

Políticas de la mirada en la museografía actual, una aproximación a partir de la muestra  
Liminal de Leandro Erlich en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

Juana Raspo

Directora Académica: Dra. Guillermina Fressoli

Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura

Departamento de Arte y Cultura

Universidad Nacional de Tres de Febrero

2022

## **Resumen**

Esta ponencia presenta los principales aspectos vinculados a la investigación de mi Trabajo Final de Grado. El mismo tiene por objeto construir una reflexividad crítica sobre la construcción de la mirada y la administración de lo visual que plantea la relación arte cultura dentro del artefacto museo. Para ello, se selecciona el caso de estudio, la exhibición *Liminal* de Leandro Erlich presentada en el año 2019 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, se indaga en las formas de mirada que se configuran en la muestra para así dar cuenta del modelo de espectador ideal que esta exhibición promueve y la relación de éste con las políticas de la mirada vigentes. A partir de una revisión bibliográfica se presentan las principales transformaciones de la mirada contemporánea y las características generales del museo global contemporáneo que, en su articulación, hacen al contexto en el cual el caso elegido se enmarca. A través de una descripción densa de la muestra se caracteriza el horizonte de experiencia que su recorrido propone y se observan aspectos recurrentes para conceptualizar la reflexión en torno a la mirada que las obras y la exhibición contienen, su repercusión en relación a la configuración de la mirada actual desde la cultura y, en esa dirección, se analizan las posiciones de la curaduría, la institución y el artista. Los resultados de la investigación permitieron identificar tendencias en la construcción de políticas de mirada de las instituciones contemporáneas -los museos específicamente- que suponen un desafío desde la gestión cultural para desarrollar prácticas que promuevan una gestión museística que permita configurar políticas de mirada que propicien el desarrollo de formas de ver que establezcan una relación crítica con los modos en que la cultura determina la visión.

# Políticas de la mirada en la museografía actual, una aproximación a partir de la muestra *Liminal* de Leandro Erlich en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires

## Introducción

Mi trabajo<sup>1</sup> buscó construir una reflexividad crítica sobre la construcción de la mirada y la administración de lo visual que plantea la relación arte-cultura dentro del dispositivo museo, a partir del análisis de procedimientos de montaje, curaduría y su relación con el trabajo artístico que dan a ver<sup>2</sup>.

Para intervenir en la cuestión, selecciono como caso de estudio la exhibición *Liminal* de Leandro Erlich presentada en el 2019 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en tanto institución representativa de la construcción de lo contemporáneo en la Ciudad de Buenos Aires. Partiendo del caso elegido, busco indagar en las formas de mirada que se tendieron a configurar en la muestra para así dar cuenta del modelo de espectador ideal que ésta configuró. A partir de allí, es mi propósito establecer la relación de estas determinaciones con las políticas y prácticas de la mirada vigentes en el desarrollo actual de la cultura y en relación al posicionamiento y programa del museo Malba en particular.

De esta manera, planteo los siguientes interrogantes: ¿Qué actitudes, desplazamientos y posturas del espectador requieren las obras, exhibición y museo, y cómo se relacionan? ¿Qué modos de experiencia perceptiva y formas de sujeto se describen? ¿Cuál es la relación de estos aspectos con el modelo de museo que el Malba representa? ¿Qué relación manifiestan estas disposiciones con los modelos dominantes del museo contemporáneo y sus políticas de mirada, cuál es la relación de todo esto con las formas históricas y actuales de la configuración de la mirada desde la cultura?

---

<sup>1</sup> La investigación fue parte del Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Gestión del Arte y la Cultura de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Se enmarcó en dos proyectos de investigación inscriptos en la misma carrera: “La Reflexividad y constitución de la mirada entre la producción artística y el desarrollo actual de una cultura de las exhibiciones en la Ciudad de Buenos Aires” (2019-2020) y “La construcción de la mirada en el campo de estudios y formación de públicos desarrollado por las prácticas museológica contemporáneas” (2021-2022), dirigidos por la Dra. Guillermina Fressoli.

<sup>2</sup> Parto de comprender que el concepto de mirada es vasto dada la multiplicidad de recortes y perspectivas desde donde es posible abordarlo, como la psicología, la historia de la cultura o la sociología. Esta noción es compleja ya que en su construcción se entromete una gran variedad de determinaciones y parámetros diversos que pulsan en su configuración y que se encuentran contenidos en la conformación de un concepto amplio de mirada -las determinaciones históricas, las psicológicas, la cultura, las vivencias y las biografías-. A los efectos de este artículo, trabajaré sobre la noción de "observador", orientada a pensar las determinaciones sobre la mirada de la cultura y de la historia de la cultura específicamente.

*Liminal* de Leandro Erlich se exhibió en el Malba desde el 4 de julio hasta el 26 de octubre de 2019 y fue la más concurrida en la historia del museo con 240 mil visitantes y un promedio de 2500 personas por día. Fue la primera exposición antológica de Erlich en el continente americano y reunió veintiún instalaciones producidas desde 1996 hasta la fecha. La muestra se construyó de acuerdo a los parámetros de las grandes exhibiciones temporales del presente siglo, concebidas como un evento espectacular y de masas que busca atraer grandes afluentes de público ofreciéndoles un entretenimiento constante a través de múltiples actividades y de grandes instalaciones artísticas que muchas veces funcionaron como “fondos para la *selfie*”.

### **El Malba y el desarrollo del museo global y contemporáneo**

El problema de este trabajo se enmarca en un contexto de transformación de la institución museo a partir de la década del '60 que tendió a intervenir en la formación del espectador como consumidor. En los años '80 esta cuestión adquirió escala global.

En el marco del desarrollo y avance del sistema capitalista, el museo adquirió nuevos fundamentos, como la democratización, la globalización, la espectacularización o la cultura de masas (Fleck, 2014; Huyssen, 2001). A comienzos del siglo XXI, como consecuencia de la independización económica, los museos atraviesan un giro comercial, vinculado al fenómeno de la globalización, a partir del cual pasan a regirse por criterios de rentabilidad y el cálculo costo/beneficio, comienza a predominar la práctica de exhibición basada en la masividad y espectacularidad, y el disfrute del arte y el consumo se entrelazan (entre las áreas con obras de arte hay zonas de descanso, librerías, cafés y tiendas donde se ofrecen reproducciones y souvenirs de las obras) (Mairesse, 2018; Fleck, 2014; Huyssen, 2001; Groys, 2016).

Así, el museo se desplaza hacia la noción de sector de servicios, convirtiéndose en un medio de comunicación de masas vinculado a los medios de comunicación, las tecnologías, los medios comerciales y las lógicas de percepción y circulación de los objetos de consumo. Por ello adquieren relevancia las nociones de arquitectura, diseño y moda al mismo tiempo que se incorporan espacios digitales y virtuales en íntima conexión con el desarrollo de las tecnologías de comunicación e información, vinculadas al paradigma conectivo.

En este contexto, las exposiciones adquieren gran preponderancia sobre las colecciones. Las exhibiciones, ahora pensadas como grandes eventos, comienzan a ser concebidas como marcas, incluyendo en la propaganda y en la estructura de la presentación conceptos del

marketing provenientes del ámbito de los bienes de consumo buscando apelar a la declaración de un suceso sensacional que nadie debe perderse (Fleck, 2014).

Respecto a las prácticas de exhibición, las obras en los museos contemporáneos aparecen descontextualizadas. Las estrategias discursivas del museo, su gramática básica, tienden a una homogenización debido a la estandarización en las presentaciones, en una inercia que todo lo convierte en presentable. Esto marca una tendencia hacia la estandarización y homogenización por sobre la contextualización y la singularización en la exhibición de las obras en los museos (Tejeda Martín, 2010).

Los museos renuevan su funcionamiento por medio de una política de eventos incrementada que aumenta el dinamismo en el nivel de la comunicación publicitaria y que incrementa la comercialización del museo y de sus productos derivados (Mairesse, 2018). Los museos contemporáneos se presentan fragmentados en una diversidad de opciones de tiempo y de espacio, con un gran número de ofertas masivas e individuales que establecen una amplia diversidad de consumo y participación por parte de los públicos (Bishop, 2012).

El museo contemporáneo se muestra como una institución renovada, con un enfoque más centrado en el cliente que en las colecciones (Asuaga, 2006). De acuerdo a esa noción de cliente, el espacio museístico forma una determinada manera de consumir dictada por la aprehensión rápida, la novedad, el valor otorgado al entretenimiento y al espectáculo.

En Argentina este tipo de transición se advierte sobre todo en torno al cambio de milenio cuando muchas instituciones comienzan a pensar en cómo reordenar y reelaborar espacios arquitectónicos, colecciones y exhibiciones marcados por el paso al valor de la experiencia y del evento, dando lugar a nuevas actividades de escalas monumentales, tránsitos fluidos, y una oferta ampliada de la experiencia visual a otras disciplinas (música, performances, conferencias, etc.). En este contexto, el Malba, fundado en 2001, es un caso emblemático para pensar la transformación del museo como industria cultural en clave local.

Si bien el Malba tiene una dimensión moderna muy fuerte en tanto tiene una de las colecciones más representativas del arte latinoamericano moderno (que organiza en una muestra estable conformada en su mayoría por pinturas y ordenada cronológicamente) y una fuerte relación con la historia del arte local, busca también instalarse como representante de lo contemporáneo. Predomina en el modo en el que el Malba representa la adscripción al ideario de un museo global, tanto desde sus programas, como desde su arquitectura y disposición del espacio, y su oferta de servicios. Su agenda privilegia la presentación de

grandes muestras temporarias que exhiben artistas internacionales y pregnantas que aseguren una gran repercusión en los medios así como también enormes afluentes de público y un espacio dedicado exclusivamente a lo contemporáneo. A esto se suma su arquitectura monumental y la incorporación de espacios como la tienda, el restaurante, la biblioteca y el auditorio.

### **El museo como configurador de mirada**

A fin de indagar en cómo la mirada se determina desde la gestión museística a través del caso particular de la obra de Erlich, dos conceptos resultan claves.

En primer lugar, el concepto de mirada: se comprende a la mirada y al observador como productos histórico-culturales, que se construyen como el resultado de la agencia de distintos dispositivos, instituciones, prácticas, técnicas, de la intromisión de las tecnologías, de la historia de la representación y de los desplazamientos históricos en los hábitos del ver, es decir, de las formas en las que la cultura concibe y moldea el cuerpo y la sensibilidad.

La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación. La visión y el sujeto observador son el efecto de un sistema heterogéneo de relaciones discursivas, sociales, tecnológicas e institucionales (Crary, 2008; Wajcman, 2006, 2010; Bifo Berardi, 2016, 2020).

El segundo concepto fundamental es el de dispositivo, que se lo entiende como aquel que requiere determinadas formas del cuerpo, de la actitud, de la temporalidad y del espacio que inducen a distintas construcciones de subjetividad. Es decir, los dispositivos tienen una función sobre los sujetos en tanto determinan sus acciones a través de requerirles ciertas disposiciones para poder relacionarse con ese dispositivo de cierta manera.

A partir de la noción de mirada y de dispositivo que Agamben (2015) reelabora de Foucault, se considera que el museo, en sus distintas formas y en su desarrollo histórico, fue determinando al sujeto de diferentes maneras, requiriendo diversas disposiciones del mismo. Es decir, el museo aparece como un dispositivo que busca administrar, gobernar, incidir y exigir relaciones y corporalidades en estrecha relación con la determinación de un poder sobre la subjetividad. De este modo, el museo, en tanto dispositivo, construye ciertas políticas de mirada que tienen una agencia sobre la configuración de la visión y del sujeto observador. Así, forma parte del complejo entramado de instituciones, prácticas, técnicas y

procedimientos de subjetivación que hacen al observador actual. A su vez, se comprende entonces que los espectadores que llegan al museo son sujetos observadores configurados por estas disposiciones. Ante esto, las políticas de mirada implementadas por los museos pueden reconfigurar o consolidar los modos dominantes del ver que rigen sobre los sujetos espectadores.

### **La descripción densa como método de estudio**

Para poder resolver las preguntas planteadas y partiendo del marco teórico presentado, el método de trabajo requirió de una descripción densa de los aspectos formales diversos que conforman la muestra: la estructuración del espacio, la disposición de las obras, los posibles recorridos planteados, el modo en que se configura la vista, cómo se construye la narrativa, qué procesos de escenificación operan, qué discursos aparecen y de qué manera, qué regímenes de temporalidad se promueven, los distintos recursos museográficos empleados y qué materiales y tecnologías se privilegian tanto en el montaje como en la producción de las obras.

Se buscó dar cuenta de la estructuración del espacio a partir del análisis de la ubicación y orden de las obras, la distancia entre ellas, la forma en la que el montaje se vincula con el espacio del museo, la ambientación de las salas, los sistemas de iluminación utilizados, los colores que se privilegiaron y los materiales que se emplearon para el montaje, así como también se analizaron los procedimientos que conforman las obras prestando atención al modo en que fueron construidas y montadas, cómo construyen las ilusiones que presentan, los materiales y tecnologías que utilizan. A su vez, se indagó en los requerimientos que tienen del espectador en relación a la distancia, la posición, la interacción, los desplazamientos y una cierta administración del tiempo. Por último, se observaron características generales y particulares de las obras junto al modo en que la curaduría las organizó y trabajó con ellas en el espacio. Así, se buscó poner en relación las prescripciones inscriptas en la experiencia que las obras proponen y la relación de estas con la performatividad que construye el museo desde su estructura y montaje de la exhibición.

### **Tendencias de la mirada en la muestra *Liminal***

#### *La Mirada como confirmación en la muestra Liminal*

Una figura que traen las obras de Erlich constantemente es la del cuadro-ventana albertiniano, para exponer su ruptura en la contemporaneidad, resaltando el carácter de pura transparencia

y la anulación de los espacios de opacidad. Una de las formas más recurrentes de trabajar esta figura en sus obras es a través del espejo-ventana que devuelve a los espectadores imágenes especulares de sí mismos configuradas por la representación de un otro. Al devolverle la representación de otro (otro espectador, que mira y nos espeja) en el lugar en el que se supone que encontraría su propia imagen, se produce un efecto de extrañeza que se puede vivenciar como incomodidad o pasar rápidamente. Es posible evidenciar estas características en obras como *Lost Garden*<sup>3</sup> y *Hair Salon*<sup>4</sup>.

A la luz de las lecturas que describen y problematizan sobre la transformación de la mirada en el mundo actual, es posible comprender que esa imagen especular da cuenta de que la capacidad de mirar está fuertemente ligada con la condición de ser mirado del sujeto contemporáneo. El borramiento del sí en la especularidad da cuenta de una transformación histórica de la mirada. En este caso, la historia aparece justamente por la apelación al cuadro ventana albertiniano. Así, la imagen especular representada en la figura del otro da cuenta de la configuración de la mirada contemporánea en la cual se borran las fronteras entre ver y ser visto. Entonces, ya no hay límites opacos, ya no hay un lugar del sujeto en el que éste pueda retraerse para ver sin ser visto, sino que la imagen especular representada por la imagen del otro da cuenta de esta conjugación entre ver y ser visto, de la borradura de la distancia entre mostrar y mostrarse. Sus obras evidencian la carencia de sombra, de secreto, mientras se resalta la exposición, la transparencia. De esta manera, el artista trabaja sobre la transformación de la mirada a partir del cuadro-ventana, y de algún modo es posible decir que lo vuelve actual, contemporáneo.

---

<sup>3</sup> Esta obra es una instalación que reproduce una habitación triangular con dos ventanas (Figura 1). Al asomarse por ellas, el espectador experimenta la obra, encontrando la representación de un jardín (Figuras 2 y 3). En el otro extremo y en los laterales del espacio, se encuentran estructuras que simulan ventanas, solo que esta vez se trata de espejos en los que se ven los reflejos de los espectadores. Sin embargo, los reflejos no se dan de manera directa: el espectador en la ventana izquierda no se ve reflejado en la ventana de enfrente, sino en otra que tiene que encontrar (Figura 4). Al mismo tiempo, como la vista del espectador va directamente hacia la “ventana” de enfrente, la imagen especular del espectador que debería presentarse al verse enfrentado a una superficie espejada es sustituida por el reflejo de los otros espectadores que experimentan la obra. La obra presenta un espacio invertido ya que el espectador observa desde el “exterior” un cuarto interior en el que se representa un exterior -un jardín- que, a través de la figura ventana-espejo rompe con la noción moderna del ver sin ser visto. Es decir, invierte la figura de la ventana abierta al mundo desde la cual el sujeto se retrae de la mirada hacia un lugar desde el cual puede observar sin ser visto, generando un espacio invertido: el sujeto mira hacia un interior/exterior y la imagen especular que le devuelven las ventanas-espejos da cuenta de la borradura de la frontera entre ver y ser visto. La imagen especular representada en la figura del otro da cuenta de que la capacidad de mirar está fuertemente ligada con la condición de ser mirado del sujeto contemporáneo.

<sup>4</sup> Se trata de una instalación que reproduce un salón de peluquería dividido en dos partes simétricas (Figuras 5 y 6). El juego se presenta al unir estas dos salas mediante el espacio en el que normalmente se encuentran los espejos, presentando un juego entre espejo y ventana (Figura 7). El espectador, al sentarse en la silla del cliente del salón, no se ve reflejado a sí mismo, sino que se encuentra con otro espectador que está haciendo lo mismo, del otro lado de la instalación (Figura 8). Aparece entonces nuevamente, como en *Lost Garden*, se representa el encuentro del espectador con un otro (espectador).

### *Sujeciones de la mirada y transparencia*

Por otro lado, esta condición de la mirada está presentada en las obras mediante un intercambio entre las representaciones de los modos ordinarios de observación y las formas de la visión sujetas a situaciones de control o vigilancia, como en *La Vista* o *Vecinos*.

*La Vista* presenta una suerte de ventana con persiana americana que parece mirar hacia afuera, a un edificio cercano (Figuras 9 y 10). Cuando el espectador se asoma, se le presenta una vista nocturna hacia numerosos departamentos, reproduciendo la vista típica desde la ventana de un departamento, desde donde es posible observar a decenas de vecinos que se dedican a diversos rituales, como vestirse, lavar, cocinar o mirar televisión (Figuras 11 y 12). En esta obra aparece una idea de vigilancia contemporánea desde la figura del vecino que, desde la ventana de su hogar puede espiar por la persiana a sus vecinos. Al mismo tiempo, la posibilidad de poder vigilarlos genera consciencia sobre la posibilidad de ser vistos por ellos.

En este caso, se trata de una observación, de un modo de vigilancia que ocurre no desde dispositivos de poder institucionalizados, sino entre los propios individuos en situaciones ordinarias.

Entonces, la vigilancia en las obras no se hace tangente a través de un poder estatal o institucionalizado, sino entre vecinos, entre “iguales”, entre miembros de la sociedad civil. En las obras aparece la figura del vecino, representada como un espectador anónimo que devuelve una imagen especular. Esta figura carece de rasgos de identidad, de lugar, de historia. Es una figura desarraigada, estandarizada, es lo puro eventual, vinculada a las ideas de los transeúnte, anónimo, desarraigado. Al mismo tiempo, como la imagen especular está representada por ese otro anónimo, una dimensión del yo se vuelve anónimo, turista, intercambiable con cualquier otro, generando una idea de una otredad estandarizada, una dimensión de intercambiabilidad de los sujetos.

Esa capacidad de vigilancia del individuo contrastada con el encuentro con un otro espectador en varias de las obras plantea una consciencia sobre la posibilidad de ser vigilados. Así cómo es posible para los sujetos observar y vigilar a los demás, esta posibilidad da cuenta al mismo tiempo de que ellos también pueden ser objetos de observación y vigilancia por parte de los otros.

En las obras, el sujeto que el espectador observa siempre es anónimo pero representa, a su vez, una imagen especular de sí mismo. Así, un otro anónimo refleja al espectador en ese acto

de vigilancia distendido, una vigilancia no ejercida de modo consciente, sino que se ejerce en tanto vulnera la opacidad. En esta performance que las obras proponen, el espectador se desplaza en forma constante de sujeto a objeto de la visión.

Pero en las obras esta experiencia de la mirada actual, esta transparencia total vinculada a la noción de la vigilancia, no está presentada como un suceso incómodo, en búsqueda de una toma de conciencia crítica, no genera horror ni susto sino que lo presenta como un suceso posible, común y ordinario e invita a transitarlo a través de una dimensión lúdica, entretenida, distendida. Así, el desplazamiento constante del sujeto a objeto de visión no parece generar confrontación o extrañamiento, sino que lo asume y asimila como una condición ordinaria de la experiencia cotidiana del mundo contemporáneo. Esa transparencia absoluta, esa exposición total, esa vigilancia constante aparece entonces como un juego lúdico.

#### *Parámetros de la arquitectura posmoderna en la obra de Erlich*

Otro aspecto a destacar es que las obras expuestas construyen imágenes de espacios cotidianos que remiten a las ciudades capitales de cualquier país occidental. Sus diseños y materiales remiten a espacios urbanos despojados de identidad y de marcas temporales o de localía. *Hair Salon* podría ser una peluquería de cualquier capital del mundo, *La Vereda* (Figuras 13 y 14) podría ser de una calle de cualquier ciudad, *Ascensor elevado* (Figura 15) y *Conversaciones de ascensor* (Figura 16) representan ascensores que podrían ser de cualquier capital, así como también las ventanas de avión de *El Avión* (Figura 17) y *Vuelo Nocturno* (Figura 18) podrían ser de cualquier aerolíneas o los lavarropas de *Six Cycles* (Figura 19) podrían ser de cualquier marca y contener cualquier tipo de ropa.

Por estas instalaciones transitan ciudadanos anónimos que conforman una multitud por la que el espectador transcurre, sin referencias claras a ciudades o países específicos.

A su vez, por el tipo de espacios que se construyen a partir de ilusiones, en las obras predomina la idea de la ficción y de la fantasía, por sobre la razón y lo funcional: los ascensores no llevan a ningún lado, se puede respirar “dentro del agua” o las nubes adquieren características físicas. Las obras se erigen entonces como escenas teatrales que los sujetos, desde una dimensión lúdica y entretenida, deben atravesar y en las que deben participar, reforzando así las nociones de lo lúdico, del esparcimiento, del entretenimiento y del placer o el goce estético.

Entonces en las obras se representa la realidad como una ilusión, en su condición fantasmagórica y de artificio. Las instalaciones construyen imágenes de espacios cotidianos atravesados por una “trampa”, una ilusión. Sin embargo, todas las obras ofrecen los recursos para revelar el trampantojo. Las obras se configuran como la experiencia de un truco, de una escenificación, valiéndose del realismo extremo para exponerlo como falacia. Pero el roleo es que es a su vez realismo en tanto advierte sobre una condición de nuestra contemporaneidad, aquella descrita por las transformaciones urbanas que identifica Harvey (1999).

Por otro lado, el modo en que la curaduría organiza la muestra parte de una lectura de la obra de Erlich en clave surrealista, destacando una dimensión onírica, ofreciendo el ensueño y la pura fantasía como clave de lectura primordial. Su curador, Dan Cameron, entiende su obra de manera progresiva entre las dimensiones de lo real y lo irreal, lo racional y lo irracional. El modo en que la curaduría organiza la muestra devela una narratividad que puede pensarse como un trayecto desde lo más racional hacia lo menos racional, desde lo más consciente hacia lo menos consciente, desde lo diurno hacia lo nocturno. Para Cameron, el punto final de la experiencia de Erlich es lo surrealista, lo imaginario, por lo que el relato curatorial privilegia la fantasía, el goce, la distensión. Es así como la experiencia de lo ordinario queda subsumida en un mundo subterráneo, onírico y fantástico que se aleja de la realidad.

Durante el trayecto de la muestra se van acumulando posiciones de sujeto diversas que recortan un conjunto de problemáticas contemporáneas. A partir de ellas, el espectador se representa como sujeto que controla (*La Sala [Vigilancia II]*, *La Vista*, *Vecinos*), vecino (*Vecinos*, *La Vista*) y, sobre todo, un transeúnte metropolitano y global (*Lost Garden*, *Hair Salon*, *La Vereda*, *Subway*, *Ascensor elevado*, *Conversaciones de ascensor*, *El avión*, *Vuelo nocturno*). En conjunto y como tendencia estas diversas posiciones describen un sujeto inmerso en un medio urbano global y capitalista donde prima la valoración del tiempo presente y el anonimato. Por ello, las obras no presentan en sus motivos rasgos de un espacio y tiempo precisos, sino que corresponden con espacios propios de las ciudades globales contemporáneas (pasillos de aviones, salones comerciales, halls de edificios, salas de vigilancia, ascensores, medios de transporte urbanos). El modo en que las obras y curaduría interpelan y se vinculan con el espectador resalta una dimensión lúdica y entretenida de consumo de la experiencia estética.

Resulta significativo destacar que en las obras y en la construcción de la muestra no hay elementos que lleven a transgredir esa construcción, el espectador no es configurado como un

agente que transforma o transgrede, sino como aquel que goza distendidamente de esa experiencia. De esta manera, lo que se construye como realidad en las obras de Erlich es una ilusión a través de la cual describe el comportamiento de la mirada contemporánea. En este sentido, no se genera un cuestionamiento de la realidad, no se presenta estas condiciones como algo tortuoso -como lo demarcan autores como Wajcman (2006, 2010), Groys (2016, 2020) o Han (2013)- sino que se las expone como puro entretenimiento y condición ordinaria, habitual.

## **Conclusiones**

A modo de conclusión, la obra de Erlich trabaja sobre las elaboraciones y desplazamientos de los sistemas de visión y representación clásicos, encarnados principalmente en la figura de la ventana albertiniana, para así dar cuenta de los desplazamientos de la mirada contemporánea, fundamentalmente de las transformaciones sensibles de las megalópolis globales actuales. Sus obras presentan tipos de espacios, condiciones de viaje, de tránsito y materiales que responden a los espacios posmodernos descritos por Harvey (1999), en los cuales prima lo fantástico, lo espejado, el desarraigo, el anonimato.

El artista hace una descripción, un comentario, sobre la realidad contemporánea, sobre la mirada posmoderna, específicamente de las megalópolis globales, construyendo una mirada actual, sin tiempo ni memoria, en la cual la ilusión y el trampantojo se presentan como realidad constante, en la que se da una pérdida de la opacidad en favor de la pura transparencia, al mismo tiempo que estos sentidos se experimentan desde una dimensión lúdica y divertida.

La curaduría de la muestra construye una experiencia sobre la obra en clave surrealista y lúdica. A partir de allí, el Malba a través de su dimensión global, privilegia la lectura presentista, fantástica, espectacular, imposibilitando la lectura crítica sobre el entorno. Entonces, sin la historia del cuadro como sistema de representación o sin las transformaciones contemporáneas de la ciudad, lo histórico desaparece y lo lúdico prima como puro presente. En este sentido, esa dimensión afirmativa de la cultura no es exclusiva de la obra, sino de cómo la misma es administrada.

Así, el modo en que se articulan los intereses y prácticas del artista, del curador y de la institución museo evidencia una administración de lo contemporáneo comprendido como puro presente y una disputa en torno a su definición dentro del sistema artístico global.

De esta manera, la política de la mirada que promueve la muestra Liminal favorece la construcción de una mirada que responde a los parámetros contemporáneos: una mirada global, desarraigada, anónima, sin identidad, tiempo, ni memoria. A través del tratamiento de las obras desde lo espectacular, lo lúdico y lo fantasioso, la muestra no contextualizó las transformaciones que las obras describen -los cambios de los sistemas de representación, los desplazamientos contemporáneos de la mirada y las transformaciones de las ciudades-, despojándolas, entonces, de su capacidad de comentar el mundo actual y de su potencialidad como reflexión en torno a la condición presente y, por ende, futura. Por ello considero que la muestra Liminal y el museo Malba se insertan en el paradigma presentista, en tanto buscan representarse dentro del modelo del museo global. Si bien el Malba disputa una narrativa moderna latinoamericana por su colección permanente, en sus modos de mostrar las obras de arte que itineran en el espacio no estable del museo busca representarse como un museo global y en ese sentido replica los modos dominantes que adquiere el desarrollo de la mirada en la cultura.

El caso elegido, representativo del paradigma museal contemporáneo, demuestra cómo a partir de la administración de una muestra y del modo en que se configuran las obras como resultado de la interacción entre los distintos actores que la integran -artista, curador y museo-, se promueven determinadas políticas de mirada.

El desarrollo del trabajo propuso visibilizar a partir de un caso particular cómo las instituciones contemporáneas -los museos específicamente- disputan y configuran políticas de mirada. En este sentido, este caso demuestra que las instituciones, a partir de prácticas concretas, inciden, se entrometen y disputan una construcción de la mirada, por lo que construyen subjetividad. Por ello, estos establecimientos enfrentan un desafío político y ético en el momento de pensar sus diseños, en el modo de construir espectadores y en las dinámicas de tiempo y espacio que manejan.

En este sentido, partiendo de comprender el concepto de mirada como el resultado de una disputa de fuerzas, este trabajo permite la construcción de una herramienta que permita la agencia de la gestión cultural en la disputa por la configuración de políticas de la mirada. Este trabajo presenta un camino metodológico que parte del diagnóstico del estado dominante de la mirada en la cultura que permita pensar los comportamientos hegemónicos y disonantes de la mirada para luego, en función del lugar político en el que uno se posicione, pensar y

establecer una agenda en relación a esa posición para fomentar ciertas políticas de mirada que se quieran promover.

En el caso de la institución museo, en el contexto de un giro hacia modelos más rentables y globales de la institución, a partir del cual prima el cálculo costo/beneficio y, por ende, la realización de grandes exhibiciones temporarias construidas a partir de parámetros de espectacularidad, pensar estas cuestiones desde la gestión cultural supone un desafío para desarrollar prácticas que promuevan una gestión museística que permita configurar políticas de mirada que construyan una contemporaneidad dialéctica (Bishop, 2018) propiciando el desarrollo de formas de ver que establezcan una relación crítica con los modos en que la cultura determina la visión.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Barcelona: Anagrama.
- Asuaga, C. (2006) “Los museos. Un pasaje desde la economía a la teoría general del costo” Trabajo Inédito presentado en el *IXXX Congreso del Instituto Argentino de Profesores Universitarios de Costos*, San Luis.
- Bifo Berardi, F. (2016). *Generación post alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2020). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/NY: Verso.
- (2018). *Museología radical. O ¿qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneos?* Buenos Aires: Libretto.
- Byung-Chul, H. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial
- Catálogo Leandro Erlich Liminal* (2019). Buenos Aires: Fundación MALBA.
- Crary, J. (2008). *Técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Madrid: CENDEAC.
- Fleck, R. (2014). *El sistema del arte en el siglo XXI*. Buenos Aires: Mardulce.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- (2020). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Harvey, D. (1999). *La condición de la posmodernidad. Investigaciones sobre el origen del cambio social*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huysen, A. (comp.) (2001). *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mairesse, F. (2018). *Redefinir el museo*. Buenos Aires: UNDAV.
- Tejeda Martín, I. (2010). “La museografía modernista como dispositivo de domesticación de las vanguardias históricas”, en *Congreso Europeo de Estética*. Madrid.
- Wajcman, G. (2002). *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- (2006). “La casa, lo íntimo, lo secreto” en *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del cifrado.

------(2010). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

**Anexo**

*Figura 1*



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

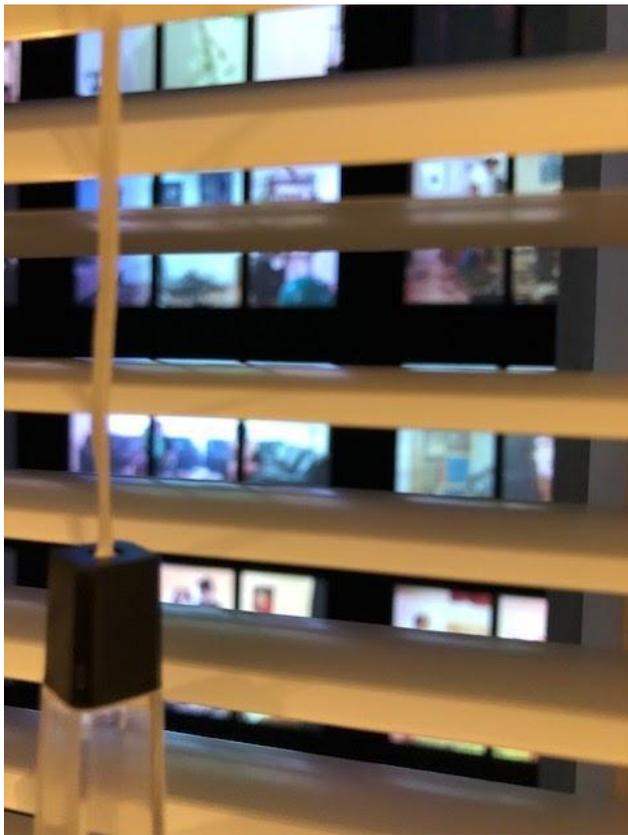


Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

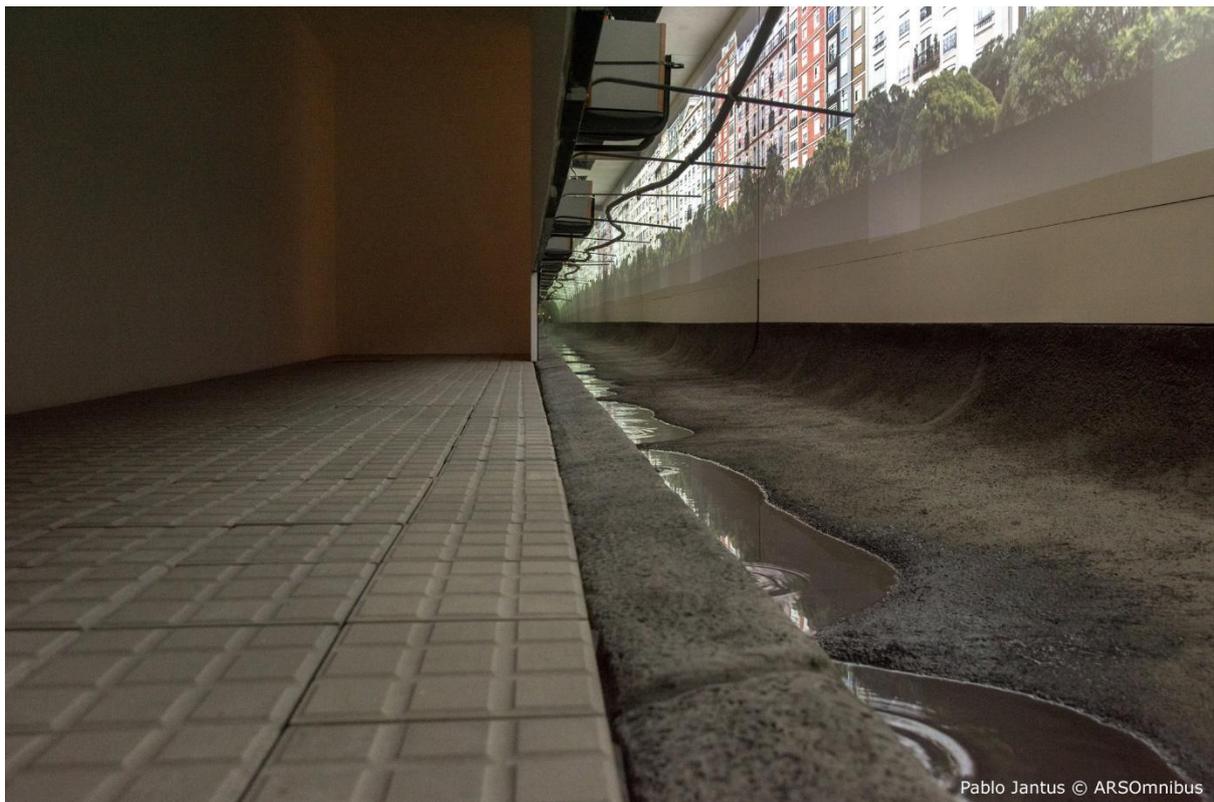
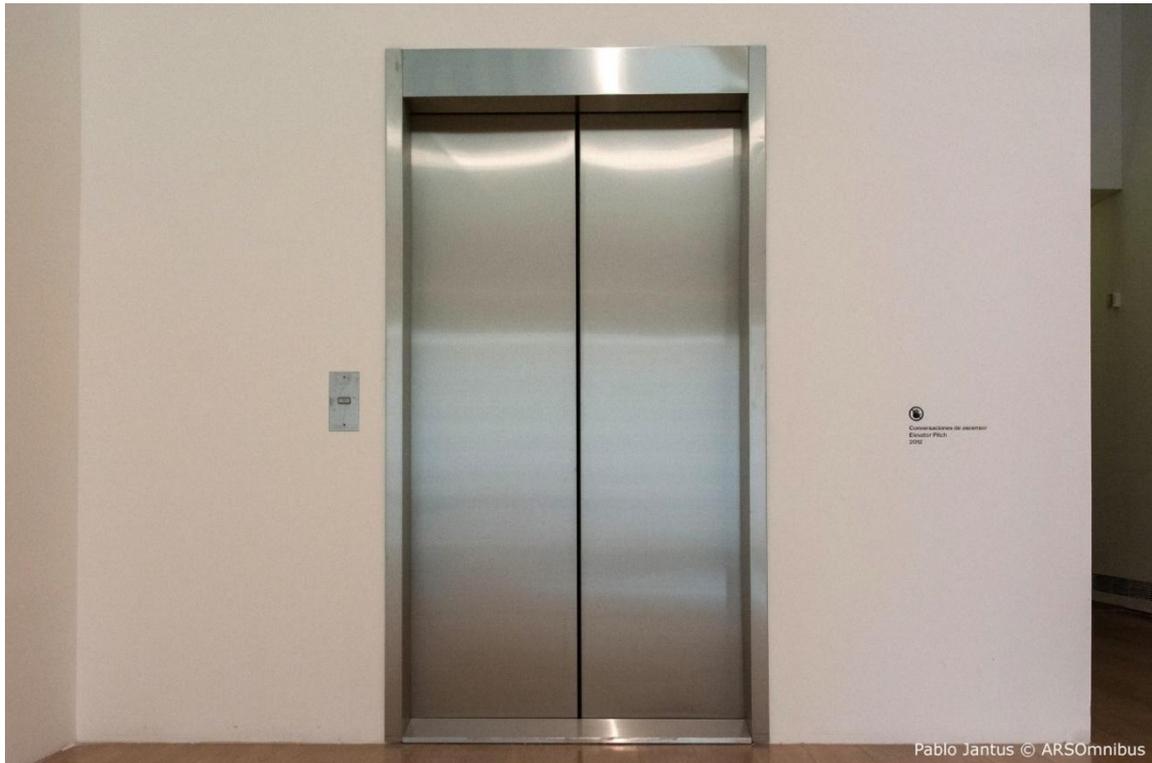


Figura 15



Figura 16



*Figura 17*



*Figura 18*



Figura 19

