

caiana

María Cecilia Olivari

UNR, Argentina

Alejandra G. Panozzo Zenere

CONICET-UNR, Argentina

Apuntes para leer la exhibición de archivos
y registros desde el Museo
Castagnino+macro

Apuntes para leer la exhibición de archivos y registros desde el Museo Castagnino+macro

María Cecilia Olivari
UNR, Argentina

Alejandra G. Panozzo Zenere
CONICET- UNR, Argentina

Introducción

En las últimas décadas las prácticas de archivo irrumpieron dentro de los museos, actualizando sus tradicionales problemas acerca de qué incorporar a las colecciones, qué exhibir y cómo hacerlo. Contemporáneamente, surgen propuestas museográficas ligadas a las redes y las constelaciones que reconfiguran los relatos tradicionales sumando y complejizando a estas cuestiones. Siguiendo esta línea, el presente trabajo tiene como objetivo indagar acerca de estos desplazamientos de orden global dentro de instituciones locales—sobre todo teniendo en cuenta los debates en torno al problema archivo universal versus archivo colonial. Para especificar este problema hemos focalizado nuestro análisis en un estudio de caso sobre el Museo Castagnino+Macro, ubicado en la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina). Con motivo de

los cien años de la creación de la Comisión que dio origen al museo se presentó la exposición *Arte Argentino. 100 años en la colección Castagnino+macro*. Esta muestra expuso el acervo del establecimiento por medio de distintas instancias; en este recorrido, nos detendremos en la sala central del primer piso en la que se instalaron, documentos mediante, un conjunto de prácticas artísticas que tuvieron lugar por fuera de la institución. A partir del análisis de la sala “Afuera!” —ubicada en la planta alta de la sede Castagnino de Castagnino+Macro—se disparan una serie de interrogantes: en primer lugar, la museificación de los itinerarios artísticos que se desentienden de los circuitos tradicionales de legitimación; por otro lado, una vez incorporados estos objetos a las colecciones, la disyuntiva en torno a su carácter ontológico, es decir, si son materiales documentales o si, por el contrario, adquieren carácter aurático y devienen objetos de arte; y por último, cuál es el modo más apropiado, dada su condición, de mostrarlos y presentarlos en el espacio museal.

En función de lo expuesto hemos determinado abordar las políticas de archivo en este museo a partir de un cruce teórico que conjugue los Estudios Visuales y los enfoques críticos aplicados a la Museología apostando a ensayar un abordaje flexible de las disciplinas tradicionales. Este marco teórico permite otro tipo de señalamientos para la diversificación de los relatos sobre el Arte Argentino, el cual también puede ser narrado a partir de los procesos que tienen lugar en el ámbito local—en este caso el rosarino—y desde relatos constelares que buscan en el pasado los vestigios de lo que aún está abierto al presente. Asimismo, el examen atento de esta exposición, y específicamente de la sala, nos brindará una oportunidad para iluminar las relaciones que se diseñan entre archivo y derivas museológicas, estableciendo así antecedentes para generar perspectivas generales.

100 años en la colección Castagnino+macro

En el territorio argentino existen, según el último relevamiento realizado por la Guía Nacional de Museos del Ministerio de la Nación del año 2013, aproximadamente, un total de ciento ocho museos de arte. Todos ellos fueron creados sobre el eje del objeto museístico –la obra de arte–, y de esta manera las particularidades de sus colecciones propiciaron la creación de una variedad de sedes museales a lo largo del país.

De este universo, un caso singular es el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino (MMBAJBC) que tiene sus orígenes en la “creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes (CMBA) que data de 1917, año en que se inaugura también el Primer Salón de Otoño que abarcó diferentes disciplinas de las artes plásticas y fuera organizado por la institución cultural El Círculo”.¹ Estas iniciativas fueron impulsadas por un grupo de familias acaudaladas de la ciudad de Rosario–las que conformaron un grupo de *elite cultural*–, entre las cuales se destaca la figura de Juan B. Castagnino, quien fue uno de los actores que fomentaron el crecimiento de la institucionalización del arte en Rosario con su labor de coleccionista y promotor de la cultura–de allí que el museo lleve su nombre–.²

El proyecto de creación del edificio de calle Pellegrini 500 y la donación de la colección de Castagnino por parte de la Sra. Rosa Tiscorna de Castagnino –su madre– y sus hermanos fueron la piedra fundacional para la creación del MMBAJBC. Su conformación tiene dos etapas de adquisición de obra: la primera, entre 1907 y 1914, se caracteriza por una sucesión de viajes a Italia en los que adquiere obras del arte italiano del Barroco en subastas y galerías que principalmente provenían de colecciones nobiliarias italianas. La segunda etapa, que se inicia en 1914 está atravesada por la Primera Guerra Mundial;

producto de este conflicto Castagnino suspende sus viajes a Europa y comienza a acercarse a las producciones nacionales y locales.³ En este período que se extiende hasta 1925 –año de su muerte–, por medio de sus compras fue conformando “una destacada colección de arte argentino con obras de Fernando Fader, Alfredo Guido, Martín Malharro e Italo Botti entre otros, y alcanzar la fama de mecenas debido al apoyo que les brindó a los jóvenes artistas como Antonio Berni”.⁴ Esta eventualidad ligada a los conflictos geopolíticos mundiales fue marcando un acercamiento al coleccionismo de obra regional-nacional-local que marcó el perfil que el MMBAJBC tendría a lo largo de su historia.⁵

En 1937, el MMBAJBC, finalmente, se traslada a su sede actual en la intersección de los *boulevares* Oroño y Pellegrini. Entre los años 1930 y del 1950, esta entidad cobrará una relevancia destacada en la escena artística nacional, pero hacía fines del siglo XX, su protagonismo se ira desdibujando. A los fines de volver a proporcionarle dicho lugar privilegiado se convoca al licenciado Fernando Farina, en el año 1995, como coordinador de contenidos artístico, y en 1999 en el rol de director. Durante su gestión, se impulsaron un conjunto de estrategias y de políticas para reposicionar al museo rosarino en la escena nacional; entre las más relevantes destacamos: por un lado, el desarrollo de políticas de adquisiciones que complementaran el guion histórico;⁶ y por otro, la incorporación de producciones de artistas emergentes⁷ para ampliar el acervo contemporáneo. Estos aspectos se articularon bajo una visión que ampliara el relato sobre el arte argentino desde la escena rosarina que, a su vez, culminó en la creación de una sede contemporánea.

El nuevo anexo fue creado en el año 2004, en respuesta a la necesidad de dar lugar y resguardo a la colección contemporánea que, con las sucesivas adquisiciones de jóvenes artistas locales y los lotes de Fundación

Antorchas,⁸ creció de manera inusitada. El Museo de Arte Contemporáneo (MACRo) se inaugura en la ribera del río Paraná, se emplaza en los silos ex-Davis de almacenamiento de cereal de la zona ferroportuaria que fueron transferidos en la década de 1990 a la Municipalidad de Rosario por el gobierno nacional. El objetivo de esta sede museal fue convertirse en un laboratorio de experiencias que exhibiera la colección contemporánea marcando una impronta de constante renovación que la diferencia del MMBAJBC, cuyo perfil estaba ligado a preservar el acervo y mostrarlo desde una perspectiva de periodización histórica.⁹

En esta tónica queremos señalar que, a partir de la creación del MACRo, las sucesivas direcciones fueron estableciendo una política institucional particular. En este sentido, cada proyecto de gestión diseñó diferentes vínculos específicos entre las sedes, por ejemplo: en el modo de adquirir y exhibir el acervo; en la construcción de determinadas dinámicas de trabajo al interior de los espacios; y particularidades en la programación de actividades, eventos y exposiciones. Es así que, actualmente, se presentan y se conceptualizan ambas instituciones culturales como un solo museo con dos sedes: Castagnino+macro.

Durante el año 2018, se celebró la conmemoración de los 100 años de la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario, y con ese motivo se inauguró el 14 de mayo la muestra *Arte Argentino. 100 años en la colección Castagnino+macro*. Dicha exposición abarcó—según la pieza de difusión gráfica— tres aspectos relacionados:

en primer lugar un escenario histórico que se inicia con la creación de la Comisión Municipal de Bellas Artes de Rosario en 1917 — el germen de la actual colección del Museo Castagnino+macro—, hasta el año 1968, cuando se desarrollaron importantes acontecimientos

artísticos en la ciudad como el Ciclo de Arte Experimental y Tucumán Arde, entre otros. El segundo aspecto toma desde esos años hasta fines del siglo XX, y recoge aquellas evidencias transicionales que dieron formato a las nuevas propuestas contemporáneas. [...] El tercer momento aborda los últimos años y comienza con los acontecimientos políticos y sociales del 2001, con la caída de un gobierno y el estallido de la última gran crisis argentina.¹⁰

De esta manera, la muestra plástica ocupó las dos sedes para leer los 100 años de la colección como una totalidad; pero, también, permitía un acercamiento particular a cada arco temporal. El núcleo histórico fue curado por Adriana Armando y Guillermo Fantoni, bajo el nombre de *Un pasado expuesto. Caminos del arte entre 1918 y 1968* en la planta baja sede Castagnino. En la planta alta, se instaló *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar el arte contemporáneo* (Fig. 1) con curaduría de Nancy Rojas y Roberto Echen. Por último, en la sede MACRo, se presentó *El fin del mundo comenzó en el 2001. Exageración poética o determinismo histórico* curada por Clarisa Appendino y Carlos Herrera.



Fig. 1. Vista general de sala “Afuera!”, *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar el arte contemporáneo*, Castagnino+macro, Rosario, 2018, Archivo personal.

La proyección del conjunto de *100 años de Arte Argentino* presenta una construcción temporal-histórica flexible; se encausa en un tiempo anacrónico en el que las variaciones estéticas, temáticas y de sentido se solapan y superponen. La noción de anacronismo fue analizada por George Didi-Huberman en su análisis sobre las imágenes; según el autor estamos frente a una imagen “como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*”¹¹ y para poder “acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del *mas-que-pasado mnésico*, es necesario un *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo”.¹²

Dentro de la muestra general hemos detectado el uso no solo de piezas artísticas y recursos pedagógicos o comunicacionales sino también de diversos documentos que aportan y enriquecen la narrativa expositiva. Sin embargo, dentro de *Derrames temporales...* se presenta una sala en donde la utilización de archivos y documentos se vuelve estratégica para dar cuenta de un conjunto de prácticas efímeras que tuvieron lugar por fuera de los espacios institucionales (Fig. 2).

Esta sala propone un recorrido circular que se inicia con una cronología desarticulada; comienza con *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972) de Víctor Grippo, Jorge Gamarra y A. Rossi,¹³ y continúa con el registro de las acciones en el marco de *Tucumán arde* (1968) del Grupo de Vanguardia de artistas de Rosario y Buenos Aires.¹⁴ Estos dos eventos pueden ser leídos bajo la idea de caso bisagra, ya que inauguran en el campo local un tipo de producción que se inscribe dentro de las prácticas artísticas de crítica institucional de los años 1960 y 1970. Estas dos propuestas ofician como antecedente para el resto de la sala que lleva por nombre la proclama “Afuera!”. Allí, como

señala el texto de sala, se “plantea la problemática de lo no incluido: lo que en el momento en que emerge no puede ser incorporado y sólo puede serlo –y no en todos los casos– desde una historiografía que legitime su pertenencia”. El afuera, ya incorporado al museo, incluye a los manifiestos y publicaciones del Grupo Escombros (La Plata, 1989-2003),¹⁵ los registros de “El Siluetazo” (1983),¹⁶ y además los manifiestos y registros sobre las acciones del Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984).¹⁷



Fig. 2. Vista general de sala “Afuera!”, *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar el arte contemporáneo*, Castagnino+macro, Rosario, 2018, Archivo personal.

El recorte temporal de “*Derrames temporales...*” supone apropiarse de la colección Castagnino+macro teniendo en cuenta las condiciones y las particularidades de su constitución. Los curadores de la planta alta, Rojas y Echen, marcaron que, en sintonía con la colección, esta exposición “se construyó a través de relatos superpuestos que hacen estallar una supuesta continuidad cronológica”.¹⁸ En este sentido, la incorporación de ciertos casos bisagra dentro del relato de la exhibición desarticula la homogeneidad de los períodos y las décadas. Consecuentemente, los especialistas se permitieron la incorporación de producciones exteriores al acervo—es el caso del Grupo Cucaño—que se injertan para poder pensar las producciones artísticas de forma superpuesta

y expandida, aportando nuevas lecturas a la contemporaneidad del acervo rosarino.

Prácticas de archivo en el museo

A fines del siglo XX, se realizaron distintas lecturas sobre las transformaciones que sucedieron en los museos. Al comienzo, estas pusieron el foco en las diferenciaciones, por ejemplo, en los cambios en su fisonomía, políticas de adquisición, modos de exhibición y registros de contemplación. Además, se diferenciaron distintos modelos, de esta manera encontramos aquellas instituciones culturales que propugnaron los lineamientos de la tradición y de la alta cultura—desde fines del siglo XVIII hasta mediados del XX—generando distintos proyectos de museo que incluyeron desde el Museo de Louvre (Paris, Francia) hasta el Museum of Modern Art (New York, EE.UU.). Otro modelo recupera las retóricas posmodernas que le atribuyeron al museo características vinculadas a los medios de masas reproduciendo el *mise-en-scène* espectacular y la exuberancia. Estas particularidades lo convirtieron en “un espacio híbrido, mitad feria de atracciones y mitad grandes almacenes”,¹⁹ que se fue ajustando a las exigencias de la sociedad de consumo; a su vez, permitieron poner en foco otras representaciones, narraciones y memorias en sus programas y exhibiciones. Posteriormente, ante el creciente número de condicionantes vinculados con la aplicación de discursos económicos sobre lo cultural y la mercantilización de lo artístico, se han generado nuevas categorías que determinan un nuevo modelo, el museo como global,²⁰ franquicia²¹ o imparable.²²

Este alcance, sin embargo, como plantea Claire Bishop,²³ atraviesa no solo a los museos creados en las últimas décadas del siglo XX sino también a aquellos que poseen importantes colecciones. La situación de estos últimos se ha ido modificando ante la retirada del Estado, ya que como no pueden permitirse exposiciones temporales atrayentes y redituables, estos

establecimientos vuelven a destacar en su programación exposiciones con los fondos patrimoniales. Hay un movimiento que pone atención en las colecciones en nombre de la austeridad, pero que también se orienta a la búsqueda de donaciones y patrocinios corporativos. La nueva forma demostrar las piezas de los acervos, según Bishop, destacó al comienzo exposiciones temáticas en las que se abandonaba la cronología y se buscaba que el tópico convirtiera a las piezas en material emocionante y contemporáneo. No obstante, en la segunda década del nuevo milenio, se resalta un conjunto de sedes museales que comienzan a trabajar bajo otra lógica. En sintonía con la propuesta de la Tate (Londres, Inglaterra), se emplazan dinámicas de presentación signadas por la idea de constelación y re-mapeos multitemporales sobre la historia y las producciones artísticas. En consecuencia, ya no se trató de generar exposiciones desde marcos nacionales o disciplinares, ni tampoco desde una exclusividad global con una misma narrativa; sino de ocuparse de promover relecturas politizadas de la historia teniendo presente aquello que ha sido dejado de lado o reprimido. Así, los visitantes de los establecimientos no sólo contemplan objetos, sino que el museo ofrece además líneas de lectura que construyen argumentos y posiciones con distintos tipos de confrontaciones. Se proyectan, entonces, módulos intercambiables continuamente abiertos a otras estructuraciones entre los pasados y el presente. De esta manera, “en lugar de considerar la colección como un depósito de tesoros, [ésta] puede ser reimaginada como un archivo de lo común”.²⁴

La irrupción de la noción de archivo en el espacio de los museos de arte en la región estuvo fuertemente impulsada por la tendencia a la memorialización²⁵ que marca Andreas Huyssen dentro del campo cultural en el cambio de siglo. El “giro archivístico”²⁶ de los museos en la contemporaneidad coincide con este momento de viraje hacia la exhibición constelada. Los casos que destaca

Bishop, y sobre los cuáles propone estos desplazamientos en las políticas institucionales, rompen con “el entretenimiento instantáneo y el exhibicionismo de la macroexposición”²⁷ y permiten vislumbrar cierta expectativa actual de los museos de arte como agentes históricos activos, que cuestionan y generan disenso creativo. En esta misma línea, se proponen las reflexiones sobre la incorporación de archivos y documentos en el contexto del museo. Si, por un lado, el cambio en las lógicas expositivas impulsó la necesidad de pensar el patrimonio en función de la construcción de lo común, el foco en los archivos supuso la urgencia de rehistorizar las colecciones y de problematizar tanto la ontología de las obras de arte como de los documentos.

Además, debemos marcar que en los últimos tiempos la noción de archivo se ha transformado. Desde las clásicas teorías de la archivística hasta los postulados postestructuralistas de Michel Foucault y Jacques Derrida, “el nuevo lugar que ocupan los archivos en el arte contemporáneo (y latinoamericano), no radica tan solo en el orden de los papeles”²⁸ señala Andrea Giunta.

El *impulso de archivo*²⁹ que Hal Foster detectaba como un rasgo creciente dentro del sistema del arte ha eclosionado en los últimos tiempos llevando a muchos teóricos a tomar ciertos recaudos en relación con este *furor* que no cesa de afiebrarse. La expansión de la noción de archivo se debe, en gran parte, a la diversificación de los actores que se valen del material documental para el ejercicio de su práctica, por un lado, y a los desarrollos tecnológicos que condicionan los modos de registrar y almacenar lo memorable por el otro. Así, las vinculaciones del archivo ya no refieren exclusivamente a los acervos institucionales tradicionales, sino que progresivamente se abren hacia usos que—trascendiendo la consulta de investigadores—diversifican los registros materiales y crean nuevos sujetos archivadores.

En lo que respecta a América Latina, el furor archivístico estuvo anclado en la recuperación de las memorias de las prácticas conceptualistas, de la crítica institucional de los años 1960 y 1970 y, sobre todo, de las prácticas contra-hegemónicas y disruptivas vinculadas a las coyunturas políticas de la segunda mitad del siglo XX. La institucionalización y la museificación de este tipo de poéticas-políticas, bajo el impulso de la ráfaga que los últimos años caracterizan el “furor de archivo”³⁰ diagnosticado por Suely Rolnik, trae consigo el peligro de caer en la obturación de su potencial disruptivo. Por ello, el trabajo que nuestro presente está demandando se vincula con el establecimiento de políticas de archivo al interior de las instituciones. Esto es, proyecciones que contemplen la recuperación, conservación y resguardo de los fondos documentales como parte de las prácticas museales, como así también la problematización de los modos de mostrar que reclaman determinadas producciones para no ser despolitizadas. Como señala Barrientos, los imaginarios archivísticos en los que se encauzan los museos —y demás instituciones del sistema artístico— permiten proyectar “nuestros deseos de transmisión de la memoria, de nuestros traumas colectivos ante el olvido y de nuestra necesidad de identificarnos con o desidentificarnos de nuestras instituciones”.³¹

El archivo como remapeo multitemporal

¿Cómo ingresar al museo o a la academia los escasos restos o registros parciales de producciones colectivas que se autoexcluyeron del circuito de arte institucional sin aplanar sus sentidos? ¿Qué reverberaciones y potencias podemos hacer resonar en nuestro presente, desde nuestro rol de investigadores, críticos, curadores, artistas?³²

En el año 2017 asume el arquitecto Raúl D'Amelio la dirección del Castagnino+macro, inaugurando una nueva política institucional de la que *100 años de Arte Argentino...* es síntoma. Aquí, se ponen en juego otros modelos de exhibición ligados a las lógicas de la contemporaneidad. La idea de constelación, que se enlaza con la recuperación de las teorías benjaminianas, arroja cuestionamientos acerca de la presentificación del pasado en esta Historia del Arte Argentino desde las particularidades de este acervo.

Antes de puntualizar nuestro análisis en la sala "Afuera!", debemos señalar que *Derrames temporales...* tiene diversas búsquedas curatoriales que abarcan un arco temporal amplio, y en consecuencia su foco no son exclusivamente los archivos; aunque, sin embargo apela a ellos de manera estratégica. Así, las producciones artísticas que la sala de archivo contempla nos permiten escenificar algunos de los aspectos vinculados con lo que Suely Rolnik presenta como prácticas de crítica institucional, en los años 1960 y 1970. Estas propuestas que podríamos apuntar dentro de los objetos fetiche del furor de archivo³³ inscriben sus acciones en momentos de revulsión social y política; en estos contextos los circuitos burgueses del arte fueron insuficientes y, por lo tanto, fue necesario pujar hacia una radicalización que articulara el vínculo postergado arte-vida. Como hemos señalado anteriormente, el horno de Víctor Grippo y los registros de Tucumán Arde se presentan como casos bisagra; su incorporación al relato canónico de la Historia del Arte Argentino fue problemática, y aún hoy su exhibición genera rispideces.³⁴ Sin embargo, este tipo de acciones son referencias clave en la articulación arte-política para las relecturas que se suceden post-sesenta en el contexto nacional y latinoamericano. Un hito de esta problemática fueron las investigaciones y los debates en torno a la exhibición *Perder la forma humana*.³⁵ Desde lo expositivo, se asume lo paradójico de mostrar acciones

vinculadas al activismo artístico dentro del museo y se adopta el desafío de reactivar las propuestas que se dan a ver. Como señala Vindel:

es importante combatir la tentación de afirmar el afuera de la institución como el espacio que albergaría lo real a partir, al menos parcialmente, de un deseo impetuoso de fidelidad a la radicalidad de las experiencias poético-políticas del pasado que salte por sobre los condicionamientos objetivos intrínsecos a esas instituciones.³⁶

La incorporación de este tipo de producciones al acervo del Castagnino+macro comienza a evaluarse a partir del cambio de siglo con la gestión de Fernando Farina –de la cual formaron parte los curadores Echen y Rojas–. En el año 2004, ingresan gran parte de las piezas que componen esta sala: las fotografías del horno de pan de Grippo, los registros del Siluetazo y la documentación sobre las acciones del grupo Escombros. En cambio, en el caso de *Tucumán Arde*, la incorporación se desarrolló a lo largo del período 2004-2013.³⁷ Por otro lado, el archivo Cucaño no forma parte de la colección, pero su exhibición puede leerse en correspondencia con las políticas que comenzaron en el año 2000–aunque aquí desde el ejercicio de la curaduría y no desde la gestión del Museo–. La propuesta de Echen y Rojas pretende establecer un antecedente en la exposición de estos registros que abra la pregunta sobre la necesidad de inscribir a Cucaño dentro del acervo local para seguir pensando el relato del Arte Argentino–desde Rosario–ligado a los grupos de activismo artístico. Podemos detectar, también, que esta curaduría establece una continuidad con algunas de las lógicas expositivas que caracterizaron al Castagnino+macro a partir del año 2004, cuyo foco destacó la centralidad de los artistas y sus prácticas sobre la obra aurática como protagonista central de la "museología del objeto".³⁸

“Afuera!” por sus características materiales, temáticas y discursivas se recorta del resto de la muestra, ya que su proposición difiere deliberadamente en el uso de los recursos museográficos. Mientras que otras salas se articulaban a partir de la dimensión objetual, en esta sala lo más evidente es la ponderación de los soportes documentales, estos son: la fotografía de registros, los manifiestos, materiales periodísticos, revistas, cuadernos de apuntes, entre otros. En este sentido, estas materialidades se refuerzan con los textos en sala y las etiquetas que acompañan cada propuesta con breves descripciones contextuales de las acciones documentadas—en el resto de la exhibición, en cambio, gran parte de las etiquetas respondían a las cualidades del objeto—. Visualmente, la unidad de la sala esta lograda por lo acromático de la mayoría de las fotografías y el uso de fotocopias tamaño A4 de los textos. Estos soportes podrían vincularse tanto a la circulación de la gráfica de mano, como recurso propio de las inscripciones en el espacio público tal como distribución de los manifiestos, como también a los lenguajes burocráticos del archivo. Otro recurso es la incorporación de un banco en el centro del recinto proponiéndose, así, una temporalidad detenida para la lectura del material gráfico que no es evidente en otras salas. Estos elementos en conjunto proponen un recorrido del espacio que rompe con el dinamismo que presenta el resto de la exposición (**Fig. 3**).

En una vista general de la sala vemos que se pone énfasis en las similitudes que intersectan los casos, pero se presenta una dificultad en la lectura de las especificidades y diferencias vinculadas a los contextos de producción particulares. Sin embargo, el foco en los grupos y las materialidades utilizadas ofrecen una serie de señalamientos pertinentes, aunque son insuficientes para dar cuenta de la complejidad del accionar de estos colectivos de artistas. La dinámica procesual inherente a toda acción artística que se inscribe en la arena pública demanda

un tipo de visualización particular y una presentación que permitan leer la temporalidad de los procesos en la exhibición. Dado que este tipo de ensayos curatoriales son recientes en el Castagnino+macro, y que en las experiencias anteriores la utilización de material documental se orientaba a la diversificación de la información sobre el objeto y los artistas o grupos, es necesario profundizar la reflexión.



Fig. 3. Vista general de sala “Afuera!”, *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar el arte contemporáneo*, Castagnino+macro, Rosario, 2018, Archivo personal.

Consecuentemente, se hace necesaria la elaboración de políticas de archivo que orienten estas prácticas incipientes generando tanto condiciones de resguardo, catalogación y acceso a los archivos, como así también abordajes transdisciplinarios que interpelen críticamente los documentos. Las líneas que se siguen desde las políticas institucionales internacionales buscan articular proyectos de investigación con políticas documentales que impacten en los modos de exhibir. De ahí que las propuestas expositivas contemporáneas recurran tanto a dispositivos clásicos como líneas de tiempo, mesas de lectura, entrevistas o ambientaciones, como a recursos tecnológicos que van desde la incorporación del sonido, el audiovisual hasta la inclusión de computadoras con acceso a recursos virtuales. Lo importante de esta tendencia es que contribuye a posibilitar distintos niveles

de lecturas críticas y a experimentar lo exhibido como una vivencia integral y movilizadora. En esta línea, Ana Longoni señala que “los registros de acciones callejeras (en video, fotos, afiches) llegan a traslucir muy poco del impacto que provocaron en su origen. El ingreso al museo congelaba en un documento lo que minutos antes había sido acción”.³⁹ Entonces, la cuestión de la traducción del acontecimiento a registro se suma a la dispersión documental presente en el resguardo de este tipo de experiencias y la débil materialidad con que las estelas de la acción sobreviven en el tiempo. Por ello, es importante repensar la exhibición para que el material documental no devenga archivo muerto y olvidado.

En otro orden de cosas, el problema fundamental que introducen los archivos en el arte—enlazado con las incorporaciones rosarinas—se vincula con lo que marca Joaquín Barriendos en torno a “la fina línea museográfica que divide, y a la vez conecta, la ‘artistificación’ de documentos y la ‘documentalización’ de obras de arte intangibles”.⁴⁰ La cuestión de las políticas de archivo a nivel global —y por qué no, también local— en la actualidad, demanda un compromiso por parte de las instituciones culturales para habitar un espacio incomodo, dónde tengan lugar las problemáticas que inaugura la exhibición de acciones que sólo pueden visibilizarse mediante la documentación. Como señala Jaime Vindel, las tensiones que suscitan los archivos dentro de las instituciones “implica vivir permanentemente en la contradicción dialéctica entre la recuperación y la reificación de la memoria sensible e inteligible de las experiencias desmaterializadas”.⁴¹ En este sentido, tanto la exhibición constelada como la instalación de archivos está ligada a una lógica que pone en jaque el objeto sacralizado como original cargado de aura, y en la que resuenan las nociones de reproductibilidad, derechos de uso, *copy left* y *creative commons*.

Comentarios finales

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, la problemática que inaugura la incorporación de materiales documentales, ligados a acciones artísticas en contextos políticos de radicalización, es un tema revisitado en los últimos años dentro de la investigación en artes, y un interrogante que abre un nuevo desafío para la exhibición en los museos de arte en la contemporaneidad. Este reto se redobla cuando lo inscribimos en el contexto contemporáneo y local, más aún, si nos situamos desde un museo y una colección específicos. Asimismo, las condiciones puntuales del caso que hemos analizado se proyectan desde una relectura de la Historia del Arte Argentino, desde la colección del Castagnino+macro, resignificando los modos de hacer que ha tenido a lo largo del tiempo este tipo de institución cultural—aunque falta, tal vez, una mayor distancia temporal que ayude a poner estas cuestiones en perspectiva—. Desde este trabajo, la sala “Afuera!” puede concebirse a manera de ensayo expositivo de exhibición de documentación, registros y materiales de archivo diversos, en donde la anacronía se dinamiza y cobra una velocidad mayor que el recorrido precedente de la exposición prelude.

¿Por qué no, entonces, imaginar “Afuera!” como una constelación de archivos que se instala en *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar el arte contemporáneo*? Queda abierta la línea de reflexión acerca de cómo presentar los documentos, más allá de nuestro caso, para no caer en el simple ejercicio museográfico de mostrar; aspecto al que los museos deben atender para *aggionarse* a los reclamos de las dinámicas de la contemporaneidad. En este sentido, nos interesan los resultados que se obtienen en la articulación de la investigación y la exhibición que se da, por ejemplo, en museos de arte como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España) y The Houston Museum of Fine Arts (Houston, EE. UU.). Sin embargo, más que un modelo a replicar se trata

de un horizonte a construir desde las coyunturas locales pulsando por desarticular los discursos universalizantes sobre los archivos y las aproximaciones vicarizadas de los relatos de la alteridad que construyeron, y no dejan de construir, cánones que se legitiman en las lógicas de exhibición presentes en los museos de arte.

Notas

¹ Raúl D'Amelio, "Encuentro con los museos de Rosario (Argentina)", *Revista museos.es*, n° 4, Madrid, 2008, p.173.

² Pablo Montini, "Del caduceo a las musas: un inventario del coleccionismo profesional en Rosario. La colección artística de Juan B. Castagnino, 1907-1925", en: Patricia Artundo y Carina Frid(ed.), *El Coleccionismo de arte en Rosario: colecciones, mercado y exhibiciones, 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas-Cehipe, 2008.

³ Pablo Montini, "Juan B. Castagnino: el coleccionista profesional y su archivo (Rosario, 1907-1925)", *Revista REDar*, n° 1, año 1, Córdoba, 2016, pp. 56-63.

⁴ *Ibidem*, p. 59.

⁵ María Isabel Baldasarre, "Museo universalista y nacional. El lugar del arte argentino en las primeras décadas de vida institucional del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires", *AContracorriente*, v. 10, n° 3, Buenos Aires, 2013, pp. 255-278.

⁶ Por ejemplo, la Mutualidad de Estudiantes y Artistas Plásticos –dirigida por Antonio Berni en los años 1930–, el grupo Litoral de los años 1950 y la vanguardia de los años sesenta. Además, se convoca a artistas como Edgardo Giménez –referente del *Arte Pop* argentino– y Raúl Lozza –representante del *Arte Concreto*–. Para mayor profundización revisar Alejandra Panozzo Zenere, *Se contempla, se experimenta. Modos de comunicar del Museo de Arte Contemporáneo*, Rosario, UNREditora, 2018.

⁷ Se seleccionan e incorporan donaciones de Rubén Baldemar, Leo Battistelli, Román Vitali, Nicola Costantino, Claudia del Río, Aurelio García, Daniel García, Mauro Machado, Norberto Puzzolo, Graciela Sacco, Andrea Oстера, entre otros. Para mayor profundización revisar *Idem*.

⁸ Fundación Antorchas hacía donaciones, entregaba subsidios y becas. "En el año 2000 se abrió un concurso para la adjudicación de dos lotes de obras de arte a ser destinadas a museos situados en las provincias. Uno fue seleccionado cuidadosamente, con un acento estético claro en la producción de los noventa, por Marcelo

Pacheco, curador del MALBA. El otro conjunto colgaba de las paredes de la fundación, que había decidido cerrar en los años subsiguientes y desposeerse de sus bienes, y si bien contenía piezas de enorme valor estético había sido comprado por distintas personas y en destinos momentos" Americo Castilla (comp.), *Arte contemporáneo en (sala de) guardia. Dilemas y sistemas para la conservación de las obras de arte*, Buenos Aires, Teseo, 2015, p. 337.

⁹ Panozzo Zenere, *Se contempla...op. cit.*

¹⁰ Museo Castagnino+macro, "Arte argentino. 100 años en la colección Castagnino + Macro", en: *Arte argentino. 100 años en la colección Castagnino + Macro*, Rosario, Museo Castagnino+macro, mayo, 2018 [Catálogo].

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 39.

¹² *Ibidem*, p. 43.

¹³ Texto de sala: En septiembre de 1972, en el marco de la exposición Arte e ideología. CAYC al aire libre desarrollada en la Plaza Roberto Arlt de Buenos Aires, Víctor Grippo, Jorge Gamarra, A. Rossi (un trabajador rural) y un ayudante de este último, realizaron una acción pública basada en la construcción de un horno popular para hacer pan. Se intentaba poner en evidencia los procesos básicos de cooperación, producción y alimentación. La propuesta comenzó con la construcción de un horno de barro, que fue puesto en funcionamiento un día después. Con él se fabricó el pan que fue repartido entre los transeúntes.

¹⁴ Texto de sala: Tucumán Arde es una de las producciones colectivas de denuncia icónicas del arte argentino. Fue producida por integrantes del Grupo de Vanguardia de Rosario, y también por artistas de Buenos Aires y de Santa Fe. Se desarrolló en forma procesual, incorporando estrategias multidisciplinares que la transformaron en un proyecto estético-político dedicado a delatar la situación argentina, radicalizada en una de sus provincias más pobres, Tucumán, supeditada a una larga tradición de subdesarrollo y opresión económica. Un grupo conformado no solamente por artistas sino también por especialistas y técnicos viajó a dicha provincia para constatar lo que por entonces se percibía como una sensación. Tratando de desviar los motivos reales del viaje, estos se presentaron como los gestores de un proyecto de experiencia colectiva basado en el eslogan

Arte y comunicación de masas. Cada uno tenía un rol específico a cumplir: fotografía, filmar, documentar. Los registros fotográficos mostraban la situación de los habitantes, las crisis de los ingenios azucareros, las condiciones de trabajo, el hambre y la desocupación en Tucumán en aquellos conflictivos años 60. El proyecto incluyó una campaña de difusión masiva a través de una serie de pegatinas, que hincaron en Rosario los artistas que no viajaron a Tucumán, con la que se intentó generar cierta expectativa con relación a la consigna “Tucumán Arde”. La propuesta concluyó con la exposición de todo el material obtenido de la investigación y el operativo en la sede de la CGT de los Argentinos de Rosario. Una declaración-manifiesto acompañó esta muestra inaugural el 3 de noviembre de 1968. En ella quedaron plasmados los principales objetivos, modalidades y procedimientos de ejecución de “Tucumán Arde”. La muestra estuvo exhibida durante dos semanas. A los pocos días de su inauguración, se llevó adelante la tercera fase de la campaña de difusión, que consistió en la promoción de la exposición con un afiche que convocaba a la “Primera Bienal de Arte de Vanguardia”. Luego fue trasladada a Buenos Aires, a la sede central de la CGT, donde fue cancelada a las pocas horas de ser inaugurada por presión del gobierno y de la policía.

¹⁵ Para una mayor profundización del Grupo Escombros en la colección Castagnino+macro, <http://castagninomacro.org/page/obra/id/635/Grupo-Escombros/El-gran-sue%C3%B1o-argentino>, (acceso 20/10/2018).

¹⁶ Texto de sala: El Siluetazo fue una acción colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983.

¹⁷ Texto de sala: Cucaño fue un grupo que impactó en Rosario entre 1979 y 1984. Conformado, en su mayoría, por estudiantes de entre 15 y 20 años, proyectó sus acciones en dos etapas, cuyo margen estaban marcado por el final del régimen dictatorial, que implicó que sus integrantes se volcaran a la militancia política. Este colectivo generó una lógica de trabajo propia, que comenzó con prácticas donde confluían la intervención callejera con el teatro, la música, el happening, la escritura. Cucaño fue un paladín del pensamiento transgresor. Con el surrealismo como paradigma, operó generando espacios de libertad radical en un contexto de represión. Una de las primeras acciones de Cucaño se llamó “La Bijouterie Cucaño”, y se llevó a cabo en la galería de arte Goya. Consistía en entregar a los asistentes atractivos paquetitos que en su interior contenían trozos de basura y cucarachas. En un artículo publicado en 2003 en la revista *Señales en la hoguera*, que editaban Ana María Arias, Rosario Correa, Alejandro Tomás Rodríguez y Federico Tomé, Carlos Ghioli (apodado Pepitito Ezquizo) señala que “solo se entiende la existencia de Cucaño por la opresión y la represión del régimen militar y clerical, con la ostentación del modo de vida occidental y cristiano. No éramos actores, éramos estudiantes secundarios y algunos, como yo, militantes de un partido

político clandestino. No te podías organizar, entonces una forma de que los mocosos se agruparan y se conocieran era reunirse en una casa a escuchar música o hacer teatro en un taller como los de Arteón. Era una manera de encontrar un refugio. En ese marco se puede entender que un grupo de jóvenes encuentre en el teatro, en la música, en la expresión artística un canal de evasión (...)”. Fueron integrantes de Cucaño: Guillermo Giampietro, Alejandro Beretta, el Sapo Aguilera, Carlos Luchesse, Carlos Ghioldi, Miguel Bugni, Daniel Canale, Patricia Espinoza, Mariano Guzmán, Luis Alfonso, Guillermo Ghioldi, Graciela Simeoni, Fabián Bugni, Juan Aguzzi, Daniel Kocijancic y Marcelo Roma, entre otros.

¹⁸ Nancy Rojas y Roberto Echen, “Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte contemporáneo argentino”, en: *Arte argentino. 100 años en la colección Castagnino + Macro*, Rosario, Museo Castagnino+macro, mayo, 2018 [Catálogo].

¹⁹ Andreas Huyssen, “I Memoria: global, nacional, museológica”, en Andreas Huyssen (comp.), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempo de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 44.

²⁰ Ana María Guasch, “Los museos y lo museal. El paso de la modernidad a la era de lo Global”, *Revista CALLE 14*, n° 2, Bogotá, 2008, pp. 11-20.

²¹ María Dolores Jiménez Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, Madrid, Cátedra, 2014.

²² Roc Laseca, *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016.

²³ Claire Bishop, *Museología Radical. O ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Libretto, 2018.

²⁴ *Ibidem*, p. 82.

²⁵ Huyssen, “I Memoria: global...”, *op. cit.*

²⁶ Joaquín Barriendos, “Reterritorializando los sesenta. Archivos, documentos y postestructuralismo en el museo de arte”, en: Alejandra Castillo y Cristián Gómez-Moya (ed.), *Arte, archivo y tecnología*, Santiago de Chile, Ediciones Finis Terrae, 2012, p. 121.

²⁷ Huyssen, “I Memoria: global...”, *op. cit.*, p. 58.

²⁸ Andrea Giunta, “Archivos”, en Andrea Giunta, *Objetos Mutantes. Sobre Arte contemporáneo*, Santiago de Chile, Palinodia, 2010, p. 37.

²⁹ Hal Foster, “El impulso de archivo”, *October*, n° 11, New York, 2004, pp. 3-22.

³⁰ Suely Rolnik, “Furor de archivo”, *Errata. Revista de Artes Visuales*, vol. 1, 2010, p. 38-53.

³¹ Barriendos, “Reterritorializando los sesenta...”, *op. cit.*, p. 131.

³² Ana Longoni, “Dilemas irresueltos. Preguntas ante la recuperación de los conceptualismos de los años sesenta”, en: Cristina Freire y Ana Longoni (coord.), *Conceptualismos del Sur/Sul*, Sao Paulo, Annablume, 2009, p. 351.

³³ Suely Rolnik, “Furor de archivo...”, *op.cit.*

³⁴ Para una mayor profundización Andrea Giunta, “Tucumán ardía”, en <http://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Libros/01-05/01-05-27/nota4.htm#111> (acceso: 10/10/2018); Ana Longoni, “El mito de Tucumán arde”, *Artelogie*, n° 6, Paris, 2014, pp.1-10; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.

³⁵ Para mayor profundización ver <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/perder-forma-humana> (acceso: 10/10/2018).

³⁶ Jaime Vindel, “Apuntes en torno a una exposición de arte y política: Perder la forma humana. El activismo latinoamericano de los años 1980 y la coyuntura política actual”, *Estudios Curatoriales*, año 2, n° 2, Buenos Aires, 2014, p. 38.

³⁷ La forma de ingreso se realizó mediante donaciones de Graciela Carnevale y Noemí Escandell, quienes concedieron la autorización de digitalización y reproducción de los archivos según los datos que figuran en la en <http://castagninomacro.org/> (acceso: 26 /10/2018).

³⁸ Ángela García Blanco, *La exposición. Un medio de comunicación*, Madrid, Akal, 1999.

³⁹ Ana Longoni citado en Daniela Lucena, “Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición”, en: *Arte, Individuo y Sociedad, Buenos Aires*, vol.28, n° 3, 2016, p. 593.

⁴⁰ Barriendos, “Reterritorializando los sesenta...”, *op. cit.*,p. 122.

⁴¹ Vindel, “Apuntes en torno...”, *op.cit.*,p.38.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Olivari, María Cecilia y Panozzo Zenere, Alejandra G.; “Apuntes para leer la exhibición de archivos y registros desde el Museo Castagnino+macro”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 14 | Primer semestre 2019, pp. 92-103.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=333&vol=14

Fecha de recepción: 21 de diciembre de 2018

Fecha de aceptación: 5 de abril de 2019