Stra, Sebastián

Rosario, 2022



FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA
Y RELACIONES INTERNACIONALES
UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

UNR



UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y RRII
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL



“Museos, pandemia y arte contemporáneo: Nuevos modos de recorrer la exposición. Análisis de las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en la muestra *Las distancias*”.

Alumna: Moyano, Milena

Director: Stra, Sebastián

Rosario, 2022

Índice

Resumen	3
Agradecimientos.....	4
Introducción, objetivos y metodología	5
Capítulo 1: Breve historia de los museos de arte.....	12
1.1. Del coleccionismo al museo.....	12
1.2. Modelos museísticos: museo moderno, posmoderno y contemporáneo	15
Capítulo 2: Museos y comunicación	22
2.1. Conceptos clave de la museología	22
2.2. El rol mediador del museo	25
2.3. La exposición como dispositivo comunicacional	27
2.4. Las estrategias de visita	29
Capítulo 3: Museos, pandemia y arte contemporáneo: Estudio de caso	34
3.1. El Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro)	34
3.1.1. Plataformas digitales del Macro	35
3.1.2. Características del espacio expositivo del Macro	36
3.1.3. Modelo de recorrido del Macro.....	36
3.2. Muestra <i>Las distancias (Estrategias de aproximación en la colección Castagnino+Macro)</i>	37
3.2.1. Las obras de la muestra, del primer al cuarto piso.....	39
3.2.2. El recorrido y la propuesta curatorial	40
3.2.3. La “auto-guía”	42
3.2.4. Los audios situados	44
3.2.5. “De la obra a la muestra: micro-diálogos alrededor de una obra”	46
Conclusiones.....	48
Bibliografía.....	50
Anexos	52

Resumen

La tesina se sumerge en el mundo de los museos y la comunicación buscando problematizar las formas de visita. Abordaremos la propuesta del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario para recorrer sus espacios expositivos considerando el tipo de arte que exhibe y el contexto de pandemia. En este trabajo analizaremos el caso de la muestra *Las distancias*, exhibida entre el 27 de mayo y el 29 de agosto de 2021, una exposición conformada por obras de la colección del museo.

Palabras clave: #museos #comunicación #recorridos

Agradecimientos

A mi familia, en especial a mis padres, Laura y Luis, que hicieron posible mi paso por la facultad.

A mis amigas, con quienes compartí el recorrido.

A Sebastián, por acompañarme durante la realización de este trabajo.

A la Universidad, por los conocimientos transmitidos.



INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA



Introducción

La tesina propone acercarnos al mundo de los museos desde el campo de la comunicación. Busca abordar el cruce entre arte contemporáneo, pandemia y las distintas estrategias de visita propuestas por las instituciones museales de los últimos años.

El contexto de la pandemia y las medidas de distanciamiento social que tuvieron lugar a partir de 2020, obligaron a muchos museos a repensar los “recorridos tradicionales” dando lugar a nuevas formas de comunicar el patrimonio.

Por otra parte, en una época donde los museos forman parte de un consumo cultural masivo, las instituciones culturales se encuentran repensando muchas de sus actividades. En esa línea, dentro del campo de la comunicación, existen trabajos que se centran en el estudio de las estrategias de visita: tal es el caso de una investigación realizada por Eliseo Verón (2013), donde se identifican una serie de patrones en el recorrido, como “la visita de hormiga”, “de mariposa”, “de langosta” y “de pez”. Este tipo de estudios ayudan a los museos a gestionar mejor el diseño de sus espacios expositivos, una tarea que se asocia no sólo a la “museología” sino a la “museografía”, una palabra que designa según los museólogos Desvallès y Mairesse (2010) al arte o las técnicas de la exposición.

Asimismo, el museo puede ser concebido como un gran dispositivo comunicacional que se vincula con su público manifestando o “ejerciendo” un relato. En ese sentido, Alejandra Panozzo (2018) distingue tres tipos de dispositivos a través de los cuales el museo se vincula con sus visitantes: la exposición, las publicaciones y las plataformas digitales.

Centrándonos en la exposición como el medio principal y tradicional de esta institución cultural podemos observar que, en el recorrido, intervienen elementos que están orientados a ampliar la información de las obras o guiar el recorrido. Tal es el caso de

los textos curatoriales, las audioguías, los folletos e incluso ciertos dispositivos que pueden ubicarse dentro de las muestras mediatizando la experiencia. El uso de estas metodologías es más habitual en museos de arte contemporáneo ya que estos replican modelos de visita más abiertos, donde el público adopta una actitud más activa debido al tipo de arte que se exhibe.

En este marco, la tesina busca abordar las formas que propone el [Museo de Arte Contemporáneo de Rosario \(Macro\)](#) para recorrer sus espacios expositivos considerando el tipo de arte y el contexto de pandemia que tuvo lugar desde 2020. Analizaremos, en particular, el caso de la muestra [Las distancias \(Estrategias de aproximación a la colección Castagnino+Macro\)](#), exhibida entre el 27 de mayo y 29 de agosto de 2021. Se trata de la primera muestra inaugurada en el museo luego del primer cierre de los espacios culturales por la emergencia sanitaria.

Acerca del Macro

El Macro se inauguró en 2004, es la segunda sede o “sede contemporánea” del [Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”](#). La misma fue abierta a raíz de la gran cantidad de obras contemporáneas con las que contaba el museo y es administrado por la Municipalidad de Rosario a través de la Secretaría de Cultura y Educación.



Sede Castagnino



Sede Macro

El Macro se sitúa en los ex silos Davis, una construcción de principios del siglo pasado ubicada a orillas del río Paraná, reciclada por la Municipalidad para su instalación. El edificio, conformado por ocho cilindros usados originariamente para el almacenamiento de granos, cuenta con diez pisos, siete destinados a exhibiciones y otros tres –además de sus subsuelos– destinados a depósito de obras, administración y servicios para el público.

Su sede principal o “sede histórica”, el Museo Castagnino, fue inaugurado en 1937 a raíz de una colaboración entre el gobierno municipal y una iniciativa privada, cuando Rosa Tiscornia de Castagnino donó el edificio de Bv. Oroño y Av. Pellegrini en memoria de su hijo, Juan Bautista, quien era un coleccionista de arte.

Desde entonces, la colección del Castagnino+Macro cuenta con una gran amplitud de obras, tanto históricas como contemporáneas, que dan cuenta del arte argentino. Un estudio realizado en 2019 por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario señala que el Macro, a diferencia del Castagnino, se caracteriza por la concurrencia de un público joven, concentrando su mayor afluencia en personas de entre 18 y 34 años.

Acerca de la muestra

Las distancias, la muestra que abordaremos en este trabajo, es una muestra conformada por obras de la colección del museo. Se vinculó con la pandemia a través del trabajo curatorial que se llevó adelante, ya que las obras abordan los conceptos de “cercanía y lejanía”, así como también de “la distancia” provocada en el encuentro del visitante con la obra. Su inauguración se realizó de manera virtual y más adelante de manera presencial cuando los museos retomaron sus actividades al público a mediados de junio de 2021.

Objetivos

Objetivo general

- Identificar el modelo que propone el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario para recorrer sus espacios expositivos según el tipo de arte que exhibe y el contexto de pandemia

Objetivos específicos

- Indagar en el proceso de diseño de las exposiciones
- Describir el trabajo los curadores de muestra y área de educación del museo
- Identificar si hubo cambios en las formas de visita a raíz de la pandemia

Metodología

La metodología de este trabajo se enmarca dentro del eje cualitativo y el paradigma interpretativo, ya que busca describir y comprender procesos de creación de sentido en el plano del diseño del espacio expositivo del museo.

En relación al enfoque metodológico, nos guiamos por Taylor y Bogdan (1990), quienes entienden la perspectiva cualitativa como una tarea que se propone “comprender” el objeto de estudio como una actividad en donde el investigador busca “hacer sentido” a partir de los elementos que explora. También tenemos en cuenta a Glaser y Strauss (1967), quienes sostienen que la investigación cualitativa puede ser utilizada con el fin de verificar o poner a prueba proposiciones de la teoría social.

Además, la tesina utiliza el estudio de caso ya que esta metodología nos permitirá obtener un conocimiento amplio y detallado del Macro. Analizamos en particular el caso de la muestra *Las distancias* considerando importante su estudio por ser la primera muestra trabajada durante la pandemia dentro de este museo. Se trata de una muestra que se exhibió entre mayo y agosto de 2021, período en el que, además, se realizó el análisis del corpus.

Como técnica para la recolección de información utilizamos la entrevista a informantes clave. Las personas entrevistadas fueron Eugenia Calvo, curadora de la muestra y Romina Garrido, miembro del área de educación. Además, utilizamos como fuente de información secundaria la revisión de documentos escritos, página web y documentos institucionales.

CAPÍTULO 1

BREVE HISTORIA

DE LOS MUSEOS DE ARTE



Capítulo 1

Breve historia de los museos de arte

1.1. Del coleccionismo al museo

En esta primera parte del trabajo nos centraremos en conocer los diferentes modelos museísticos que se fueron desencadenando a través del tiempo junto a los procesos históricos que tuvieron lugar principalmente en Europa. Antes de iniciar este recorrido consideramos que es necesario conocer el proceso de consolidación del museo como una institución de la cultura ya que sus orígenes se remontan a la antigüedad.

El museo, como lo conocemos hoy, encuentra sus orígenes en el “coleccionismo”. Se trata de una actividad que se practicó en distintos lugares y momentos de la historia pero que comenzó en la Antigua Grecia, haciendo referencia a la acumulación de objetos bellos o enigmáticos:

“Antes que el museo fuera definido como tal en el siglo XVIII, según un concepto tomado de la antigüedad griega –vuelto a surgir durante el Renacimiento– existen en toda civilización lugares, instituciones y establecimientos que se aproximan, más o menos directamente, a lo que nosotros actualmente englobamos dentro del vocablo museo” (Desvallès y Mairesse, 2010: 53).

Siguiendo lo que plantean los museólogos André Desvallès y François Mairesse, la palabra “museo” viene del griego “mouseion” que significa “templo de las musas”. Lo que sucedió fue que, con el tiempo, el mouseion situado en la Antigua Grecia se convirtió en un lugar destinado al conocimiento, donde se almacenaban adornos tales como jarrones, pinturas y esculturas que rendían culto a los dioses de aquella civilización. Un ejemplo de coleccionismo se suele vincular a la Biblioteca de Alejandría fundada por Ptolomeo I en el año 280 a.C.

Como indican Desvallès y Mairesse, el coleccionismo vuelve a surgir en el siglo XV en Europa durante la época del Renacimiento y junto a la monarquía, quien acumulaba y

exhibía este tipo de objetos como símbolo de poder social, político, económico y religioso. Para ese entonces, reyes, nobles y dignatarios coleccionaban piezas de arte pictórico, esculturas y adornos de oro, bronce y plata para un disfrute propio y de forma privada. De esta manera, comenzaron a formarse a través de los años lo que fueron las primeras colecciones de arte. Según una definición actual que brindan Desvallès y Mairesse, una “colección” puede definirse como:

“un conjunto de objetos materiales e inmateriales (obras, artefactos, mentefactos, especímenes, documentos, archivos, testimonios, etc.) que un individuo o un establecimiento, estatal o privado, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar en un contexto de seguridad para comunicarlo, por lo general, a un público más o menos amplio” (Desvallès y Mairesse, 2010: 26).

Asimismo, a medida que crecían estas colecciones de arte y curiosidades comenzó a desarrollarse, ya cerca del siglo XVII, lo que se denominó como “galería de arte”, una sala de forma alargada que estaba destinada a la exhibición de piezas artísticas. “La estructura del templo con cúpula, fachada porticada y columnata se impone al mismo tiempo que la galería, concebida como uno de los principales modelos para los museos de bellas artes” (Desvallès y Mairesse 2010: 23).

La “galería de arte” designaba entonces una sala de forma alargada y grandes dimensiones a la que se le oponía el “gabinete” que, por el contrario, hacía referencia a una sala de estructura más cuadrada y orientada a la exhibición de objetos de ciencia y curiosidades. Esto también es mencionado por la autora rosarina y doctora en comunicación Alejandra Panozzo (2018), quien hace una distinción entre estos dos tipos de sala:

“El primer modelo expositivo utilizado por el establecimiento museístico fue el museo-galería, sucesor del gabinete de curiosidades, al que se parece en su afán de exponerlo todo, pero del que se diferencia en tanto no recurre a la

presentación de los objetos yuxtapuestos, aun cuando mantiene una apariencia de amontonamiento” (Panozzo, 2018: 61).

Al mismo tiempo, es importante recordar que estas colecciones de arte que se habían estado formando a través de los años, estaban hasta ese momento en manos de la monarquía. Fue a partir de la Revolución Francesa y los ideales de la Ilustración que su acceso comenzó a democratizarse y las piezas empezaron a exhibirse ante el resto de la sociedad en salas que pudieran recibir visitantes.

En ese sentido, podemos decir que los ideales de la Ilustración y el Período de las Luces fueron los que forjaron las primeras experiencias de museos públicos. Tal como explican Theodor Adorno y Max Horkheimer (2007), durante este período de la historia los seres humanos buscaron el “desencantamiento del mundo” apoyándose sobre la idea de que el conocimiento era sinónimo de poder:

“La ilustración en el más amplio sentido de pensamiento progresivo, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores [...]. El programa de la ilustración era el desencantamiento del mundo. Quería disolver los mitos y derrocar la indagación mediante el saber” (Adorno y Horkheimer, 2007: 19).

En ese sentido, entre las primeras experiencias de museos públicos se encuentra el [Museo Ashmolean de la Universidad de Oxford](#), un museo constituido en 1683 a partir de la donación de una colección privada. Se lo identifica como el primer museo público del mundo. De la misma manera, en 1793 se inauguró el [Museo del Louvre](#) en lo que fue el Antiguo Palacio Real de París. Su primera colección estuvo integrada por el arte despojado a la monarquía. Asimismo, gracias a la donación de un aristócrata en 1759 se inauguró en Inglaterra el [Museo Británico](#), mientras que, más tarde, se construyó en 1819 el [Museo del Prado de Madrid](#) con 311 pinturas de la Colección Real de España, convirtiéndose en el primer edificio proyectado como museo de arte.

Estas instituciones representaron las primeras experiencias de lo que se denomina “museo moderno”. Con él, terminó de institucionalizarse el museo como tal,

instalándose como un espacio abierto al público destinado a la exhibición de piezas y colecciones de arte. A partir de ello, y con el avance del sistema capitalista, comenzaron a sucederse otros modelos museísticos que respondieron a diferentes formas de concebir la exposición y las funciones del museo:

“Desde la invención del museo moderno, hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, paralelamente a la reconversión de antiguos edificios patrimoniales, se desarrolla una arquitectura específica que, a través de exposiciones temporarias o permanentes, se vincula con las condiciones de preservación, investigación y comunicación de las colecciones” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 23).

1.2. Modelos museísticos: museo moderno, posmoderno y contemporáneo

Museo moderno

Como veíamos anteriormente, se puede enmarcar el surgimiento del “museo moderno” entre los siglos XVIII y XIX. Este museo se asocia a las primeras experiencias de museos estatales y está ligado al pensamiento positivista que trajo el período de la Ilustración. Según Panozzo (2015), el museo moderno vino a cumplir la función de “normalizar a la ciudadanía”. La autora explica en su libro *Modos de comunicar del museo* que esto puede verse reflejado en la forma de exhibición de las piezas, ya que están articuladas dentro de un plano “histórico-universal” que propone la división de la historia en etapas (Panozzo, 2018: 25).

En ese sentido, este museo se distingue por completo de las experiencias anteriores previas a su institucionalización, como explica Sebastián Stra (2015): “El museo moderno se enmarca en una situación enunciativa diferente a la del mouseion griego y a la de la cámara de tesoros medievales. Construye su discurso desde el saber, la veracidad ligada a lo visual y el orden” (Stra, 2015: 235).

Por otro lado, la arquitectura del museo moderno reproduce un esquema rígido, se trata de un modelo en donde el visitante recorre sala por sala como siguiendo un

orden propuesto y establecido por la entidad museal. Este tipo de recorrido suele identificarse también como “recorrido indicativo” según Panozzo. Además, la manera de disponer los objetos dentro de este modelo de museo remite a la educación y la disciplina. “Se trata de una lógica que, desde el punto de vista Foucaulteano, reproduce una forma de disciplinamiento” (Panozzo, 2018: 24). Siguiendo la lógica del museo moderno podemos ver que, durante ese período de la historia, el museo se comportó de la siguiente manera:

“El establecimiento museístico se convirtió en un lugar en el que todo estaba a la vista y donde todos podían ser vistos; en consecuencia, el individuo no sólo circulaba entre las piezas, sino dentro de esta narración en la que el Estado era el sujeto dominante” (Panozzo, 2018: 25).

Museo posmoderno o “popular”

Con las transformaciones del siglo XX y los cambios socioculturales que tuvieron lugar a partir del advenimiento de las masas, surge un nuevo modelo museístico que se distanció en muchos aspectos del modelo anterior. La coyuntura tanto de la Primera como de la Segunda Guerra Mundial afectó directamente a la actividad y el patrimonio de los museos, ya que durante este período hubo saqueos y destrucciones que condujeron a una reducción en los bienes culturales de las instituciones museales. Este contexto de crisis generó cambios en todos los ámbitos de la vida, causando un reacomodamiento también dentro del museo que dio lugar a lo que se llamó entonces “museo posmoderno” o “museo popular”.

Al modelo museístico posmoderno se lo identifica también como “museo popular”, ya que durante este tiempo el museo se masificó adquiriendo nuevas características propias de la época. Sin embargo, siguieron rigiendo dentro de la entidad museal las lógicas disciplinarias propias del modelo anterior que buscaba “educar” a su público. “El nuevo modelo no dejaba de educar en el sentido disciplinador de la construcción de ciudadanía que había llevado adelante el museo moderno, pero incorporó, además,

prácticas que se hallaban generalmente asociadas al espectáculo de masas” (Panozzo, 2018: 29).

En esa línea, una característica central de este modelo museístico tiene que ver con la dimensión de masas que adopta. Esto quiere decir, siguiendo a Andreas Huyssen (2017), que durante la época posmoderna el museo dejó de cumplir únicamente una función de resguardo de piezas históricas y comenzó a incluir otras actividades culturales que fueron más allá de la conservación del pasado.

Esto último también es explicado por Alejandra Panozzo y Sebastián Stra (2015) cuando, en un artículo que escriben juntos, hacen referencia a una expansión que experimenta el museo de aquella época hacia el “mundo del espectáculo”, los “parques de atracciones” y el “entretenimiento de masas”:

“En lo posmoderno, según la hipótesis de Huyssen (2001), el museo está en un proceso de transformación; no es un guardián de tesoros del pasado, discretamente exhibidos para un sector de expertos y conocedores de arte, sino que derrumba sus muros y se implica con el mundo exterior. Se acerca al mundo del espectáculo, del parque de atracciones y del entretenimiento de masas. Un síntoma de la cultura occidental durante las décadas sesenta, setenta y ochenta fue la proyección y construcción de museos. Por ello la sensibilidad museística pasó a ocupar porciones cada vez mayores de la cultura y la experiencia cotidianas” (Panozzo; Stra, 2015: 60).

De esta manera, el modelo museístico posmoderno logró unir lo que se denomina como alta cultura o arte elevado a las experiencias cotidianas, y esto se debe a la cultura de masas. Tal como explica Huyssen en *Después de la gran división*, “la cultura de la modernidad se ha caracterizado, desde mediados del siglo diecinueve, por una relación volátil entre arte alto y cultura de masas” (Huyssen, 2017: 5).

Por otro lado, la apertura del museo a las masas condujo a modificaciones en el esquema expositivo. Una diferencia en relación al modelo anterior tiene que ver con que en el museo posmoderno se configura una lógica del “ver-hacer” y el “hacer-ver”

(Panozzo, 2018: 29). A partir de ello es que el modelo posmoderno da origen a lo que se conoce en la actualidad como “museo abierto” y hace referencia a un enfoque que adoptó la museología de las últimas décadas.

El modelo de museo abierto trae, en primer lugar, un cambio en la forma de organizar los elementos dentro del espacio expositivo. Es decir que busca flexibilizar las formas de recorrer la exposición, teniendo en cuenta que el visitante puede circular de una manera más libre dentro del espacio. Además, el museo abierto toma del museo posmoderno la idea de ampliarse hacia el concepto de “centro cultural”, esto quiere decir que busca ofrecer experiencias que van más allá del disfrute pasivo de las colecciones del museo:

“El modelo museístico posmoderno sostuvo múltiples enunciados presentados desde lo espectacular en sus espacios expositivos; ello implicó, desde la perspectiva de Huyssen ([1990] 2007), cierto tipo de aceleración” (Panozzo, 2018: 56).

“Esta práctica del público al recorrer los espacios expositivos en el modelo museístico posmoderno ostenta una estructura corporal distinta al ritual de civilización del modelo museístico moderno, y conlleva, también, una nueva manera de visualizar las colecciones que se exhiben en las salas expositivas” (Panozzo, 2018: 56).

Más adelante, llegado el siglo XXI, el museo se vincula a las plataformas digitales, tales como medios conectivos y redes sociales. De hecho, la institución museal no puede casi pensarse sin ellos ya que comenzó, a partir de ese momento, a extender sus actividades más allá de su ámbito físico expandiéndose hacia las tecnologías móviles y buscando poner el eje en la experiencia del visitante.

Museo contemporáneo

Con el comienzo del siglo XXI surge un nuevo modelo museístico que se identifica como “museo contemporáneo” pero que comparte muchas características con el modelo anterior. En este caso, el museo continúa integrándose cada vez más a las nuevas tecnologías mediáticas, sin embargo, su experiencia de visita es mucho más amplia e integradora en relación a los modelos anteriores ya que se expande más allá de la función de exhibición de piezas. Según Panozzo (2018), el modelo museístico contemporáneo se construyó sobre la base del modelo posmoderno ya que puede considerarse una expresión de la nueva etapa del sistema capitalista.

Las estrategias de visita dentro de este modelo museístico son mucho más amplias y abiertas debido a que el visitante cuenta con más libertad para recorrer los espacios expositivos y puede adoptar una actitud más activa. Al mismo tiempo, este museo busca concebirse más allá de sus espacios de exposición. En ese sentido, se destacan las tiendas, librerías, bares y espacios verdes que lo convierten en una especie de centro cultural:

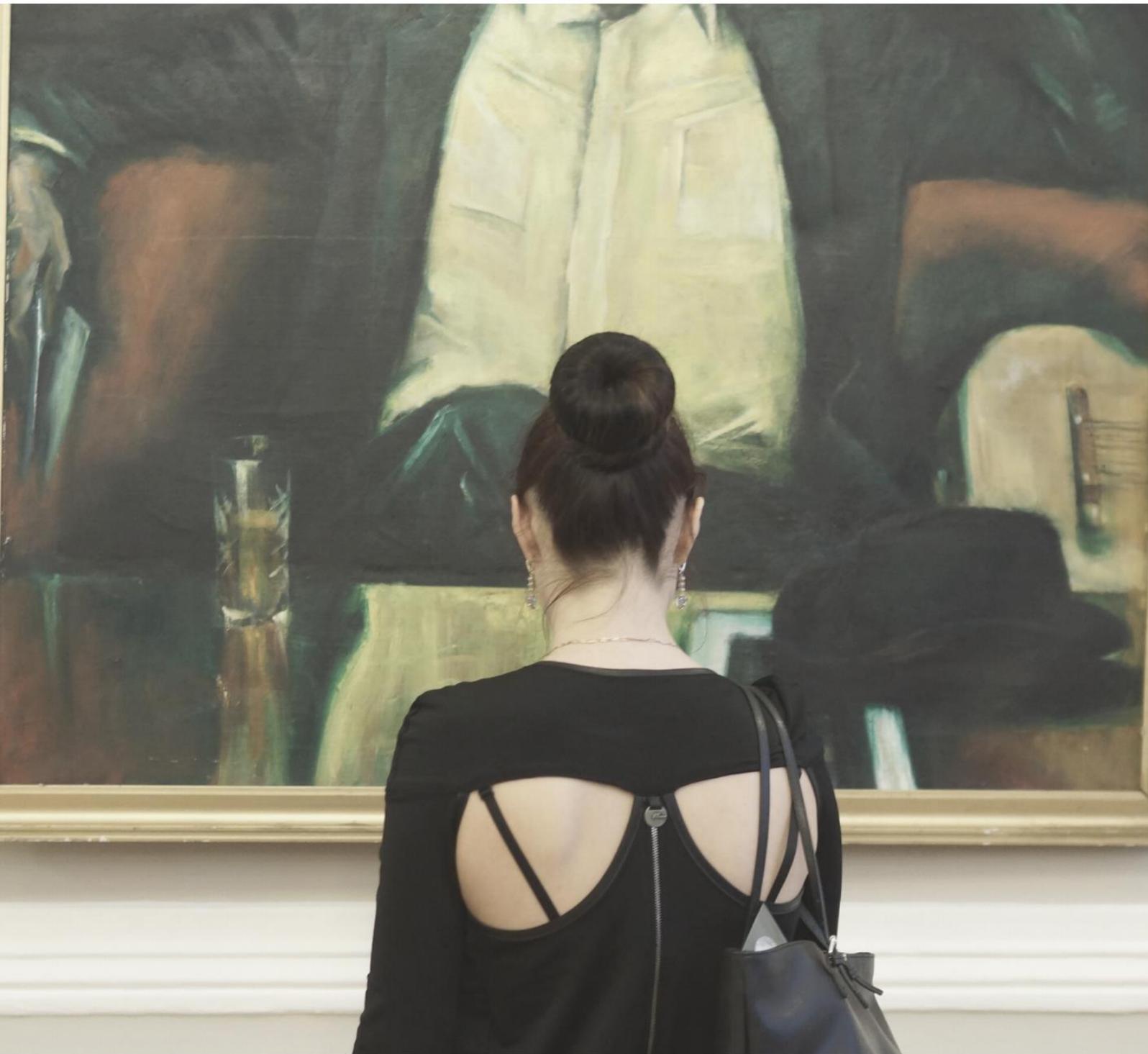
“En el siglo XXI, el modelo museístico contemporáneo vuelve a transformar su modo de comunicar, ya que no se trata solo de ofrecer piezas en el espacio expositivo sino de generar distintas propuestas en todos los espacios que forman parte del museo. A partir de allí, construye la idea de experiencia integral. Esta actitud exhorta a los visitantes no solo a recorrer las salas expositivas y observar las propuestas artísticas sino a adoptar una actitud activa; es decir, se busca que experimenten, sientan, opinen, y que consuman las diferentes ofertas, servicios y actividades” (Panozzo, 2018: 56).

En relación a la arquitectura del museo contemporáneo, por lo general se trata de edificios de grandes dimensiones impactantes a la vista. Son “edificios pensados para el ocio, que buscan, al mismo tiempo, dejar una impronta en el diseño urbanístico de la ciudad en la que están emplazados” (Panozzo, 2018: 33).

Por último, un aspecto central del museo contemporáneo es su integración o expansión hacia el resto de la ciudad. “Hay, en ese sentido, una búsqueda de integración con otros lugares lindantes –espacios verdes, por ejemplo–, y un intento de borramiento de la separación entre el adentro y el afuera, del límite entre exterior e interior; todo está a la vista y forma parte del mismo espacio” (Panozzo, 2018: 33).

CAPÍTULO 2

MUSEOS Y COMUNICACIÓN



Capítulo 2

Museos y comunicación

2.1. Conceptos clave de la museología

Siguiendo a Desvallèes y Mairesse (2010) podemos decir, en términos generales, que las funciones del museo abarcan la preservación, la investigación, la comunicación, la educación, la exposición, la mediación, la gestión y la arquitectura. Mientras que la museología y la museografía designan a “la práctica” del museo. “El mundo de los museos ha evolucionado ampliamente a lo largo del tiempo, tanto desde el punto de vista de sus funciones como a través de su materialidad [...]. En concreto, el museo trabaja con los objetos que forman las colecciones” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 20).

Para estos museólogos de origen belga y francés, etimológicamente, el concepto de museología hace referencia al estudio del museo pero no a su práctica, la cual remite a la museografía. Los autores ofrecen distintas definiciones del término, sin embargo plantean que una de las más acertadas refiere a la totalidad del pensamiento teórico y crítico dentro del campo de los museos. En ese sentido, destacan el aporte del museólogo francés Georges Henri Rivière en relación al término:

“Las definiciones más utilizadas se acercan a la propuesta de Georges Henri Rivière: ‘La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología’ (Rivière, 1981)” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 57).

Por otro lado, es importante señalar que existen diferentes formas de definir a la museología. Podemos identificar distintas corrientes ya que esta percepción fue cambiando a lo largo del tiempo. En ese sentido, nos interesa destacar la irrupción de

lo que se llamó “Nueva Museología”, una corriente teórica que comenzó a practicarse en Francia en los años 80 y más tarde en Canadá, según explica Panozzo (2018). Se trata de un enfoque museológico que apareció como una nueva línea de pensamiento, de trabajo y de análisis dentro de los museos y que puso el eje en su público, en sus comunidades y en la sociedad en general. Para Desvallèes y Mairesse, “esta corriente de pensamiento puso el acento sobre la vocación social del museo y su carácter interdisciplinario, al mismo tiempo que sobre sus renovadas formas de expresión y de comunicación” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 59).

“Su interés se dirige a los nuevos tipos de museos concebidos en oposición al modelo clásico y a la posición central que ocupan en ellos las colecciones: se trata de los ecomuseos, los museos de sociedad, los centros de cultura científica y técnica y, de manera general, la mayor parte de las nuevas propuestas que tienden a utilizar el patrimonio en favor del desarrollo local” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 59).

Según Panozzo, la Nueva Museología se enfoca en los denominados “ecomuseos” o “museos comunitarios”, los cuales priorizan la idea de patrimonio en relación a una comunidad. “De allí que esta corriente de estudio deja en segundo plano sus patrimonios, sus estructuras edilicias e institucionales, entre otros aspectos” (Panozzo, 2018: 20).

Asimismo, antes de la irrupción de esta corriente existieron otros enfoques aplicados a la museología que comenzaron a cuestionar los modelos tradicionales. Este es el caso de la “Museología Crítica”, surgida en 1984 fundamentalmente en Francia. Se trata de una línea de pensamiento que retoma enfoques y lecturas marxistas para llevarlas al ámbito de los museos, esto es algo que también explica Panozzo (2018).

Además, siguiendo a esta última autora, podemos mencionar que la Museología Crítica parte de la aplicación de modelos lingüísticos a la comprensión de estructuras culturales y guarda una gran relación con los museos de arte en particular:

“Esta corriente de estudio comprende diferentes perspectivas que también proclaman al museo como una entidad social, pero desde la teoría posmoderna que rompe con la doxa de la modernidad museológica. Sus indagaciones se enfocan en el museo de arte, considerado, en el siglo XX, como el más floreciente y complejo en estructura. Tales análisis parten de diversas lecturas de tinte marxista y materialista, de la aplicación de modelos lingüísticos a la comprensión de estructuras culturales y epistémicas, y de la percepción de la diferencia y de la subjetividad ofrecida por los estudios culturales” (Panozzo, 2018: 20).

En relación a la funciones del museo, como veíamos anteriormente, la comunicación es una de ellas. Para los museólogos de origen belga y francés, la comunicación dentro del contexto museal en general aparece como “la presentación de los resultados de la investigación efectuada en la colección (catálogos, artículos, conferencias, exposiciones)” y a la vez como “la disposición de los objetos que la componen (exposición permanente e información ligada a ella)” (Devallèes y Mairresse, 2010: 29).

Sin embargo, hacia fines del siglo XX, la comunicación, esta vez en un sentido más amplio, empieza a imponerse como uno de los motores del museo y comienzan a efectuarse actividades más innovadoras para la institución museal de ese siglo. De esta manera, se plantean actividades destinadas a conectar con un cierto público a través de eventos o encuentros de diferentes tipos, así como también se siguen manteniendo las publicaciones.

Además, la comunicación comprende según estos museólogos a la educación y la exposición, que son las dos funciones tal vez más visibles del museo. “Al respecto, nos parece que la función educativa, en sí misma, se ha desarrollado lo suficiente en el curso de los últimos decenios, como para que se le adjunte el término mediación” (Devallèes y Mairresse, 2010: 20).

La educación, por su parte, integra una de las funciones del museo. Según los autores, está en relación con el cuerpo y con el espíritu a la vez. Se entiende como los

conocimientos que el museo busca actualizar por medio de una relación que pone en movimiento saberes capaces de desarrollar la apropiación:

“La educación museal puede definirse como un conjunto de valores, conceptos, conocimientos y prácticas cuyo objetivo es el desarrollo del visitante; trabajo de aculturación, se apoya principalmente en la pedagogía y en el completo desarrollo, así como en el aprendizaje de nuevos saberes” (Devallèes y Mairresse, 2010: 32).

2.2. El rol mediador del museo

El museo puede concebirse como un gran dispositivo comunicacional que construye y comunica un relato a través de diferentes medios. En ese sentido, Panozzo (2018) distingue tres dispositivos a través de los cuales el museo se vincula con su público. El primero es el dispositivo de la exposición ya que este es considerado un soporte de información y relato; el segundo es el dispositivo de las publicaciones, esto hace referencia a las piezas gráficas como catálogos, revistas, folletos, libros y CD's que amplían la información del museo; y el tercero son las plataformas digitales de la institución.

Asimismo, tal como explica por otro lado Marisa Guisasola (2012), es importante considerar al museo no sólo en su papel de conservador del patrimonio y depositario de la memoria sino también como “institución de educación no formal que entabla una relación con quienes lo visitan –su público– y cuyo principal medio de comunicación es la exposición” (Guisasola, 2012: 15).

En ese sentido y siguiendo a la compiladora del libro *Miradas sobre los museos de Rosario: Pasado, presente y futuro*, es importante señalar la siguiente forma que tiene el museo de relacionarse con el público. Se trata del impacto que causa a primera vista el edificio en los visitantes. Este es un aspecto trabajado en realidad por diferentes autoras y autores de formas similares:

“La disposición espacial tanto al interior como al exterior de los museos invita, o no, a la comunidad a formar parte de ese espacio y a sentirse integrada a la institución. Desde lo arquitectónico se busca integrar nuevas nociones a la idea del ‘recorrido tradicional’ y contemplar lo que ocurre no solo dentro sino fuera de las puertas de los museos, donde se establece el primer contacto con los visitantes” (Guisasola, 2012: 15).

“El espacio arquitectónico del establecimiento museístico también forma parte del modo de comunicar de este dispositivo; significa a partir de la forma del espacio de sus salas, la cantidad y las dimensiones de sus puertas y sus ventanas, la existencia de columnas o de pilares, entre otros aspectos edilicios” (Panozzo, 2018: 61).

En esa línea, se destaca entre las principales funciones y características del museo un rol “mediador” que este adopta, ya que se trata de una institución que pone a dialogar los productos culturales con la ciudadanía. Según Guisasola (2012), el museo juega un rol mediador cuya misión es acercar la sociedad a su patrimonio cultural, democratizar ese conocimiento, volverlo público, accesible a todos (p. 19):

“El museo adopta una posición intermedia entre la sociedad y la cultura. Es un intermediario que busca generar una aproximación entre ambas. La aproximación puede lograrse no solo entre la cultura y la sociedad, sino entre distintos miembros de una misma sociedad que encuentran su punto común en la cultura que comparten. Este proceso es denominado mediación” (Guisasola, 2012: 20).

Al ingresar a un museo el visitante experimenta un proceso que podemos identificar como mediación. Se habla, incluso, de “mediación cultural” o “mediación científica” según Desvallès y Mairesse. En ese sentido, pasar por la mediación es para estos dos museólogos “el reencuentro con obras que son producto de la creatividad de otros seres humanos, allí donde la subjetividad ha logrado desarrollar la conciencia de sí y comprender su propia aventura” (Desvallès y Mairesse, 2010: 48).

Asimismo, el museo se vincula con su público a través de otro tipo de medios que intervienen en el recorrido aportando información complementaria a la exposición. Según Panozzo, “la institución se comunica e interactúa con sus visitantes a través de la colección y de la información complementaria –material conexo, medios secundarios, elementos informativos–” (Panozzo, 2018: 60-61).

2.3. La exposición como dispositivo comunicacional

En este apartado nos detendremos en el desarrollo de la exposición en tanto principal dispositivo comunicacional del museo. Siguiendo a Panozzo la exposición es la comunicación del patrimonio a través de la exhibición de las piezas en el espacio físico. En ese sentido, podemos afirmar que adopta una posición de medio. “La exposición en tanto dispositivo es un medio que establece una manera de ordenar y presentar los objetos que forman parte de la colección en el interior de las salas expositivas para transmitir el mensaje de la entidad” (Panozzo, 2018: 59).

Además, es importante mencionar que la exposición cuenta con una naturaleza narrativa que tiene que ver con el modo en que se organizan los objetos museales dentro del espacio físico. En esa línea, según Panozzo (2018), la exposición es considerada un “soporte de información y relato” en tanto determina una forma de comunicar el patrimonio a sus visitantes.

Asimismo, un aspecto central de la exposición, siguiendo lo que plantea Panozzo, es que representa un sistema de control que se manifiesta desde lo discursivo y de manera institucional. “Se trata, como señalaba Foucault ([1967] 1969), de un mecanismo de control que opera sobre el conocimiento e impone limitaciones en lo que se puede y no se puede decir, la forma en que se dice y dónde hay que decirlo” (Panozzo, 2018: 22).

Para comprender esto último es importante recuperar lo que postula este filósofo francés y tener en cuenta que el ejercicio de la disciplina supone para Michel Foucault

(1975) un dispositivo que “coacciona por el juego de la mirada”, se trata de “un aparato en el que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder [...] donde los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre quienes se aplica” (Foucault, 1975: 159).

Es en ese sentido que Panozzo (2018) hace referencia a la existencia de un “discurso institucional” que se impone de alguna manera sobre quienes recorren el museo. Este aspecto constituye una característica central de la exposición, sin embargo, es importante destacar que es un aspecto más bien propio del museo moderno que buscaba educar a su público en un sentido disciplinante. Por el contrario, los nuevos modelos y enfoques museológicos no obedecen necesariamente a esta lógica, ya que se encuentran replanteándose esto cada vez más. Esa es una de las características centrales de los museos de arte contemporáneo.

En otro orden, Desvallèes y Mairesse (2010) definen a la exposición de una manera más amplia e integrada a la interacción con su público. La plantean como un “continente” o como un “lugar donde se expone” y resaltan que no se caracteriza por su arquitectura, sino por el “lugar en sí mismo”.

“El lugar de la exposición se presenta así como un espacio específico de interacción social, susceptible de ser evaluado. Es esto lo que testimonia el desarrollo de las encuestas de visitantes o de público, así como la constitución de un campo de investigación específico vinculado a la dimensión comunicacional del lugar, pero también al conjunto de interacciones específicas existentes en el mismo o al conjunto de representaciones que puede evocar” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 36).

De esta forma, se plantea al espacio expositivo como un lugar de interacción social y también de comunicación:

“Cuando la exposición se presenta como una de las características fundamentales del museo constituye un campo mucho más vasto [...]. Desde esta perspectiva, el espacio de exposición se define no sólo por su continente y

por su contenido, sino también por sus usuarios –el público visitante– es decir las personas que entran en ese espacio y participan de la experiencia global junto a otros visitantes. El lugar de la exposición se presenta así como un espacio específico de interacción social, susceptible de ser evaluado” (Desvallèes y Mairesse, 2010: 36).

2.4. Las estrategias de visita

En esta instancia, para acercarnos a comprender el comportamiento de los visitantes dentro del museo, nos interesa recuperar lo planteado por Eliseo Verón (2013) en relación a la apropiación de objetos culturales mediante el cuerpo como operador. Se trata del capítulo 22 de *La Semiosis Social II*, donde el autor analiza el comportamiento de los visitantes dentro de la sala de un museo de arte, planteando a la exposición como *producción* y al recorrido de los visitantes como *reconocimiento*: “No hay otro camino para el estudio de las lógicas del reconocimiento: La semiosis es una red de operaciones discursivas, tanto en producción como en recepción” (Verón, 2013: 307).

Según el semiólogo argentino el cuerpo del visitante, ubicado en un punto determinado del espacio de la exposición, es la fuente de un conjunto de líneas de fuerza que definen trayectorias posibles (Verón, 2013: 313). Uno de los temas que trabaja el autor a lo largo de sus libros es el estudio de las lógicas de la producción y las lógicas del reconocimiento, donde habla de un desfase entre estas dos partes.

En ese sentido, Verón (2013) plantea que este esquema titulado “gramáticas del reconocimiento” se ve también reflejado dentro del museo ya que se producen variaciones de sentido entre la exposición y el recorrido de los visitantes. Al respecto indica: “Nos resultó natural postular que de una u otra manera las ‘gramáticas del reconocimiento’, fuesen cuales fueran, iban a operar sobre las tensiones identificadas en el producto mismo, visto desde la producción” (p. 313).

A partir de ello, el autor identifica una serie de patrones en el recorrido de los visitantes que tienen que ver con sus diferentes comportamientos. Hace referencia a “la visita de hormiga”, “de mariposa”, “de langosta” y “de pez”. Sin embargo, advierte sobre la existencia de múltiples trayectorias ya que hay infinitas opciones de recorrido. “Está claro que, geográficamente hablando, el número de direcciones que se pueden trazar a partir de un punto determinado del espacio es infinito” (Verón, 2013: 313).

Por último, algunas de las conclusiones a las que llega el semiólogo en este estudio tienen que ver con la centralidad del concepto de “trayectoria”, entendiéndolo como un “desplazamiento corporal en el espacio”. También se refiere a la idea del cuerpo significativo como operador dentro del polo del reconocimiento. En tercer lugar plantea la conexión entre “trayectoria” y “estrategia”. En cuarto lugar destaca la relación que guarda el objeto de estudio con la semiosis. Mientras que en quinto lugar señala el desfase existente entre producción y reconocimiento dentro del museo.

Por otro lado, podemos señalar que la teoría de los discursos sociales de Verón, definida por él como “un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis” (1987: 125), reposa sobre una doble hipótesis:

“a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.

b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis” (Verón, 1987: 125).

“Por semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales. El estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido” (Verón, 1987: 124). Siguiendo esto, podemos ver –tal como lo plantea Verón (2013) más adelante– a la exposición como producción y al recorrido del público como un proceso de reconocimiento. Sin embargo, también podemos pensar a las trayectorias de los visitantes como una práctica de producción de sentido propia

que supone un “sistema de acción” cuyo “soporte” sería, en este caso, “el cuerpo” (Verón, 1987: 127).

Es importante recordar que los estudios de Verón (1987, 2013) se enmarcan dentro de una línea sociosemiótica, también identificada como tercera ola de los estudios en semiótica. Siguiendo lo que explica Sandra Valdetaro (2015) podemos observar que:

“Un abordaje sociosemiótico procede identificando ‘objetos empíricos’ en la superficie de lo social, bajo la forma de ‘paquetes textuales’ que son ‘conjuntos compuestos por una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen, escritura-imagen-sonido, imagen-palabra’ (Verón, 1987: 17). La noción de texto, por lo tanto, no se restringe sólo a la escritura, sino que incluye cualquier materialidad signifiante: ‘Cualquiera fuera el soporte material, un discurso o un conjunto de discursos es una configuración espacio-temporal de sentido’ (Verón, 1987: 127)” (Valdetaro, 2015: 149).

Asimismo, en otro orden de cosas, para pensar los recorridos del visitante también puede ser útil recuperar a Michel De Certeau (1996), quien elabora una teoría acerca de las prácticas del espacio y las maneras de frecuentar un lugar. Para este semiólogo e historiador francés, un recorrido es un “relato de espacio”. Desde su mirada, habitar, recorrer o transitar un lugar son actividades que suponen lectura: “El relato de espacio es en su grado mínimo una lengua hablada, es decir, un sistema lingüístico distributivo de lugares en la medida en que se encuentra articulado mediante una ‘focalización enunciativa’, mediante el acto de practicarlo” (De Certeau, 1996: 142).

En ese sentido, desde el enfoque de una “semántica del espacio”, los recorridos tienen un carácter narrativo, descriptivo y también de enunciación:

“Los relatos [...] atraviesan y organizan lugares; los seleccionan y los reúnen al mismo tiempo; hacen con ellos frases e itinerarios. Son recorridos de espacios. A este respecto, las estructuras narrativas tienen valor de sintaxis espaciales. Con toda una panoplia de códigos, de conductas ordenadas y de controles, regulan los cambios de espacio (o circulaciones)” (De Certeau, 1996: 127).

Para De Certeau, el relato, la lectura y la escritura forman un conjunto de prácticas narrativas. Define a la lectura como el espacio producido por la práctica del lugar, un sistema de signos, un escrito (p. 129), y a la escritura, como la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad (p. 148).

Asimismo, el autor distingue entre “espacios” y “lugares”. Se refiere al lugar como el espacio geográficamente delimitado, un orden según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia (p. 129). El espacio, en cambio, es un lugar practicado, un entrecruzamiento de moviidades: “Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente” (p. 129).

En ese sentido, siguiendo lo planteado por el autor, los consumidores producen mediante sus prácticas significantes. Esto quiere decir que quienes se encuentran en esta posición tienen a la vez un carácter propio de productor ya que “sus trayectorias forman frases imprevisibles, ‘recorridos’” (De Certeau, 1996: XLIX).

También podemos pensar en el sociólogo alemán Georg Simmel (2002), quien propone un concepto de “cultura” donde se manifiesta la idea de que el ser humano es creador de cultura en un doble sentido, tanto en su rol de productor cultural como también en su rol de apropiación de productos culturales realizados por otras personas:

“Hablamos de cultura cuando el movimiento creador de la vida ha producido ciertas formaciones en las cuales encuentra su exteriorización, las formas en que se realiza, formas que, por su parte, aceptan en sí las ondas de la vida venidera dándoles contenido y forma, lugar y orden: así ocurre con las constituciones sociales y las obras de arte, las religiones y los conocimientos científicos, las técnicas y las leyes civiles y con muchas otras cosas” (Simmel, 2002: 37).

CAPÍTULO 3

ESTUDIO DE CASO



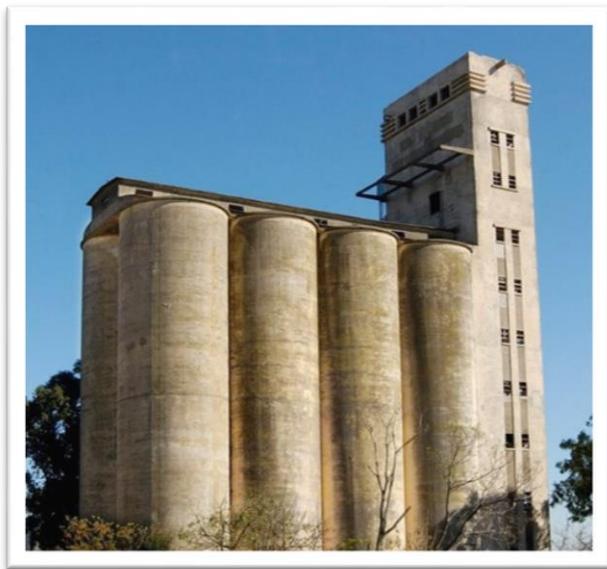
Capítulo 3

Museos, pandemia y arte contemporáneo: Estudio de caso

3.1. El Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro)

En este tercer capítulo abordaremos la propuesta del Macro para recorrer la exposición considerando el tipo de arte que exhibe y el contexto de pandemia que tuvo lugar en el último tiempo. Como anticipamos en la Introducción, nos centraremos en el caso de la muestra *Las distancias*, pero antes de comenzar, veremos algunos aspectos generales del museo.

Como vimos, el Macro se inauguró en 2004 a raíz de la incorporación de una gran cantidad de obras contemporáneas a la colección del museo. Se sitúa en los ex silos Davis, una construcción de principios del siglo pasado ubicada a orillas del río Paraná, reciclada por la Municipalidad de Rosario para su instalación. El edificio, conformado por ocho cilindros usados originariamente para el almacenamiento de granos, cuenta con diez pisos de los cuales siete están destinados a exhibiciones y otros tres –además de sus subsuelos– a depósito de obras, administración y servicios para el público.



El edificio antes y después de la instalación del Museo

3.1.1. Plataformas digitales del Macro

Si bien en este trabajo no nos centraremos en analizar las plataformas digitales del museo haremos una breve caracterización de ellas con el fin de conocerlas. En primer lugar es importante mencionar que todas las plataformas que utiliza el Macro son compartidas con la sede Castagnino. Entre ellas se encuentra [Instagram](#), que es la más activa y utilizada para compartir contenido a diario, luego [Facebook](#) y un canal [YouTube](#), donde la institución sube materiales audiovisuales de una mayor duración de tiempo, como entrevistas o registros de obras. Por otro lado, la [página web](#) del museo es la que concentra toda la información institucional y es a través de ella que el público puede acceder a contenidos cargados de las muestras (tanto actuales como pasadas).

Además, dentro de la página el museo dispone de una plataforma para realizar recorridos virtuales 3D. El recorrido virtual es un recurso con el que el Castagnino+Macro ya contaba pero que en el último tiempo y por la pandemia fue creciendo.

“Lo que generó la pandemia es pensar en los recorridos virtuales como algo fundamental, como algo que no puede no estar. Me parece que los recorridos virtuales, si bien antes de la pandemia ya existían, ahora se hicieron, quizás, con otro fin. Además, el visitante puede recorrer la muestra antes de ir. Me parece que es pensar un acceso mucho más interactivo a la muestra, tiene que ver con la posibilidad de acceso a la muestra no solo cuando se está allí” (Romina Garrido, miembro del área de educación del museo).

Romina Garrido es Licenciada en Bellas Artes y máster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Se desempeña como miembro del área de educación del Macro donde trabaja junto a Guillermina Frutos y Ángela Ríos, sus dos compañeras de equipo.

3.1.2. Características del espacio expositivo del Macro

Como vimos en las imágenes anteriores, el edificio tiene una estructura vertical y cuenta con un total de diez pisos de los cuales siete se destinan a exhibiciones. Las salas de exposición se distribuyen una por piso y se caracterizan por tener una forma alargada que remite a la idea de “galería de arte”. Aunque también parecieran tomar elementos de lo que se identificaba anteriormente como “gabinete”, por su dimensión más pequeña.

En esa línea, el visitante recorre las salas utilizando la escalera o el ascensor del museo desplazándose de forma ascendente o descendente dependiendo de la propuesta curatorial, ya que el recorrido puede hacerse de diferentes maneras (punto que analizaremos en el siguiente apartado).

3.1.3. Modelo de recorrido del Macro

Por su estructura edilicia, el tipo de recorrido que propone el Macro se da en forma ascendente o descendente, de modo tal que el usuario recorre piso por piso la exposición. Por lo general, las propuestas curatoriales proponen un esquema rígido de recorrido, sin embargo, la propuesta de visita dentro de este museo es libre ya que se promueve un modelo de recorrido abierto donde el público cuenta con autonomía para hacer su propia lectura de la muestra.

Para fomentar este modelo abierto, el Macro elabora una serie de recursos destinados al visitante que funcionan como una alternativa al recorrido guiado tradicional. Se trata de un museo que al trabajar con arte contemporáneo se opone en cierto punto a las propuestas de recorrido tradicionales ya que las obras que se exhiben no están pensadas bajo esa lógica. Este es uno de los temas que explica con mayor detalle Romina Garrido desde el área de educación:

“Nosotros no estamos para dar respuestas, estamos para hacer un poco más accesible la muestra, es decir, generar el acceso a las obras, generar preguntas,

generar diálogos, acercar el espíritu de las obras... pero no estamos para traducir algo porque no hay un contenido que deba ser traducido. Por eso al recorrido guiado nosotros lo llamamos más bien ‘recorrido acompañado’, porque es un museo de arte contemporáneo. En ese sentido, todos los dispositivos que pensamos tienen que ver con acercar la problemática contemporánea en particular” (Romina Garrido).

3.2. *Las distancias (Estrategias de aproximación en la colección Castagnino+Macro)*

Ahora sí, en este apartado, nos adentraremos en el caso de la muestra *Las distancias* exhibida entre el 27 de mayo y el 29 de agosto de 2021. Como habíamos mencionado, se trata de una muestra que se inauguró primero de forma virtual y luego presencial, el 14 de julio, cuando el museo volvió a abrir sus puertas al público luego de las restricciones anunciadas por el gobierno nacional a raíz de la pandemia.

La muestra se compuso por trece obras de la colección del museo que, a través de la curaduría, se articularon para trabajar la sensación de “cercanía y lejanía” y de “la distancia” provocada en el encuentro de la obra con el visitante.

“Las distancias es una muestra que pone al espectador en la situación de: ‘yo estoy acá, allá está aquello y, allá más lejos, aquello otro’. Los artistas de la muestra están trabajando los conceptos de cercanía y lejanía todo el tiempo. Nosotros lo que hicimos fue, con las obras de la colección del museo, armar algunos ejes que trabajaron esa idea de ‘distancia’ de diferentes formas” (Eugenia Calvo, curadora de la muestra).

De esta manera, la exposición abarcó los primeros cuatro pisos del edificio y se dividió en áreas temáticas. La curaduría estuvo a cargo de Eugenia Calvo y Leandro Comba, quienes trabajan como curadores dentro del museo. Eugenia Calvo, a quien

entrevistamos para este trabajo, se define como artista y se desempeña también como curadora de arte en distintos lugares.

Al ser *Las distancias* una muestra que el Macro comenzó a trabajar cuando el museo aún se encontraba cerrado, el proceso de trabajo fue diferente en relación a muestras anteriores. Se realizaron materiales audiovisuales y piezas gráficas para redes sociales que permitieron hacer la inauguración de forma virtual:

“Las distancias empezó a pensarse en plena pandemia y fue una muestra que trabajamos entre todas las áreas del museo. La idea era que apenas pudiera abrirse la presencialidad hubiera una muestra ya montada. Es una muestra que se inauguró de manera virtual y se pensó desde el comienzo como una experiencia tanto virtual como presencial. Trabajamos con las obras de la colección del museo partiendo del proyecto ‘Casos’ llevado adelante por el área de colecciones” (Eugenia Calvo).

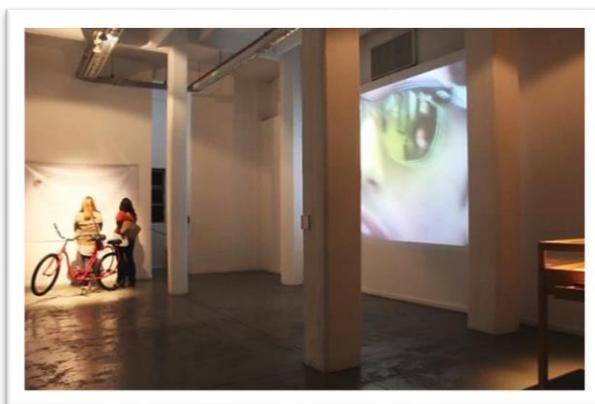
Tal como explica Eugenia Calvo, la muestra se inauguró virtualmente con un recorrido 3D a través del cual el público accedió a información de las obras y sus autores. Además, durante el tiempo que duró la exposición se llevaron adelante diferentes propuestas en las plataformas digitales del museo, como *Instagram* y *YouTube*.

Asimismo, es importante destacar que *Las distancias* surge del proyecto “Casos” impulsado por el área de Colecciones del museo, un proyecto que tiene que ver con la preservación de obras de la colección de arte contemporáneo del Castagnino+Macro:

“A través del análisis, estudio y desarrollo de las problemáticas específicas de cada pieza, el proyecto Casos plantea un acercamiento transdisciplinar que permitirá desarrollar tanto políticas patrimoniales como protocolos de trabajo para el estudio, la exposición y la divulgación de la colección de arte contemporáneo del Castagnino+Macro” (Fuente: [Castagnino+Macro](#)).

3.2.1. Las obras de la muestra, del primero al cuarto piso

Como sucede en general dentro de las muestras que exhibe este museo, muchas de las obras que formaron parte de *Las distancias* fueron “instalaciones”, es decir, piezas de grandes o medianas dimensiones que no son necesariamente pinturas sobre lienzo. En el primer piso de la muestra se ubicó la obra *Plataforma striper* de Miguel Mitlag, *Libro Pinta bien* de Graciela Hasper, *Pintura evocativa I y II* de Diego Vergara y *Amate* de León Ferrari. Por su parte, el segundo piso se destinó sólo a la obra *Vestido Rosa* de Delia Cancela. En el tercer piso del museo se ubicaron las obras *Tricot* de Marina De Caro, *Órbita* de Raquel Forner, *S/T* de Fabiana Imola, *S/T y S/T* de Eladia Acevedo y *Selección de xilografías* de Mele Bruniard, mientras que en el cuarto piso se exhibió *Relatos (Lipsync)* de Leticia Obeid, *Bicicleta de ciudad (BiCi)* de Leandro Tartaglia y *Situación del estudio: el pronóstico del tiempo* de Millán Mónica.



Algunas imágenes de las obras

3.2.2. El recorrido y la propuesta curatorial de la muestra

Como vimos en los capítulos anteriores, la forma de recorrer una exposición guarda relación con el tipo de arte que exhibe el museo y también con las propuestas curatoriales. En ese sentido Eugenia Calvo explica que puede sugerirse un recorrido pero que el visitante siempre tiene la libertad de hacer su propia lectura e interpretación:

“En el caso de *Las distancias* nosotros pensamos el recorrido desde el primero al cuarto piso, pero de manera inversa también funciona muy bien. La realidad es que los recorridos son infinitos, depende desde dónde abordes la muestra, podés hacer diferentes relaciones” (Eugenia Calvo).

De esta manera, la propuesta curatorial de *Las distancias* fue pensada del primero al cuarto piso pero también contempló otros recorridos:

“En realidad es como un círculo donde el visitante puede ir de un lugar al otro, se puede entrar a la muestra desde el primer piso –que es como el lugar más físico– o desde el cuarto –más ligado a la memoria y a la imaginación–. Funciona de las dos maneras aunque nosotros lo pensamos desde el primero porque nos parecía que en este caso el primer piso abría un poco la exposición, ponía al cuerpo en juego. Después, en el Instagram del museo también se proponen otros recorridos” (Eugenia Calvo).

Algo similar sostiene Romina Garrido, quien plantea que siempre se sugiere un recorrido acorde a la propuesta curatorial pero que en este tipo de museos de arte contemporáneo el recorrido es libre:

“Siempre se sugiere un recorrido, en el caso de *Las distancias* la sugerencia fue ir del primero al cuarto piso porque los audios situados se armaron de ese modo, pero son sugerencias, el visitante puede hacer el recorrido que quiera. Salvo casos donde puede haber un recorrido más lineal, generalmente las propuestas

curatoriales empiezan con una propuesta de recorrido pero siempre son abiertas” (Romina Garrido).

Para impulsar e incentivar este esquema abierto, el área de educación elaboró dentro de la muestra una serie de recursos que le otorgan esa autonomía al visitante. Se trata de autoguías, audioguías, audios situados y actividades que buscan generar pequeñas conversaciones sobre una obra como disparador para comenzar el recorrido.

Ello tiene que ver no sólo con la problemática del arte contemporáneo en general, sino también con una consecuencia de la pandemia. Se trata de un período que dentro del museo dio lugar a cambios en las formas de comunicar el patrimonio, repensar los recorridos y también el vínculo con las redes sociales. Desde el área de educación, Romina Garrido explica lo siguiente:

“Con *Las distancias* le terminamos de dar una vuelta al recorrido tradicional, un poco porque la pandemia nos obligó –ya que no podíamos estar tanto tiempo acompañando a un grupo de personas–, pero también porque hay algo del recorrido tradicional que no nos cierra... En general, estamos repensando todos los dispositivos. Armamos una metodología nueva que se llamó ‘De la obra a la muestra: micro diálogos alrededor de una obra’ y es un modo de iniciar el recorrido por una obra que va cambiando según el día, con lo cual el visitante puede volver en otro momento y encontrarse con una pequeña conversación sobre otra obra distinta y a partir de ahí iniciar su recorrido” (Romina Garrido).

En los siguientes apartados desarrollaremos algunos de los dispositivos que se implementaron en *Las distancias* para recorrer la exposición. Entre ellos, la propuesta de las autoguías, una técnica con la que el Macro ya había trabajado anteriormente; los audios situados, un nuevo dispositivo implementado para esta muestra; y actividades como “micro-diálogos alrededor de una obra”, orientadas a generar nuevas formas de recorrer la exposición.

3.2.3. La “auto-guía”

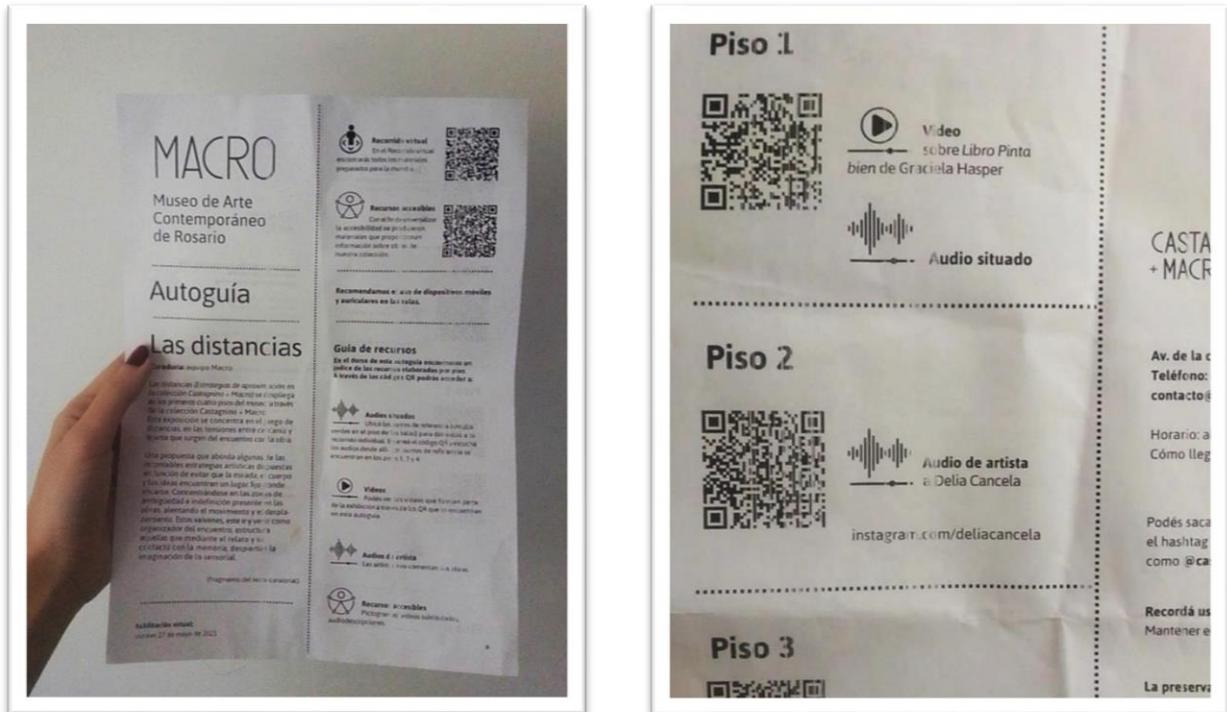


Imagen del folleto con la autoguía de *Las distancias*

La autoguía es en este caso una “guía de los recursos” ya que el museo elaboró una serie de materiales orientados a la autogestión del recorrido buscando que el público pueda hacer su propia lectura de la muestra:

“La autoguía es un poco incentivar a que cada visitante descubra qué recorrido quiere hacer, tratar de abrir esas opciones y sacarlas de la linealidad, buscar recursos para que el visitante pueda vincularse más libremente con la muestra en función de sus intereses, de sus deseos, sin quedar atado a la idea de que hay una única forma de recorrer, leer y aproximarse a las obras” (Romina Garrido).

Se trata de un folleto que organiza la información de la exposición. Para ello, cuenta con una serie de códigos QR a través de los cuales el visitante accede con su celular a materiales sonoros previamente grabados que guían el recorrido. Entre ellos, hay

audios de los propios artistas y también una guía general que acompaña el recorrido por la sala. Al respecto, Romina Garrido mencionó lo siguiente:

“Con la propuesta de la autoguía ya veníamos trabajando, igualmente no hace mucho. La realidad es que se empezó a sistematizar más este recurso porque empezamos a ver que funcionaba muy bien y, además, con la idea de que el público pueda tener autonomía en los recorridos, es decir, que pueda elegir qué recorrido hacer [...]. La autoguía de *Las distancias* es una ‘guía de los recursos’, pero hicimos también otro tipo de autoguías anteriormente” (Romina Garrido).

En relación a los materiales que formaron parte de la autoguía se encuentra el audio situado (dispositivo que desarrollaremos en el siguiente apartado), videos, audios de artistas y recursos accesibles que consisten en audiodescripciones, fichas de las obras y pictogramas.

Si bien la cuestión de la accesibilidad no es un tema que abordaremos en este trabajo, un aspecto a destacar es que el museo concibe a estos materiales como elementos disponibles para cualquier visitante.

“Los contenidos ‘accesibles’ están disponibles en realidad para todo el mundo. Por ejemplo, las audiodescripciones están disponibles para todos, son ‘modos’ de entrar a la obra. Son dispositivos que están disponibles y la idea es que cada persona se los pueda autogestionar. Aun esos materiales que producimos para los chicos, por ejemplo, están pensados para ser utilizados por todo el público, esa es la concepción que tenemos cuando pensamos los materiales” (Romina Garrido).

Por otro lado, para comprender el porqué del empleo de las autoguías en lugar de recorridos guiados tradicionales, es importante señalar las particularidades de las obras contemporáneas. Esto es algo que explica Romina Garrido: “Consideramos que

es bueno pensar otros tipos de recorridos sobre todo porque las obras son, como decía Ticio Escobar¹ –y sobre todo en el arte contemporáneo–, ‘matrices de preguntas’”.

Además, en *Las distancias* influyó el contexto de pandemia al momento de generar los contenidos para acercar la exposición al público. En ese sentido cobraron una mayor jerarquía los recursos virtuales:

“Todos los recursos virtuales que implementamos en *Las distancias* tuvieron que ver con la pandemia, porque la muestra estuvo hecha en ese contexto. Todos los dispositivos de interacción virtual como los códigos QR, la utilización de celulares o el acceso a través de la página, etc., modificaron todo e hicieron que el área de educación se tenga que enfocar en construir contenidos en ese sentido, algo que antes no hacía porque estaba enfocada en los recorridos guiados a escuelas, por ejemplo, que ahora con la pandemia ya no...” (Romina Garrido).

3.2.4. El audio situado



Código QR + señalización en el piso



¹ Ticio Escobar (Asunción, 1947) es un curador, profesor, crítico de arte y promotor cultural paraguayo. Fue secretario de Cultura durante la presidencia de Fernando Lugo (2008-2013). Es director del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

El audio situado fue un dispositivo elaborado entre el área de educación y la propuesta curatorial para la muestra *Las distancias*, por primera vez. Consiste en una serie de puntos situados donde el visitante se posiciona, escanea con su celular el código QR y accede a una audioguía que acompaña el recorrido. En ese sentido, el audio situado guarda una gran relación con la propuesta curatorial de esta muestra ya que interviene en la exposición:

“Empieza ahí... vos estás parado enfrente de una obra y el audio te guía hacia otra obra. El audio situado crea un clima, un recorrido que se siente íntimo, que va poniendo el foco en las obras y en las relaciones que se pusieron en juego en la exposición. Esto también acerca al visitante a la obra y a la propuesta curatorial” (Eugenia Calvo).

Los audios situados fueron tres y se distribuyeron entre el primero, tercero y cuarto piso del museo. En ese sentido, podemos observar la idea de “mapeo de la muestra” que aparece detrás y tiene que ver con concebir a la exposición como un mapa. Esto es una idea que explica Romina Garrido de la siguiente manera:

“En general, siempre la idea es mapear la muestra y que eso le permita al público hacer distintos recorridos, es decir, poder visualizar los contenidos en este plano-mapa que es la muestra para que el visitante decida qué recorrido hacer” (Romina Garrido).

Retomando esto último, podemos reconocer que al mapear la muestra el museo otorga una mayor libertad de recorrido al visitante, ya que éste puede reconocer el espacio y decidir desde dónde iniciar el recorrido a partir de una descripción del piso sobre el que elige situarse. Algo parecido sucede con la propuesta “micro-diálogos alrededor de una obra”, que analizaremos en el siguiente apartado.

3.2.5. “De la obra a la muestra: micro-diálogos alrededor de una obra”

“De la obra a la muestra” fue una propuesta que tuvo lugar durante la muestra de *Las distancias* los días jueves y viernes. Consistió en una pequeña charla acerca de una obra cada día distinta a partir de la cual el visitante podía comenzar el recorrido. Como comenta Romina Garrido, al igual que las propuestas que fuimos exponiendo en los apartados anteriores, esta actividad se trata también de una iniciativa que toma el museo apuntada a generar nuevas formas de abordar la exposición:

“En general estamos repensando todos los dispositivos. Armamos una metodología nueva que se llamó *De la obra a la muestra: micro diálogos alrededor de una obra*. Es un modo de iniciar el recorrido por una obra que va cambiando según el día, con lo cual el visitante puede volver en otro momento y encontrarse con una pequeña conversación sobre una obra distinta y a partir de ahí iniciar su recorrido” (Romina Garrido).

Asimismo, la propuesta *De la obra a la muestra* tiene que ver con que el visitante pueda poner a la obra en el contexto de la muestra y en ese sentido con la propuesta curatorial:

“Poner en foco una obra es también ponerla en contexto de toda la propuesta curatorial. Cada obra, en su contexto, propone cosas diferentes que ponen de relieve cuestiones específicas que tienen que ver con ese contexto curatorial. También es importante la idea de que las obras no son una entidad fija, es decir, hay un juego de sentidos que no está fijado y ahí el espectador, el visitante, tiene un rol muy importante” (Romina Garrido).

CONCLUSIONES



Conclusiones

En relación al objetivo general del trabajo podemos identificar que la propuesta del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario para recorrer sus espacios expositivos, en relación al tipo de arte que exhibe y el contexto de pandemia, es un modelo abierto y libre donde el visitante cuenta con autonomía para hacer una propia lectura de la muestra.

De esta forma, el museo promueve una posición activa por parte del visitante y para incentivarla pone a disposición una serie de “recursos” que le permiten hacerlo. En ese sentido, la autoguía es una de las herramientas con las que el museo viene trabajando desde hace algunos años, pero también se suman nuevos dispositivos como el del “*audio situado*” o propuestas como “microdiálogos alrededor de una obra”, que apuntan a generar nuevas formas de comenzar el recorrido.

En relación al primer objetivo específico podemos identificar que la propuesta curatorial de la muestra fue pensar el recorrido del primero al cuarto piso por las características de las obras y, en ese sentido, los audios situados se ubicaron de esa manera. Sin embargo, la propuesta de este museo, como vimos en el desarrollo del trabajo, es que el visitante pueda tener una experiencia de recorrido libre.

En ese sentido y en relación al segundo objetivo específico, podemos señalar que el trabajo de los curadores de muestra y del área de educación del museo se enfocaron, en esta exposición en particular, en la elaboración de “recursos” que permitieran ese modelo abierto y más libre, no sólo por las características de las obras contemporáneas con las que trabaja el museo, sino también por el contexto de la pandemia en que tuvo lugar la muestra.

Por último, en relación al tercer objetivo podemos identificar, retomando lo que plantearon las entrevistadas, que la pandemia dio lugar a repensar la actividad dentro del museo obligando a hacer algunos cambios en las formas de visita.

BIBLIOGRAFÍA Y ANEXOS



Bibliografía

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. ([1981] 2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.
- DE CERTEAU, M. (1996). “Relatos de espacio” en *La invención de lo cotidiano. Tomo I. Artes de Hacer*. México, México: Universidad Iberoamericana.
- DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Paris, Francia: Armand Colin.
- FOUCAULT, M. (1985). “Disciplina” en *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Siglo XXI.
- GUIASOLA, M. (2012). *Miradas sobre los museos de Rosario: pasado, presente y futuro*. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- GLASER y STRAUSS. (1967). *El descubrimiento de la teoría fundamentada: estrategias para la investigación cualitativa*. New York: Aldine Publishing Company.
- HUYSEN, A. ([1986] 2017). *Después de la gran división: Modernidad, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- MARTIN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México, México: Editorial G. Gilli.
- PANOZZO, A. (2018). *Modos de comunicar del museo. Estudio comparativo de las prácticas comunicacionales del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- PANOZZO, A.; STRA, S. (2014). “Una aproximación al museo en el marco de los momentos de divergencia y convergencia entre arte y cultura de masas” en *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada*.
- STRA, S. (2015). “Las presuposiciones epistémicas del museo”. *Question/Cuestión*, 1(46), 232-242.
- SIMMEL, G. (2002). “El concepto y la tragedia de la cultura” en *Sobre la aventura. Ensayos de estética*. Barcelona, España: Península.

- TAYLOR Y BOGDAN. (1990). *Introducción a los datos cualitativos de investigación: la búsqueda de significados*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
- VALDETTARO, S. (2015). *Epistemología de la comunicación. Una introducción crítica*. Rosario, Argentina: UNR Editora.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social I: Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.
- VERÓN, E. (2013). *La semiosis social II: Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

Páginas web:

Museos internacionales

- <https://www.ashmolean.org/>
- <https://www.britishmuseum.org/>
- <https://www.louvre.fr/es>
- <https://www.museodelprado.es/>

ICOM (International Council of Museums)

- <https://icom.museum/es/>

Museo Castagnino+MACRO, Rosario, Argentina

- <https://www.castagninoMACRO.org/>

Trabajos:

- Estudio de públicos. Secretaría de Cultura y Educación. Municipalidad de Rosario.

Anexos

Entrevista a Eugenia Calvo, curadora de la muestra *Las distancias*

P: ¿Cómo comenzaron a pensar la muestra *Las distancias*?

R: La muestra empezó a pensarse en plena pandemia y trabajamos todas las áreas del museo. La idea era que apenas se pudiera abrir a la presencialidad hubiera una muestra ya montada. Pero es una muestra que se inauguró en la virtualidad. Se pensó desde el comienzo como una experiencia tanto virtual como presencial. Trabajamos con las obras de la colección partiendo del proyecto "Casos", que lleva adelante el área de Colecciones.

Casos plantea un estudio exhaustivo de la colección de arte contemporáneo con los objetivos de diagnosticar y diseñar acciones de preservación sobre las obras. Entonces comenzamos a trabajar en relación al grupo de obras que estaba abordando este proyecto. Había una serie de instalaciones y nos interesó poder trabajar con alguno de los modos en que estas se ponían en juego con el cuerpo del visitante.

"Plataforma Stripper" de Miguel Mitlag fue la obra que de algún modo dio inicio a la exposición, la primera obra sobre la que trabajamos. La obra es una plataforma stripper, en donde todo está dispuesto para que el visitante pueda subirse, sin embargo esto no sucede. Hay una distancia, el espectador la mira desde abajo, la recorre, pero no sube. Esta distancia, este hasta dónde me acerco, esa medida que en este caso está dada fuertemente por las convenciones institucionales, por la idea de no poder tocar, subir, etc., a una obra, entran en juego.

Empezamos entonces a poner en relación piezas de la colección en donde este mecanismo se ponía en juego, y así se fue articulando la primera instancia de la muestra que ahora se puede ver en el primer piso. Son obras que, al mismo tiempo que convocan al cuerpo a una acción, esta es negada por las convenciones institucionales y estéticas: entonces vemos una pintura en donde el ojo no logra

reconstruir toda la escena, otra que plantea la lectura táctil del sistema de lectura braille pero no se puede tocar, etc. Este primer núcleo de obras está en el primer y segundo piso.

Continuando con esta idea del movimiento, de las distancias propuestas por las obras, que de algún modo provocan que no podamos quedarnos en un lugar fijo, ya sea físico o mental, el tercer piso encuentra obras que trabajan representaciones entre lo extraño y familiar. Vemos la obra de Fabiana Imola, que por sus formas nos remite a unos tentáculos animales y su textura, que de lejos podría percibirse como una piel de escamas, al acercarnos vemos que está realizada con la textura de piñas.

El cuarto piso trabaja con la distancia temporal y también mental y de la imaginación. Entonces hay obras que nos traen la memoria y la reconstrucción, las formas de poder reconstruir eso que ya pasó. En el video de Leticia Obeid que se titula *Relatos*, se pueden escuchar reconstrucciones que intentan hacer algunos artistas de aquellas obras de arte que los han movilizado particularmente, que no pueden olvidar. Nos adentramos por medio de la imaginación en cada una de ellas. Con la obra *Situación del estudio: el pronóstico del tiempo* de Millán Mónica, hay una reconstrucción de algo que ya pasó, pero a través de textos y objetos. En la obra *Bicicleta de ciudad (BiCi)* de Leandro Tartaglia, está el objeto ahí, la bicicleta, y junto a esta un mapa, uno puede ver el recorrido que ha hecho o está destinado a esa bicicleta. Hay algo de eso. Este piso es más “mental”, a diferencia del primero que es mucho más físico. Ese fue casi el cierre, el cierre en realidad fue otra cosa...

Como te comenté, la muestra se inauguró virtualmente, con un recorrido 3D en donde uno podía también acceder a mucha información de las obras y sus autores. Durante el tiempo que duró la exposición se llevaron adelante diferentes acciones en los canales digitales del museo como Instagram y YouTube a los cuales se puede acceder. En la cuenta de Instagram se pueden escuchar los audios de artista, a través de los cuales Delia Cancela, Eladia Acevedo y Fabiana Imola nos conectan con el universo de sus obras.

Activación *Las distancias* es otro de los proyectos alojados en la cuenta de Instagram. Fabiana Imola y Leticia Obeid, toman como punto de partida sus obras -pertenecientes a la colección y presentes en esta exposición- creando otros relatos posibles. A partir de su obra *Sin Título*, 1999, Fabiana Imola propone una pieza audiovisual haciendo un recorrido por los materiales con los cuales trabaja. La recolección de frutos, semillas y ramas en las cercanías de los espacios que habita. Un proceso que inicia utilizando vegetación exótica que deriva, en la actualidad, en el uso de vegetación nativa. Leticia Obeid recorre las distancias entre su obra *Relatos (lipsync)*, 2005, la lectura de un libro, la experiencia de ver una obra conocida previamente en una reproducción, los recuerdos que deja una imagen y la traducción afectiva que hacemos a través de la memoria.

Por otra parte, el equipo del museo en colaboración con las docentes del Taller de Color de la Escuela Musto, Mabel Celada y Griselda Gennai, realizaron un video en donde se acciona la obra *Libro Pinta bien*, 2009, de Graciela Hasper. Este puede verse completo en YouTube y por fragmentos en Instagram. Para dar cierre a la exposición se realizó en Instagram un recorrido de referencias mutuas que hace foco en los vínculos profesionales y afectivos de cuatro artistas: Delia Cancela, Marina De Caro, Raquel Forner y Leticia Obeid.

P: ¿En qué consistieron los audios situados?

R: Los audios situados son de alguna manera las relaciones que se establecieron en el guión curatorial y que se ponen en voz a través del audio situado. Trabajamos con audios situados pero siempre tratando de mantener la pregunta. La idea siempre es no dar respuesta, son como pequeños guiños. Además no es lo mismo audio situado que audioguía, hay algo incluso en la idea de “audio situado” que tiene que ver con las distancias: “Adónde uno está situado”, “desde dónde uno está mirando”. La muestra pone al espectador en el lugar de que hay algo que tiene que ver con esa conciencia de lugar. “Yo estoy acá, allá está aquello y allá más lejos aquello otro”. Un poco así abre la muestra justamente, en relación a los sentidos y a cómo hay algo de ambigüedad en las obras que hace que esa “distancia” se esté midiendo todo el tiempo.

Los artistas de la muestra están trabajando los conceptos de cercanía y lejanía todo el tiempo. Porque lo que se hizo en esta muestra fue, con las obras de la colección del museo armar algunos ejes que, de algún modo, trabajan esa idea de “distancia” de diferentes modos. La primera obra, por ejemplo, *Plataforma striper* de Miguel Mitlag es muy sensorial. Con el título te está llevando ahí, no te está llevando a otro lado. ¿Y la gente se sube? No. ¿Por qué?... Es hermoso, estás ahí vos solo.... Pero hay algo en la noción de obra, de museo -con la que el mismo artista también trabaja- que hace que la persona probablemente no se suba. Por ahí un chico se sube pero un adulto no. Entonces lo que genera la obra es que afecta al cuerpo. Es un lugar donde el cuerpo queda a cierta distancia de la obra.

Después tenés por ejemplo la obra *Libro Pinta bien* de Graciela Hasper. Es un libro de colores pero sin embargo por cuestiones que tienen que ver con la conservación se decidió que esté bajo una vitrina. Acá la obra otra vez está haciendo referencia directamente al objeto, vos estás ahí y no hay otra cosa. Está en juego el tacto pero el visitante no puede tocarlo, no se pueden dar vuelta las páginas. Entonces ahí, por ejemplo, armamos en Instagram un video que funciona como otro modo de acercar la obra al público donde se van dando vuelta las páginas del libro.

Empieza ahí... vos estás parado enfrente de una obra y el audio situado te guía hacia otra obra. El audio situado crea un clima, un recorrido que se siente íntimo, que va poniendo el foco en las obras y en las relaciones que se pusieron en juego en la exposición. Esto también acerca al visitante a la obra y a la propuesta curatorial.

P: ¿Cómo trabajaron la autoguía?

R: Esto me parece que el área de educación te lo va a poder contestar mejor.

P: ¿De qué manera pensaron el recorrido en la muestra?

R: Nosotros pensamos el recorrido del primero al cuarto, pero del cuarto al primero también funciona muy bien. En realidad es como un círculo donde podés ir de un lugar al otro. Podés entrar a la muestra desde el primer piso, que es como el lugar más

físico, o entrás desde el cuarto piso, que es el lugar más ligado a la memoria y la imaginación. Funciona de las dos maneras aunque nosotros lo pensamos desde el primero porque nos parecía que en este caso el primer piso abría un poco la exposición, ponía al cuerpo en juego. Después en el Instagram del museo también se proponen otros recorridos. En realidad los recorridos son infinitos. Depende desde dónde abordes la muestra podés recorrerla y hacer relaciones de diferentes lugares.

P: ¿Creés que trajo algún cambio la pandemia en relación a la curaduría y las formas de visita o recorrido?

R: Bueno, en realidad el audio situado es una respuesta a lo que pasó con la pandemia. No sé si hubiera surgido si no. Igualmente el audio situado también tiene que ver en este caso con lo que se trabaja en la exposición, *Las distancias*, o sea, está todo relacionado.

El audio situado realmente creo que funciona y además está pensado para una persona a la vez. También sucede que, en el contexto de la pandemia, la cantidad de personas que pueden acceder juntas a un piso es muy pequeña. Y claro, esto se tuvo en cuenta cuando se fue pensando la exposición. Esto se percibe más en alguno de los pisos, sobre todo en el primer y cuarto piso, cuando abre y cierra la muestra porque hay algo del encuentro con la sensibilidad, la distancia, hasta dónde me puedo acercar. En general es algo solitario, está ese clima en relación a cada obra.

Entrevista a Romina Garrido, área de educación del museo

P: ¿Cómo fue el proceso de armado de la muestra *Las distancias*?

R: Se pensó una muestra interactiva para que el público pudiera hacer su recorrido y tener acceso a diferentes materiales que le aportaran más información. Fue una muestra que se armó así, el visitante podía acceder a distintos niveles de información según el interés de cada uno.

P: ¿Cómo funcionan las autoguías?

R: Con la propuesta de la autoguía ya veníamos trabajando, igualmente no desde hace mucho. La realidad es que se empezó a sistematizar más este recurso porque empezamos a ver que funcionaba muy bien y, además, con la idea de que el público pueda tener autonomía en los recorridos, es decir, que pueda elegir qué recorrido hacer.

La autoguía de las distancias es una “guía de los recursos”, pero hicimos también otro tipo de autoguías anteriormente. En general, siempre la idea es mapear la muestra y que eso le permita al público hacer distintos recorridos. Es decir, poder visualizar los contenidos en este plano-mapa que es la muestra para que el visitante decida qué recorrido hacer.

Siempre se sugiere un recorrido, en el caso de *Las distancias* la sugerencia fue ir del primer al cuarto piso porque los audios situados se armaron de ese modo. Pero son sugerencias, el visitante puede hacer el recorrido que quiera. Salvo en casos donde puede haber un recorrido más lineal, generalmente las propuestas curatoriales siempre son abiertas.

La autoguía es un poco incentivar a que cada visitante descubra qué recorrido quiere hacer, tratar de abrir esas opciones y sacarlas de la linealidad, buscar recursos para que el visitante pueda vincularse más libremente con la muestra en función de sus intereses, de sus deseos, sin quedar atado a la idea de que hay una única forma de

recorrer, leer y aproximarse a las obras, que es un poco lo que pasa con las visitas guiadas más tradicionales.

Nosotros con *Las distancias* le dimos una vuelta a esto, un poco porque la pandemia nos obligó, ya que no podíamos estar tanto tiempo acompañando a un grupo de personas, pero también porque hay algo del recorrido tradicional que nos cierra mucho. En general estamos repensando todos los dispositivos. Armamos una metodología nueva que se llamó “De la obra a la muestra: micro diálogos alrededor de una obra”, un modo de iniciar el recorrido por una obra que va cambiando según el día, con lo cual el visitante puede volver en otro momento y encontrarse con una pequeña conversación sobre otra obra distinta y a partir de ahí iniciar su recorrido. Entonces es como, bueno, de repente poner en foco una obra es también en contexto de toda la propuesta curatorial. Cada obra, en este contexto, propone cosas diferentes que ponen de relieve cuestiones específicas que tienen que ver con este contexto curatorial. Y también la idea de que las obras no son una entidad fija, hay un juego de sentidos que no está fijado, y en eso el espectador, el visitante tiene un rol muy importante.

Los audios situados se hicieron por primera vez con la muestra *Las distancias*. Surgió de una propuesta curatorial también, es un trabajo conjunto. Pensé que el audio situado fue un dispositivo más que quedó incorporado a la muestra, entonces se trabajó con los curadores en conjunto con el área de educación.

P: ¿Cómo creés que impactó la pandemia dentro del museo?

R: En realidad toda esta muestra fue pensada en el contexto pandémico, entonces eso disparó un montón de otros recursos, como el audio situado. Lo que generó la pandemia, por ejemplo, es pensar en los recorridos virtuales como algo fundamental, como algo que no puede no estar. Uno puede recorrer la muestra antes de ir. Me parece que los recorridos virtuales, si bien antes de la pandemia ya existían, ahora se hicieron, quizás, con otro fin. Me parece que es pensar un acceso mucho más interactivo a la muestra, que pueda accederse no solo cuando se está ahí.

Todos los recursos virtuales que tienen las distancias tuvieron que ver con la pandemia porque la muestra estuvo hecha en ese contexto. Todos los dispositivos de interacción más virtuales a través de la página, códigos QR, celulares, cambió todo e hizo que el área se tenga que enfocar en construir contenidos de ese modo que antes no lo hacía, estaba enfocada en los recorridos guiados a escuelas que ahora ya no. Sobre todo por esta misma idea: las obras son, como decía Ticio Escobar, y sobre todo en el arte contemporáneo, “matrices de preguntas”. Nosotros no estamos para dar respuestas, estamos para hacer un poco más accesible, generar el acceso, generar preguntas, generar diálogos, acercar el espíritu de las obras en ese sentido, pero no para traducir porque no hay un contenido que se pueda traducir. Por eso al recorrido guiado nosotros lo llamamos más bien “recorrido acompañado”, porque es un museo de arte contemporáneo, entonces todos los dispositivos que pensamos tienen que ver con acercar la problemática en particular.

P: ¿Cómo trabajan con los recursos accesibles tanto para niños como por otra parte para personas con discapacidades?

R: Bueno, en realidad en el Macro trabajamos con chicos de diez años para arriba, sobre todo por el acceso al museo. El tema de subir las escaleras y demás... Los más chicos de esa edad van más bien al Castagnino. Durante la época de la pandemia empezamos a trabajar sobre el contenido virtual. Aun esos materiales que producimos para los chicos están pensados para ser utilizados por todo el público, esa es la concepción que tenemos cuando pensamos los materiales.

Los contenidos “accesibles” están disponibles en realidad para todo el mundo. Por ejemplo las audiodescripciones están disponibles para todo el mundo, son “modos” de entrar a la obra. Son dispositivos que están disponibles y la idea es que cada persona se lo pueda autogestionar. No es que le decimos cómo tiene que entrarle a la obra.

P: ¿Qué actividades trabaja el área de educación del museo?

R: Es un área muy flexible que se cruza con todas las áreas. Antes de la pandemia el área tenía un poco más acotada su función. Sí hay una especificidad, por supuesto,

junto con atención al público estamos conectados con el visitante. El área de educación tiene la característica de que es un área muy flexible justamente por el tema de los públicos, que es muy relativo. De todos modos sí hay una pata más específica que tiene que ver con las instituciones educativas. Esa es una especificidad, pero a la vez es un núcleo que se amplía a otras tareas, actividades pero que tiene siempre que ver con esto, con formas de acercar la obra a la gente, o al público, con hacer que la obra se contacte, ya sea organizando charlas, produciendo todos estos contenidos que vos ves, todas estas audioguías, etc., los hacemos desde el área de educación. Pensar que el área de educación es solo recibir a las escuelas o dar un recorrido es acotarlo mucho. En realidad la idea del área de educación es acercar las obras o la propuesta, el arte contemporáneo, al público. Nosotros por supuesto trabajamos mucho con atención al público, un área con la que estamos trabajando bastante de forma compartida.

Ahora por ejemplo surgió un dispositivo que se llama “una caja adentro de otra caja”, que es un dispositivo pensado para niños y eso lo hacen las chicas de atención al público. Pero un poco la voluntad del área de educación es esa, acercar el arte contemporáneo al público y para eso armamos muchas estrategias, la producción de contenidos es algo que se aceleró un poco y como que se abrió un campo de trabajo a partir de la pandemia. Porque antes capaz el tema de recibir a los grupos era bastante intenso y, cuando eso dejó de suceder a partir de la pandemia, nos empezamos a abocar más a la producción de contenidos. Pero eso también nos llevó a varios lugares. Los audios situados vienen también de ahí, que cuando se pueda los vamos a volver a hacer. Los audios de artistas también, los pensamos desde el área de educación, y son cosas que ya se quedarán.