

CARACTERÍSTICAS DE LAS CURADURÍAS CONTEMPORÁNEAS. UN CASO LOCAL

Jonathan Feldman

Universidad Nacional de las Artes, Universidad Nacional de Tres de Febrero
jonfeld@gmail.com

Palabras claves: curaduría – contemporaneidad – exhibición – dispositivo

Introducción

La exhibición de arte es, en la actualidad, la forma de circulación artística más extendida, pero menos estudiada. En este artículo se analizará la capacidad de las exposiciones de arte contemporáneo para generar representaciones acerca de lo artístico y la contemporaneidad. En este sentido, se entiende a las exhibiciones como una manera de presentar una visión acerca de las producciones artísticas de un momento dado y, en forma más general, de una época¹, y se propone que el estudio del dispositivo de exhibición –definido como un gestor de contacto entre instancias individuales y procesos de significación y circulación signica² – puede dar cuenta de un estilo.

Para ello se recurrirá a un caso, la muestra *Narrativas Inciertas*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2010 con curaduría de Laura Buccelato y Valeria González, y se intentará estudiar qué representaciones del arte contemporáneo y la contemporaneidad se generan a partir de la propuesta de una exposición, y de qué manera. La selección del caso analizado se relaciona con dos cuestiones: en primer lugar, con la presentación explícita de sí misma como una exhibición de arte contemporáneo, y en segundo lugar con su carácter colectivo y el grupo de artistas participantes, todos relacionados con el circuito internacional del arte.

En la primera sección se describirá el dispositivo de exposición y su despliegue en sala a partir de algunos de las obras presentes, el diseño espacial propuesto y sus elementos retóricos (como iluminación, color de paredes, señalización, etc.). En el segundo apartado se relacionará los aspectos antes mencionados con representaciones acerca del arte contemporáneo y la contemporaneidad, para analizar la posible conformación de un estilo epocal. Por último, se tratará en el tramo final del texto presentar algunas reflexiones vinculadas a las exhibiciones como formas de generación de estas imágenes de época, y su relación con el mercado del arte.

Descripción del caso: “Narrativas Inciertas” (MAMBA, 2010).

La exposición, alojada en la planta baja del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se dividía en cuatro grandes pasillos (generados por una estructura de yeso en forma de cubo abierto) y un pequeño espacio en forma de galería abierta (correspondiente al espacio interior del cubo abierto). El último pasillo además estaba dividido en dos semi-pasillos por un panel también de yeso que actuaba como una pared de dos lados. La sala estaba pintada completamente de blanco (incluso las estructuras adicionales) excepto la media pared interior a la galería abierta que formaba parte de la obra de Marcelo

¹ Staniszewski, M.A. (2001). *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.

² Traversa, O. (2001), “Aproximaciones a la noción de dispositivo”. *Signo y Seña*, 21, 231-248. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Universidad de Buenos Aires.

Grossman, de color rojo. La iluminación provenía de fuentes cenitales dirigibles que fueron ubicadas de modo de puntualizar sobre cada pieza (o conjunto, en el caso de las obras con más de un objeto).

El recorrido comenzaba con una instalación de Estanislao Florido llamada *La ciudad perdida* (2010) y compuesta por once pinturas de óleo sobre papel y un video de animación digital, que utilizaba el filme *Metrópolis* (Fritz Lang) y el monumento inconcluso a Tatlin para tematizar acerca de la entreguerra y la incertidumbre que produjo. Además, se podría pensar que existe en la instalación una reflexión respecto de los propios límites del arte: las piezas pictóricas y el video fueron enmarcados como clásicos cuadros de caballete, lo cual pareciera ser un reenvío al arte y la historia del arte como campos disciplinares y al estatuto de obra de arte.

Sobre la misma pared, en diálogo con Florido, se ubicaban las obras de Max Gómez Canle, tres pinturas – *¡A las cuevas! 1, U.P. Pyramid, y ¡A las cuevas! 2*– en las cuales se introducían figuras geométricas de color a lo que serían, de otra forma, paisajes (todas producidas en 2009). De forma similar al caso anterior, lo cual sostiene la relación curatorial producida entre las obras de ambos artistas, hay aquí una referencia a la historia del arte en sí, esta vez desde la intervención de uno de los géneros clásicos. En este sentido, existe una necesidad en estas producciones de preguntarse acerca de cuestiones que parecen (aún luego del pasaje de las vanguardias y neo-vanguardias) cementadas en las reglas del campo artístico.

Acompañando las dos obras anteriores se encontraba la de Lux Lindner, un video de animación digital de siete minutos de duración llamado *Ejemplo de un trayecto del niño mierda hasta el invernáculo semiosférico* (2010), una historia centrada en un personaje ficcional desarrollado por el artista en obras pictóricas anteriores que “... ha sido moldeado por el sobrepeso autoritario de héroes e instituciones”³. En este caso, su ubicación en relación a las producciones anteriores se relaciona más con una alteración en los modos de lectura del arte que con una afinidad temática:

Hacia el final de ese primer corredor había un panel de yeso que funcionaba como pared sobre la cual se apoyaba la obra de Fabián Marcaccio, *Ground arrangement #2* (2009), un cuadro de casi dos metros de alto realizado con tintas pigmentadas, óleo y silicona sobre tela. En él se podía observar una figura femenina contenida por una red de sogas como las utilizadas en la pesca, en medio de un mar de pintura cuya superficie sobresalía el plano. Con una cita al expresionismo abstracto, el artista tematiza sobre la historia del arte desde un lugar crítico, al retar el estilo con la introducción del elemento figurativo.

Del otro lado de este pasillo, sobre la pared externa del cubo de yeso, se exponían cuatro cuadros de Mariano Vilela producidos en 2010 con grafito y barniz sobre papel, en los cuales se reconocían cuatro de los *petit genres* más admirados por la burguesía del siglo XVIII: naturaleza muerta, bodegón, marinas y retrato. Sus marcos ostentosos, construidos por Vilela, llevan otra vez a la cuestión del arte como disciplina, y a su vez reflexionan sobre el coleccionismo, un problema cada vez más tratado en el siglo XXI.

Al continuar el recorrido, doblando hacia la derecha, se observaban sobre la pared enfrentada a la estructura de yeso abierta cuatro obras: tres en el espacio medio y una alejada, en la esquina que llevaba al siguiente pasillo. Las primeras tres eran, respectivamente, de Alessandra Sanguinetti, Gabriel Baggio y Alberto Passolini, y la última fue producida por Débora Pierpaoli.

Con respecto al trabajo de Sanguinetti, se trataba de un video de poco menos de dos minutos titulado *Esplín* (2006), en el cual se veía un fragmento de la vida de dos adolescentes que viven en el campo y se tienen la una a la otra. En el caso de Baggio, lo

³ González, V. (2010). *Narrativas Inciertas*. Catálogo de exposición. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, p. 10.

que se exhibía era, por un lado, la obra *Injertos de aproximación lateral* (2010) conformada por dos piezas de cerámica esmaltada y forma de cromosomas; y, por otro lado, una performance de dos horas de duración junto a Julio Ratuschny titulada *Realización de una rosa en marquetería (Proceso de aprendizaje)* (2010) en la cual se mostraba cómo hacer una rosa de madera con la técnica de marquetería. La obra de Alberto Passolini, *Dress code* (2010) era un cuadro hecho en acrílico sobre tela en el cual “Reúne dos obras de simbolismo pacifista muy lejanas en el tiempo: Jean Louis David, que pinta a Marte desarmado por la seducción de Venus en el declive del imperio napoleónico y Christo Javacheff, que envuelve el Reichstag de Berlín en la reunificada Alemania”⁴.

Esta sección es tal vez la más problemática en cuanto al establecimiento de los vínculos entre las producciones expuestas: en el primero caso había una utilización de lo ficcional como un modo de abordar la técnica de video en su capacidad de funcionamiento registral, en el segundo se recuperaban formas de producción pasadas para confrontar con las contemporáneas, y en la tercera se veía una reflexión política escondida bajo un aparente virtuosismo técnico. Podría pensarse que lo que une estos trabajos es su capacidad de volverse sobre sí mismas y plantear interrogantes acerca del modo en el cual se producen: en los tres casos hay una evidencia de los mecanismos productivos de los lenguajes utilizados.

El trabajo de Pierpaoli, denominado *Trofeos, Presas, Guardianes* (2010) era una instalación compuesta por un cristalero que contenía unos animales de cerámica esmaltada y unos óleos sobre papel entelado, acompañada en su exterior por una figura de un perro también en cerámica, de color negro. La temática animal, en conjunción con el uso de un material pesado y un mueble contenedor, permiten vincular la obra con la práctica taxidérmica y, por tanto, lo muerto, lo tético, pero también con lo vivo en tanto introduce la escolta del perro guardián, que parece estar jugando.

Enfrentado a estas cuatro producciones se veía el interior del cubo abierto adicionado, en el cual convivían una intervención sobre pared y tres objetos. El primer caso, *GUILTY! (Serie negra y roja) – Masculino 21-25 #3* (2009), era una obra de Marcelo Grosman ubicada en una de las esquinas del espacio cúbico: una impresión de vinilo crystal y esmalte sintético sobre medio muro pintado de rojo, en la que se intervino una fotografía de archivo policial. En la esquina contraria se observaba *The Cloud* (2009), de Leandro Erlich, compuesto por una serie de quince láminas de acrílico impresas y dispuestas de forma paralela sobre una base de madera que, vistas desde uno de sus frentes, simulaba contener una nube. La galería se completaba con la obra de Guillermo luso, *La decisión me excitó solamente una tarde* (2010)– un objeto hecho con pintura en relieve, esmalte sintético, marcador indeleble, plastilina y metal sobre una base de madera– y la de Eduardo Basualdo, *Hambre* (2009), unas maderas unidas y colgadas del techo, conectadas a un circuito mecánico con dos motores que generaban un movimiento circular.

En los trabajos de Grosman e luso hay un componente ligado a lo vivencial, en el sentido de incorporar (en forma de registro y de objeto, respectivamente) experiencias protagonizadas o no por los artistas a la producción artística. De modo complementario, en Basualdo pareciera operar un principio de incertidumbre en tanto sorpresa en la instancia de reconocimiento, retomando lo vivencial pero desde el lugar del espectador. En la obra de Erlich, asimismo, pareciera haber un juego entre real e ilusorio, y por lo tanto una invitación al público a una percepción de algún modo participativa, también experiencial.

⁴ *Ibidem*.

Si se continuaba el recorrido (luego de salir del cubo abierto) por el pasillo adyacente a la obra de Pierpaoli, se encontraban las obras de Esteban Pastorino (sobre la pared exterior del cubo de yeso) y de Mariano Sardon y Hernán Marina (sobre el muro opuesto).

Pastorino expuso *Moreno, Av. 9 de Julio, Plaza de la República, Av. Corrientes, Av. Pte. Roque Saéñz Peña, Bolívar, Hipólito Yrigoyen, Av. La Rábida, Bartolomé Mitre* (2010), que constaba de una diapositiva a color de 35mm con una extensión total de 39.54 metros sobre un dispositivo lumínico que facilitaba su contemplación, en la cual se mostraba un registro fotográfico de la zona circundante al Obelisco y la Plaza de la República. En esta producción hay un interés en explorar la fotografía y la cinematografía como problemas, ya que de alguna manera la extensión de la diapositiva es un reto a la técnica que produce la imagen en fotografía, pero también cuestiona la operación de montaje del cine. Por otro lado, la obra de Mariano Sardon era una instalación en la que dos máquinas de escribir enfrentadas eran sometidas a una proyección y a un mecanismo electrónico que producía impresiones de dos modelos matemáticos distintos y en confrontación. La de Marina, en cambio, la serie *Théophile Hiroux* (2010), era un conjunto de fotogramas digitalizados impresos sobre papel de algodón en los cuales el artista tomaba la identidad de un cantante de ópera ficticio, partenaire de María Callas. La interacción entre estos dos trabajos proviene del par encuentro/desencuentro (metáforas, tal vez, del amor), que parece funcionar como tema en ambas: en el primer caso se trata de la coexistencia de dos modelos teóricos opuestos y en el segundo, de la coincidencia de voces y cuerpos.

En la parte final de la exposición el espacio estaba compartimentado en dos por el panel de yeso paralelo al cubo abierto: del lado más próximo a lo mencionado antes estaban las obras de Nicola Constantino, Matías Duville y Sebastián Gordín (la última alineada con los límites físicos de un lado del cubo), y del otro las obras de Diego Gravinese, Dino Bruzzone, Alejandra Seeber y (sobre la pared paralela al panel), las de Carlos Hauffman y Martín Legón.

Dentro del primer grupo, la obra de Nicola Constantino se componía de cuatro impresiones inkjet de gran formato enmarcadas y exhibidas como cuadros de caballete, en los cuales la artista se representaba a sí misma como parte de versiones de producciones artísticas clásicas de artistas famosos como Velázquez o Caravaggio, y un banco de época que las acompañaba. Es interesante destacar que este trabajo tematiza no solamente sobre el campo artístico en general sino, más específicamente, sobre el dispositivo de exhibición y la galería. Podría pensarse en una primera reflexión, desde el corpus de obra seleccionada, acerca de la forma de circulación del arte y sus posibles representaciones.

Cercana a la obra anterior estaba *Hole* (2010), la carbonilla sobre papel de 3x3 metros de Matías Duville en la que una representación de un paisaje desolado y deteriorado pareciera ser vista desde el cielo. Sebastián Gordín, por su parte, presentó un trabajo de marquetería denominado *Sea Stories* (2010) que se acomodó en una vitrina vidriada con luz interna.

Con respecto al otro grupo, la obra de Bruzzone, *Love neoplasticista* (2010)– que abría el conjunto– estaba compuesta por una impresión inkjet color, una muñeca de cerámica y la palabra “Love” en una vitrina alta iluminada desde el interior por un neón blanco que recorría todos los elementos. Estaba ubicada en la misma pared que la producción de Hernán Marina y alineada con el panel de yeso, de modo que quedaba exactamente perpendicular a la de Diego Gravinese. Esta última era un óleo sobre tela de gran tamaño denominado *Las leyes naturales* (2010), que se encontraba del lado opuesto del muro a la de Nicola Constantino. Con la técnica hiperrealista mostraba un hombre y una mujer desnudos y abrazados sobre una cama en una habitación en la que se veía un aire acondicionado y, en reemplazo de objetos como la araña o los veladores, formas que parecían cristales.

Luego, la obra de Alejandra Seeber estaba en la esquina que unía ese sector a la pared final, con los trabajos de Hauffman y Legón. En el primer caso se trató de una instalación, *Asentamiento pictórico* (2010), conformada por una estructura cúbica de madera en la que se podía ingresar por un lado y que tenía una ventana en el opuesto. En sus paredes interiores y exteriores se veían obras pictóricas de la artista y de colegas y amigos, ocupando la totalidad de los muros. En segundo lugar, Legón presentó *Tratado de armonía N°6* (2010), una obra en témpera y acrílico sobre tela de 2x3 metros en la cual la materia se acumulaba para conformar tres figuras fantasmagóricas y un escenario perturbador. Finalmente, se expuso una pintura de Huffman llamada *El fin de la infancia* (2010) en la cual combinó el escenario apocalíptico y de destrucción con un estilo gráfico ligado al género videojuego.

Narrativas Inciertas y el rol de las exposiciones

En primer término, es de gran utilidad recalcar la preferencia por la utilización del concepto de “espacio” de arte, en lugar “museo” de arte⁵, pues implica, por un lado, una ampliación de lo considerado como lugar apropiado de exposición (a espacios como galerías, ferias, salas independientes, fundaciones, etc.), y por otro lado –incluso más importante– un funcionamiento diferente en cuanto a dispositivo de exhibición.

Esta expansión de los espacios en los cuales se puede mostrar arte (tanto en cantidad como en estatus) incluye transformaciones y diferencias en varios aspectos: la arquitectura, el diseño de las salas, el relato curatorial (tanto de cada exposición particular como a nivel institucional), los programas educativos, la difusión y circulación mediática, entre otros.

Con respecto al primero de los aspectos, se debe recalcar la importancia del elemento arquitectónico en el manejo de significados. En efecto, como afirma Michaela Giebelhausen, “The architecture determines the viewing conditions both conceptually and physically. It not only frames exhibits but also shapes our visitor experience” [“La arquitectura determina las condiciones de visión, tanto conceptual como físicamente. No solo enmarca las exposiciones sino que forma la experiencia del visitante”]⁶.

En este sentido, en los espacios contemporáneos la arquitectura tiende a alejarse de los grandes edificios de los museos modernos, que se parecían a templos, para asemejarse más a galerías y locales comerciales, galpones, viviendas, oficinas, etc. La exposición seleccionada en este trabajo, por ejemplo, se realizó en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, cuyo edificio (en el barrio porteño de San Telmo) de 1918 funcionó como una fábrica de cigarrillos, aunque fue remodelado en 1987 para albergar la colección del museo, y luego cerró sus puertas entre 2005 y 2010 para la realización de obras, que se finalizaron en 2013. Así, el hecho de constituir un museo en lo que solía funcionar como un espacio industrial no resulta menor, y podría pensarse como un intento simbólico de restar valor sagrado al arte⁷, aunque asegurar esto sería ir muy lejos, o –por el contrario– como una manera de otorgar carácter sacro al espacio fabril.

⁵ Aunque la exhibición analizada se realizó en un museo (público y estatal), el término “espacio” es aplicable, ya que se observan comportamientos más ligados a la contemporaneidad: en el MAMBA la colección no se muestra como en los museos modernos sino parcialmente y de forma intermitente y temporaria, las salas están compartimentadas y lo que se muestra en cada una es independiente del resto, existen lugares de descanso, auditorios, etc. que amplían las funciones de la institución, etc.

⁶ Giebelhausen, M. (2006). “The architecture is the museum”. En Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 42.

⁷ Carol Duncan se refiere al valor sagrado del arte (que compara con la religión) y a la forma en la que se presenta, y afirma que en los museos de arte se ponen en juego lo que denomina “rituales de civilización”, es decir, que los comportamientos están regulados y funcionan como formas rituales, con un carácter de

Tampoco se debe olvidar el hecho de que en muchas instituciones de arte (especialmente las más grandes) existen espacios dentro de sus edificios como cafés, librerías, bibliotecas, etc., que parecieran responder a una necesidad de "... associate the consumption of art with the consumption of food and the purchase of goods in the gift shop" ["... asociar el consumo de arte al consumo de comida y a la compra de bienes en la tienda de regalos"]⁸. Estos lugares, que en general comenzaron a emerger dentro de los museos alrededor de la década de los sesenta, funcionan también en algunos espacios contemporáneos como lugares de exhibición. Un ejemplo de esto es el espacio de arte contemporáneo de Fundación PROA, que funciona en el café del tercer piso.

En el caso del MAMBA no hay ni café ni tienda de regalos, y la biblioteca no se encuentra en el mismo edificio que el museo, con lo cual este funcionamiento (representación del sistema mercantil capitalista y utilización como espacio de exposición) estaría, en principio, deshabilitado. Sin embargo, la presencia de un lugar dedicado a la venta de catálogos y otras producciones literarias del museo parece negar esta exclusión.

En cuanto al diseño de salas, es notorio que la compartimentación de espacios dentro de las instituciones contemporáneas implica que puedan funcionar diferentes exposiciones simultáneamente, lo cual difiere del concepto de colección de los museos más clásicos. De esta forma, se puede observar una característica de lo contemporáneo en sí: la co-presencia de diferentes modos de producción y presentación del arte, que responde a la contemporaneidad como una "... constant experience of radical disjunctures of perception, mismatching ways of seeing and evaluating the same world, in the actual coincidence of asynchronous temporalities, in the jostling contingency of various cultural and social multiplicities" ["... constante experiencia de disyuntivas de percepción radicales, formas no coincidentes de ver y de evaluar el mismo mundo, la coincidencia de temporalidades asincrónicas, en la competitiva contingencia de multiplicidades culturales y sociales varias"]⁹.

En el caso del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la dirección que tomó el museo desde su reapertura involucró una política de compartimentación tendiente justamente a la producción y explicitación de esta co-presencia, de modo que pretende generar una visión del museo de arte como un espacio de multiplicidad y simultaneidad. En este sentido, es interesante que esa diversidad es tanto estilística como temporal: no solamente se exponen producciones y lenguajes artísticos diferentes, sino que además conviven múltiples temporalidades. De esta forma, por ejemplo, mientras se exhibía *Narrativas Inciertas* se podía ver *El imaginario de Ignacio Pirovano*, que reunía obras modernas. Pero además, cada uno de los trabajos presentados en *Narrativas...* presentaba un tiempo diferente (de producción, de duración, etc.), y a su vez cada visitante aportaba su propia temporalidad (de estadía, de contemplación de cada obra, etc.).

Si se analiza en un nivel más particular, es decir, el de la exposición, el diseño de sala es uno de los principales informantes respecto de las representaciones que se pretenden cristalizar, de modo que el análisis de los aspectos retóricos puede dar cuenta del funcionamiento del dispositivo de exhibición en la producción de significados. En este sentido, se concuerda con Bruce Ferguson cuando describe las muestras de arte como sistemas estratégicos de representación, y le otorga importancia al color de las paredes,

performance cuyas acciones son controladas por la institución. Duncan, C. (1995). "The Art Museum as ritual". En Preziosi, D. *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press.

⁸ Bruce, C. (2006). "Spectacle and democracy: experience music project as a post-museum". En Marstine, J (Ed). *Op. cit.*, p. 131.

⁹ Smith, T. (2006). "Contemporary art and contemporaneity". *Critical Inquiry*, 32, 681-707. Chicago: The University of Chicago Press, p. 703.

la presencia de epígrafes y textos de sala, la iluminación, los sistemas de seguridad, el material de difusión (folletería, catálogos), etc.¹⁰

En *Narrativas Inciertas*, la presencia de los bloques y paneles de yeso creaban espacios de deslizamiento a modo de galerías, es decir, pasillos por los cuales había que movilizarse y sobre los cuales se podía seleccionar la dirección. El planteo del diseño implica cierta libertad en la circulación del público, lo cual también significa una libertad en la constitución de vínculos y, en última instancia, de relatos de lo exhibido. Este tipo de acercamiento se diferencia de aquellos en los cuales se intenta deliberadamente restringir la forma de recorrer la muestra (por ejemplo, introduciendo flechas que indiquen el sentido, o barreras físicas que impidan el pasaje por ciertos sectores y en ciertas direcciones) o dirigirla unilateralmente (por ejemplo, con un estricto ordenamiento cronológico, o la ayuda de alguna guía humana o escrita que organice el movimiento).

Por otro lado, el blanco de las paredes funcionaba como una declaración de neutralidad del espacio, un intento de transparencia o invisibilidad del emplazamiento de las obras expuestas. Uno de los efectos de este color de pared es que "... sustrae del objeto artístico todo indicio que pueda interferir con el hecho de que se trata de *arte*. La obra se encuentra aislada de todo aquello que pueda menoscabar su propia autoevaluación"¹¹. Así, esa posibilidad de de-sacralización dada por el edificio que se mencionó anteriormente se veía completamente anulada por el interior de la sala, que vuelve sobre el valor del arte como objeto aislado, diferente, especial. En este sentido, funcionaba como el famoso "cubo blanco", es decir, al modo del diseño espacial moderno, en tanto exigía el reconocimiento del arte como una esfera diferencial y aislada dentro del conjunto de fenómenos artísticos, y otorgaba a la sala de exposición un carácter de altar: "... the interiors with their seemingly neutral settings foster a sense of aesthetic experience as something segregated from other spheres of life" [... los interiores con sus escenarios aparentemente neutrales fomentan un sentido de experiencia estética como algo segregado de otras esferas de la vida]¹².

Otro elemento del diseño de sala importante de mencionar es la iluminación: permite destacar y esconder lo que se desea¹³, en otras palabras, actúa como un constructor de jerarquías. Si se piensa en estos términos, la fuente lumínica se convierte en un elemento más de producción de representaciones, seleccionando dentro de la selección de obras y asignándoles valores diferentes. En el caso analizado, la luz provenía de fuentes cenitales puntuales que destacaban cada obra (o conjunto de obras) en forma separada. Las excepciones las constituían aquellas obras cuyo lenguaje hacía imposible iluminarlas (en particular, las piezas audiovisuales y la de Grosman). De esta forma, no había en *Narrativas Inciertas* una jerarquización entre los trabajos artísticos en exhibición, sino que todos estaban iluminados de igual manera. Esta característica implica un reconocimiento de igualdad entre las producciones y los artistas involucrados, lo cual refuerza la idea de convivencia y simultaneidad ligada al arte contemporáneo, que "... privileges heterogeneity and difference as liberative forces in the redefinition of cultural discourse" ["privilegia la heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural"]¹⁴.

¹⁰ Ferguson, B. (2005). "Exhibition rhetorics. Material speech and utter sense". En Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (Eds.). London, New York: Routledge, 128.

¹¹ O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, p. 20.

¹² Staniszewski, M.A. (2001). *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, p. 71.

¹³ Por ejemplo, jugando con la intensidad de luz y la profundidad de la oscuridad.

¹⁴ Harvey, D. (1990). *The condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge, Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers, p. 9.

Con respecto a la presencia paratextual dentro de la sala, si bien estaban indicados los datos de las obras en fichas técnicas (ubicadas cercanas a las piezas), el único otro texto fue dispuesto como material audiovisual en una pantalla digital e incluía una presentación de la muestra por parte de las autoridades del museo, y un fragmento del escrito de Valeria González que formó parte del catálogo de la exhibición. Así, no podría decirse que desde el diseño espacial se plantease un objetivo pedagógico, aunque –por supuesto– desde la institución el caso es diferente (se ofrecían visitas guiadas y material literario, como catálogos y hojas de sala).

Es importante detenerse sobre esto por un momento. En tanto exposición inserta dentro de un programa institucional, *Narrativas Inciertas* no escapó a la lógica de la educación del museo en el cual se alojó, no sólo por los elementos antes mencionados, sino además por constituir parte de la misión de la institución. Sin embargo, desde el relato curatorial se redujo al máximo la enunciación de este objetivo. En principio, entonces, se podría afirmar que desde el dispositivo de exhibición se estaba intentando aportar cierta libertad al espectador en cuanto a lectura y recorrido de las obras, aunque sin perder de vista la lectura de la propia curaduría.

Este enfoque en el cual el enunciador no se coloca en una posición de asimetría con respecto a su enunciatario¹⁵ involucra un cierto empoderamiento del público a través de la toma de un lugar más activo que el de expectación. Además, es importante que este aspecto resalta el reconocimiento de diferencias entre los visitantes¹⁶, ya que admite (e incentiva) la intervención de los interpretantes de cada espectador para realizar un recorrido crítico: "... individual visitors bring their own narratives to the museum and, using the hypertext metaphor, their paths of interest and desire lead them to land on various points of entry into relationships with our institution" ["... los visitantes individuales traen sus propias narrativas al museo y, usando la metáfora del hipertexto, sus caminos de interés y deseo los llevan a varios puntos de entrada en las relaciones con nuestra institución"]¹⁷.

Sin embargo, este grado de actividad que adquiere el público de una exposición de arte se encuentra al mismo tiempo limitado por las condiciones creadas por el discurso curatorial. Esto último se verifica más visiblemente (aunque no solamente) en la operación de selección de obras, que ejerce de manera exclusiva la curaduría, y sobre la cual el espectador no puede intervenir. En este sentido, la instancia de recepción obtiene un conjunto de obras (que puede o no conocer) previamente elegido y dispuesto espacialmente de cierta manera.

Como resultado, se identifican en la exposición analizada dos aspectos: por un lado, la activación de los públicos en términos de decisión de recorrido (en otras palabras, una suerte de política de desplazamiento espacial/experiencia estética) y, por otro lado, un (meta) discurso¹⁸—el curatorial— que acompaña y por momentos direcciona el camino. En

¹⁵ Se trabaja aquí con las nociones de enunciador y enunciatario propuestas por Eliseo Verón: "Por el funcionamiento de la enunciación, un discurso construye una cierta imagen de aquel que habla (el enunciador), una cierta imagen de aquél a quien se habla (el destinatario) y en consecuencia, un nexo entre estos 'lugares'". Verón, E. (1985). "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En A.A.V.V. *Les Medias: Experiences, reserches actualles, applications*. París: IREP.

¹⁶ Margaret Lindauer define dos tipos de espectador: "Un visitante típico representa el promedio de todos los visitantes en términos de educación, estatus socioeconómico, identidad racial o étnica, y experiencia previa en museos, mientras que un visitante ideal es uno que puede sentirse, tanto ideológica como culturalmente, como en su casa en la exhibición o políticamente cómodo con la información presentada". Lindauer, M. (2006). "The critical museum visitor". En Marstine, J (Ed). *Op. cit.*, p.204.

¹⁷ Mastai, J. (2007). "There is no such thing as a visitor". En Pollock, G.; Zemans, J. *Museums after Modernism. Strategies of engagement*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, pp. 175-176.

¹⁸ En artículos anteriores se ha trabajado sobre el rol de la curaduría en la producción discursiva y meta-discursiva. Ver Feldman, J. (2013). "La curaduría en artes visuales: meta-autoría y posproducción", en Cecilia

términos de representaciones construidas, *Narrativas Inciertas* sugería un arte presentado y enmarcado (en otras palabras, mediado) por un discurso institucional, que además otorga un lugar de relevancia al espectador.

Desde esta perspectiva se podría decir que el lugar del espectador no es de un simple contemplador, pero que por otro lado existe una presencia meta-discursiva que se entiende necesaria para navegar las aguas de la exposición. Respecto de esto, Daniela Koldobsky afirma en “Las críticas expansiones de la crítica” (2010) que en el campo artístico, y como producto de las vanguardias, se produjo una “... expansión y complejización del universo metatextual de las artes visuales”, y que –como parte de los nuevos meta-discursos– “La curaduría se ha sistematizado hasta tal punto como parte de la circulación del discurso artístico, que ya no acceden a la vida pública lo que se podría definir como ‘obras sin comentario’” (Koldobsky, 2010:s/p).

De esta manera, se entiende que la exposición como forma de circulación privilegiada del arte contemporáneo no solo cumple la función de presentar el arte que exhibe, sino también de representar ciertos valores, estilos, etc. a partir de la lectura de las obras, y que su presencia dentro del mundo de las artes se puede plantear en términos de modificaciones en los roles de los agentes intervinientes en el campo¹⁹. Asimismo, si la curaduría se entiende dentro de su rol de productor de conocimientos²⁰, la posibilidad de generar representaciones (se piensa especialmente en epocales) parece aún más factible.

En este mismo sentido se podría continuar con el análisis del catálogo y material textual (hoja de sala, folletería, etc.) producida para *Narrativas Inciertas*, ya que se considerará aquí el dispositivo de exhibición en su formulación más amplia. El catálogo de la exposición, de edición y publicación del Museo Moderno de Buenos Aires, está compuesto por un mensaje del Ministro de Cultura de la ciudad²¹, un breve texto de Laura Buccelato (entonces directora del MAMBA) acerca de la institución, el texto curatorial de Valeria González, las imágenes y fichas técnicas de algunas (no todas) de las obras expuestas y una breve biografía de cada artista participante. La publicación parece guardar continuidad con la exhibición no solo desde un aspecto documental (las fotografías funcionan como registro de las obras presentadas) sino conceptual, ya que se presenta la tesis curatorial sin eliminar la posibilidad del lector de establecer otras relaciones entre las producciones reunidas.

Con respecto a la folletería y las hojas de sala, se concibieron como una versión más breve y de menor tamaño que el catálogo: contenían el mensaje del ministro, una porción del texto curatorial de González y tres imágenes de obras. No parece encontrarse aquí un objetivo diferente al de funcionar como una presentación más accesible (en términos económicos) y portátil (es decir, como un objeto de memoria) de la tesis curatorial y, en términos más amplios, de la existencia de la exposición.

A pesar de todo esto, si se toma en cuenta que la existencia del libro catálogo y el resto del material publicado será siempre más extensa que el de la exposición en sí, su

Andrea Deamici... [et.al.], *Actas del IX Congreso Argentino y IV Congreso Internacional de Semiótica de la Asociación Argentina de Semiótica: derivas de la semiótica. Teorías, metodologías e interdisciplinaridades*, Mendoza: Mirada Semiológica, pp. 286-300; y Feldman, J. (2014). “La expansión de lo curatorial”, en *Memorias de las Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, 18. Buenos Aires: Red Nacional de Investigadores en Comunicación.

¹⁹ Aquí se utiliza la noción de campo (artístico) propuesto por Pierre Bourdieu. Ver Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama y Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

²⁰ Ver Feldman, J. (2014). “Lo curatorial: discurso y colaboración”. Ponencia presentada en *1º Congreso Internacional del Arte. Revueltas del Arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

²¹ Debido a que la exposición, junto con *La imaginación de Ignacio Pirovano*, fueron los eventos que marcaron la re-inauguración del MAMBA luego de cinco años de cierre por refacciones.

estructura debe ser tal que no dependa del evento en sí sino que pueda sobrevivirlo. Ello explicaría que en el catálogo (como en la mayoría de los catálogos de exposiciones de arte) no haya fotografías ni referencias a la disposición espacial de las obras. Incluso se puede observar en el texto curatorial de Valeria González que las producciones están agrupadas de modo diferente que en las paredes y pasillos de la sala (en cuanto al establecimiento de nexos con otras piezas).

Por otra parte, en las publicaciones no existe el problema de la espacialidad en los mismos términos que en las salas de exposición, lo cual implica tanto una limitación como una posibilidad, ya que "... When artworks are displayed side by side with other artworks, curators may encounter *unanticipated situations*, such as the problem of having two red works next to each other (...), the impossibility of installing two audio works side by side..." ["Cuando se instalan obras de arte lado a lado, los curadores pueden encontrarse con *situaciones no anticipadas*, como el problema de tener dos trabajos rojos juntos, la imposibilidad de instalar dos piezas de audio lado a lado..."]²².

Para finalizar esta sección es importante remarcar el hecho de que las publicaciones como los catálogos, además de funcionar como extensión de la tesis curatorial, tienen un objetivo ligado a la constitución del arte como mercado, ya que pueden considerarse (al igual que la exhibición en sí) como un producto. En estos términos se expresan, entre otros, Alexander Alberro y Chris Bruce: el primero analiza las grandes exposiciones y afirma que "... funcionan como recursos de I+D del mercado del arte occidental, exhumando un suministro sin fin de nuevos productos para la distribución"²³, mientras que el segundo se refiere a los intentos de las últimas dos décadas de los museos por "... expand audience, to become more populist in appear (...), to reinvent the museum, to bring it into the twenty first century as a place that can compete with other recreational venues for leisure time..." ["expandir la audiencia, convertirse en más populista en apariencia (...), reinventar el museo, traerlo al siglo XXI como un lugar que puede competir con otros espacios recreacionales para tiempo de ocio..."]²⁴. En este sentido, los catálogos y las exposiciones serían parte de esa expansión del aspecto mercantil de los espacios de arte e incluso funcionarían como elementos de difusión tanto nacional como internacional²⁵, lo cual sirven para valorizar las obras y los artistas involucrados²⁶.

Reflexiones preliminares

En primer lugar es de importancia recalcar que el análisis anterior en ningún caso agota los estudios que se pueden realizar acerca de *Narrativas Inciertas*, ni las perspectivas desde las cuales se pueden abordar. También habría que aclarar que los estudios acerca de las exhibiciones de arte son un campo poco explorado, pero con mucho potencial. Si bien un solo caso no es de ninguna forma suficiente para estimar generalidades y plantear teorías, sí es eficaz para la identificación de lo que aquí se denominan representaciones epocales de lo contemporáneo.

²² Acord, S. K. (2010). "Beyond the head: the practical work of curating contemporary art". *Qualitative sociology*, 33 (2), 447-467. New York: Springer, p. 454.

²³ Alberro, A. (2011). *¿Qué es el arte contemporáneo hoy? Simposio internacional*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, p. 162.

²⁴ Bruce, C. (2006). *Op. cit.*, p. 130.

²⁵ Este tema es analizado en Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce, en términos de surgimiento de una "industria del arte" a escala mundial y a los lazos que posee con el mundo financiero (a partir de la definición de Theodor Adorno de industrias culturales).

²⁶ Para un estudio acerca de la influencia de las exposiciones, ferias, etc. en los precios de las obras de arte, y su lugar como valor simbólico, ver Velthuis, O. (2007). *Talking prices. Symbolic meanings of prices on the market of contemporary art*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.

En este sentido, es interesante tener en cuenta el doble alcance de la exposición: por un lado, cada obra en la muestra funciona como "... an element (...) created in accordance with historically determined and self-consciously staged installation conventions" ["... un elemento (...) creado de acuerdo a convenciones de instalación históricamente determinadas y autoconscientemente presentadas"]²⁷. Esto significa que existen ciertas convenciones en los modos de exhibición que constituyen verdaderos estilos de época, ya que al estar históricamente determinados permiten dar cuenta de formas de hacer de un momento dado, y al mismo tiempo funcionarían como huellas para el análisis de dichas características.

Por otro lado, y como la cara reversa de lo anterior, la exhibición de arte en sí es formadora de representaciones epocales, que luego pueden constituir (o ayudar a constituir) estilos de época (y también regionales). En el caso analizado, esto es visible a partir de todos los elementos estudiados, pero ante todo a partir de la propia selección de obra y artistas: las producciones fueron realizadas entre 2006 y 2010 (la mayoría en los dos últimos años de ese período) y sus hacedores son reconocidos en el mundo del arte contemporáneo, exhiben regularmente en espacios de arte y en algunos casos son agenciados por galerías. Esta característica, que en principio parece irrelevante, da cuenta de una de las definiciones del arte contemporáneo: "El arte contemporáneo de nuestros días más bien demuestra cómo lo contemporáneo se expone a sí mismo (el acto de presentar el presente). (...) El 'arte contemporáneo' contemporáneo privilegia el presente con respecto al futuro o el pasado"²⁸. Así, el hecho de exponer artistas y obras del momento puede reconocerse como uno de los elementos de formación de representaciones de lo contemporáneo.

En segundo término, la exhibición colectiva (aquella en la cual se exponen varios artistas, no solamente uno) implica una cierta variedad de miradas que se ponen en diálogo a partir de una mirada particular, lo que aquí se denominó el relato (o discurso) curatorial. Si bien sería falso asegurar que las exhibiciones grupales son un concepto contemporáneo (los Salones Nacionales, que se realizan hace más de dos siglos, son uno de los tantos testimonios de dicha falsedad), sí se puede afirmar que la multiplicidad de producciones, y de modos de ver el mundo que estas implican, en *Narrativas Inciertas* no poseen un carácter de unicidad por fuera del planteado desde la curaduría.

En otras palabras, las obras que se exponen y los artista que las crean no están subsumidas a una forma de hacer, lenguaje artístico, género o tema que funcione como modelo. Esto fue considerado por Mike Featherstone como una característica de lo posmoderno (luego denominado contemporáneo): "... a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes; parody, pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface 'depthlessness' of culture..." ["una promiscuidad estilística que favorece el eclecticismo y la mezcla de códigos; parodia, pastiche, ironía, juego y la celebración de la falta de profundidad en la superficie de la cultura"]²⁹. Una posición similar es planteada por Terry Smith al afirmar que "La contemporaneidad se manifiesta (...) ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás"³⁰.

Esta multiplicidad también se puede observar en el caso estudiado a partir de la conformación de núcleos temáticos. Ya se mencionó anteriormente que la forma de

²⁷ Staniszewski, M.A. (2001). *Op. cit.*, p. xxi.

²⁸ Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo". Algo similar afirma Terry Smith (2006) al decir que una de las cualidades de lo contemporáneo es su inmediatez, instantaneidad, el hecho que prioriza el momento.

²⁹ Featherstone, M. (1988) "In pursuit of the Postmodern: An introduction", *Theory, culture & Society*, 5, 195-215. London, Newbury Park, Beverly Hills, New Dehli: SAGE, p. 203.

³⁰ Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 21.

agrupar las obras en el espacio de la sala no es el mismo que el que se utilizó en el texto curatorial del catálogo. Dicho de otra forma, el ensayo de la curadora tomó en cuenta ciertas relaciones entre las obras que no siempre se verificaron en la puesta en escena de la exhibición.

Este hecho parece en principio constitutivo de la producción textual en sí, es decir, en la medida en la que un escrito no posee espacialidad en los mismos términos que una sala de exposición³¹, habilita la posibilidad de establecer más vínculos y de múltiples tipos, en tanto que el repertorio disponible de (en este caso) obras puede disponerse mentalmente de diversas y virtualmente infinitas maneras.

Pero además, en esta exposición en particular se intentó replicar esta amplitud de posibilidades en la sala en sí, en la medida en la que se eligió no jerarquizar producciones, ni guiar el recorrido con información adicional o marcas de dirección, ni plantear núcleos temáticos explícitos dentro del espacio de exhibición³². Así, esta característica es factible de ser entendida como una especie de co-presencia de contingencias, construida tanto por el modo de disposición de las obras como por las producciones en sí (es decir, por los artistas que las hacen), que vuelve sobre el espectador y representan lo contemporáneo y su arte como una "... *multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo*"³³. Esta frase se podría pensar en relación al artista, al espectador y al curador, lo cual agrega una capa más a lo definido como contemporáneo.

Por último, es necesario volver sobre otro aspecto mencionado anteriormente: el vínculo de las exposiciones con el mercado del arte. Primero, se puede decir que los espacios de arte contemporáneo con sus cafeterías, tiendas de regalos y librerías entraron dentro de la lógica mercantil a partir de la adopción de estrategias de venta y publicidad de productos, y otras que se podrían denominar como de 'fast food', cuyo objetivo es "... tentar a cuantos visitantes del museo sea posible a que abandonen lo más rápido que se pueda las salas con arte para franquear a otras personas la posibilidad de ver las obras"³⁴.

Por otro lado, las exhibiciones son una forma retroalimentativa de circulación de valor simbólico, pues la presencia de una obra o artista determinados en una exposición implican su difusión y, en última instancia, un incremento en su valor. Pero además, esta misma circunstancia opera de forma inversa, es decir, la presencia de ciertas obras o artistas en un espacio de arte otorga legitimidad y prestigio a la institución. Si se plantea en los términos de Pierre Bourdieu, el valor simbólico de una obra de arte sería otorgado por los agentes dominantes del campo, es decir, quienes poseen el capital simbólico³⁵. Este doble funcionar de la exposición implicaría que tanto la obra de arte como la institución generan capital simbólico, y, al mismo tiempo, mercantil.

La última observación se puede desarrollar de la siguiente forma: el valor económico y el valor simbólico de una obra de arte están vinculadas de forma bidireccional entre sí, de modo que se puede interpretar el "... price mechanism as a symbolic system" ["... mecanismo de precios como un sistema simbólico"]³⁶. En otras palabras, el precio de una obra de arte funciona como valor simbólico, y el valor simbólico puede ser traducido en

³¹ Se podría pensar que existe una espacialidad textual, no solo en la medida en la que la palabra ocupa un espacio en la página, sino además de forma metafórica, en tanto la obra escrita genera un mundo, un lugar mental.

³² Para acceder a esta agrupación debía obtenerse el catálogo de la exposición.

³³ Smith, T. (2012). *Op. cit.*, p. 19.

³⁴ Fleck, R. (2014). *El Sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce, p. 39.

³⁵ Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

³⁶ Velthuis, O. (2003). "Symbolic meaning of prices: constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York Galleries". *Theory and Society*, 32, 181-215. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers, p. 181.

precio, de modo que en el sistema de exposiciones de arte contemporáneo es generador de ambos, pues la circulación de las obras es crucial en su valoración y cotización.

Para finalizar, y volviendo sobre la hipótesis de la cual se partió, se puede hablar en principio de una conformación de ciertas imágenes de lo contemporáneo en las exposiciones en general, y en *Narrativas Inciertas* en particular, que se relaciona con una diversidad simultánea de puntos de vista, temporalidades y visiones, la coexistencia de formas de hacer, la posibilidad de generación de múltiples relaciones y la inmersión en la lógica mercantil, y que dichas representaciones parecieran comenzar a delimitar una suerte de estilo epocal.

Sin embargo, es necesario aclarar que aún no se está ante el pleno desarrollo del campo de los estudios curatoriales, que es más bien emergente, por lo cual sería conveniente observar con detenimiento el comportamiento del arte contemporáneo, sus exhibiciones y modos curatoriales en los años venideros, y otorgar a estos resultados un carácter provisorio.

Referencias bibliográficas

- Acord, S. K. (2010). "Beyond the head: the practical work of curating contemporary art". *Qualitative sociology*, 33 (2), 447-467. New York: Springer.
- Alberro, A. (2011). *¿Qué es el arte contemporáneo hoy? Simposio internacional*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bruce, C. (2006). "Spectacle and democracy: experience music project as a post-museum". En Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachussets, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Duncan, C. (1995). "The Art Museum as ritual". En Preziosi, D. *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press.
- Featherstone, M. (1988) "In pursuit of the Postmodern: An introduction", *Theory, culture & Society*, 5, 195-215. London, Newbury Park, Beverly Hills, New Dehli: SAGE.
- Ferguson, B. (2005). "Exhibition rethorics. Material speech and utter sense". En Greenberg, R.; Ferguson, B.; Nairne, S. (Eds.). London, New York: Routledge.
- Fleck, R. (2014). *El Sistema del arte en el siglo XXI. Museos, artistas, coleccionistas, galerías*. Buenos Aires: Mar Dulce.
- Giebelhausen, M. (2006). "The architecture is the museum". En Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- González, V. (2010). *Narrativas Inciertas. Catálogo de exposición*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Harvey, D. (1990). *The condition of Posmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Cambridge, Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishers.
- Koldobsky, D. (2010). "Las críticas expansiones de la crítica". *Figuraciones*, 7, s/p, Buenos Aires: IUNA, Área de Crítica de Artes.
- Lindauer, M. (2006). "The critical museum visitor". En Marstine, J (Ed). *New museum theory and practice. An introduction*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.
- Mastai, J. (2007). "There is no such thing as a visitor". En Pollock, G.; Zemans, J. *Museums after Modernism. Strategies of engagement*. Massachusetts, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing.

- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Smith, T. (2006). "Contemporary art and contemporaneity". *Critical Inquiry*, 32, 681-707. Chicago: The University of Chicago Press.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Staniszewski, M.A. (2001). *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Traversa, O. (2001), "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*, 21, 231-248. Buenos Aires: Instituto de Lingüística, Universidad de Buenos Aires.
- Velthuis, O. (2003). "Symbolic meaning of prices: constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York Galleries". *Theory and Society*, 32, 181-215. Amsterdam: Kluwer Academic Publishers.
- Verón, E. (1985). "El análisis del 'contrato de lectura'. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media". En A.A.V.V. *Les Medias: Experiences, reserches actualles, applications*. París: IREP.

Fuentes de Internet

- Groys, B. (2008). "La topología del arte contemporáneo". *Esfera pública*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>.