

Sebastián Alonso

RETRASAR LA EXPOSICIÓN

Sebastián Alonso Bessonart (Montevideo, 1972).

Artista visual, profesor-investigador con dedicación total (IENBA-Udelar). Miembro del grupo «Núcleo en Cultura Visual» (IENBA-CSIC-Udelar) desde 2004. Miembro del colectivo artístico «alonso+craciun» (2004-2015). Participó en distintas bienales y en exposiciones individuales. Actualmente se enfoca en el desarrollo de proyectos colectivos de distinta índole, trabaja en curaduría como proceso narrativo crítico en el que la escritura, la documentación y la gestión colectiva son tópicos centrales de investigación y producción.

→ ENGLISH VERSION
pág. 188

Construir... ¿o deconstruir? Esta pregunta que formulaba la obra de Matta-Clark permanece aún sin respuesta, sin resolver. El arquitecto construye; el artista destruye.

Dan Graham¹

1. Corbeira, D. (ed.). *¿Construir o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta Clark*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

2. Proyecto CasaMario es un proyecto de gestión autónoma y colectiva ubicado en el casco antiguo de la ciudad de Montevideo, Uruguay, con sede en dos inmuebles del barrio Ciudad Vieja. Es un enclave de producción artístico-cultural-social, enmarcado en una topografía crítica de un barrio en plena transformación. Apunta a desarrollar reflexiones en torno a las prácticas artístico-culturales en diálogo con modelos de estar, hacer y reflexionar; curadurías e imaginarios de producción colectiva sobre la idea de casa y lugar; usuariedad extradisciplinar de los espacios del proyecto por parte de vecinos y organizaciones.

Fui invitado a escribir y reflexionar sobre las exposiciones. Esta invitación me deja algo incómodo por dos motivos. Por un lado, desde Proyecto CasaMario² (2013-2019) hicimos todo lo posible para negar la «exposición» como formato de presentación/representación e instamos a otros modos y formatos de performatividad y encuentro. Por otro lado, a mediados de 2019 cerramos una exposición («Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte», de abril a julio) y dos programas públicos. Por tanto, en el momento de escribir este artículo entrábamos de forma incipiente en un proceso de pensar juntos y juntas el material y las experiencias que allí acontecieron, junto con todo un material de archivo de seis años de actividades. Así, nos adentramos en instancias de traducción a diversas plataformas: editoriales, archivísticas, comunicacionales.

Esta reciente e intensa experiencia, que cerró un ciclo importante de Proyecto CasaMario, me obliga a proyectar rápidamente un conjunto de reflexiones, a modo de apuntes y conexiones (diagramáticas) con otras iniciativas y experiencias que entiendo que comparten afinidades, contradicciones e intensidades. Voy a exponer un conjunto de ideas, apuntes, lecturas, referencias y experiencias, sin orden de prelación, para reflexionar sobre la exposición como formato, y, a su vez, espero, para invitar a pensar en temas que, desde mi punto de vista, no le son periféricos. En relación con esto, propongo un diálogo con tres instancias de exposiciones en el ámbito local, en las cuales fui coartífice: «El Ojo Colectivo» (2012), «Tambaleando en los confines del mundo» (2015) y «Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte» (2019). Si bien el texto propone recorrer críticamente el razonamiento del formato expositivo junto a algunos dispositivos y obras de dichas exposiciones, sobre el final se expondrán parcialmente los textos curatoriales de ellas. Esto complejizará las ideas expuestas y los modos de enunciarlas.

EL DISPOSITIVO EXPOSITIVO

Una característica que considero remarcable en las tres instancias de exposición, aunque, por cierto, de modo dispar para cada una de ellas, refiere a la condición de la exposición como un dispositivo. En palabras de Michel Foucault, un dispositivo «es ante todo un conjunto heterogéneo que incluye discursos, instituciones, estructuras

arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados...».³ El carácter variado, inclusivo, vinculante, de esta conceptualización y complejización de las cosas hace de esta modalidad de entender la exposición una oportunidad para dar lugar a múltiples ideas, razonamientos, vocaciones y personas.

Se plantea el dispositivo de montaje como una forma de construir conocimiento. La disposición de archivos junto a formas enigmáticas, la idea de rehacer formas arquitectónicas que alteren sustancialmente la percepción del espacio de representación, el uso de diagramas que disponga ritmos y modos de percepción no cronológicos en las narrativas, etcétera. Activar un dispositivo general y los distintos dispositivos que lo integran (aparatos, formas, mesas, etcétera) supone dar agenciamiento⁴ (para nosotros, distintas instancias de uso) a distintos protagonistas de la sociedad (colectivos, organizaciones sociales y activistas, universitarios comprometidos con un trabajo de extensión, etcétera). Esto habilita que en la exposición, o en los espacios de arte y cultura, puedan proponerse «zonas de contacto» donde resida lo imprevisto, la colaboración, la ambigüedad y la diferencia.⁵

Estos espacios de encuentro, este modo de entender la exposición, asume como reto la construcción de sentido colectivo en torno a las temáticas planteadas, que se expresa como incierto, plural, riesgoso, crítico, contradictorio, retórico, dialógico. Las obras, los textos, los dispositivos materiales y de enunciación, portan un equivalente valor en todo lo dispuesto.

LA EXPOSICIÓN FLANQUEADA POR EL PROGRAMA PÚBLICO Y EL PROGRAMA PEDAGÓGICO

«Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte» y, en menor medida, «El Ojo Colectivo» supusieron la activación permanente del factor expositivo e institucional donde se residió. Los acontecimientos y eventos públicos multiplicaron las nociones curatoriales de las exposiciones, trascendiendo a los curadores, incluyendo voces y cuerpos otros que ocuparon los espacios generados para tales programas. Dieron lugar, desde las prácticas de mediación y relacionamiento con las instituciones, a la problematización de la gestión (burocrática, colectiva, común); la producción; los derechos de autoría; la permisividad de acciones, etcétera. Los programas apuntaron a varias temáticas para pensar la institucionalidad del arte y la cultura por medio de la transversalidad de posturas de colectivos y organizaciones de distinta índole, que mediaron entre lo simbólico, lo real y la posibilidad de uso.

Es necesario pensar la noción de lo pedagógico en situación, en el contexto mismo de la exposición. Requiere un trabajo previo, desde tiempo antes de la inauguración de las actividades. Se necesita comprender el comportamiento de la arquitectura como soporte, contenedor, «espacio neutro», «espacio simbólico». ¿De qué modo desde la institución (en la que reside la exposición) se alienta o inhibe su afectación? ¿Cuáles son los discursos institucionales manifiestos, y cuáles son las narratividades ocultas? ¿Qué relaciones de poder se dirimen entre quienes trabajan habitualmente en la institución y quienes arriban a ella para relacionarse en una dionisiaca urdimbre de vínculos? ¿Qué lugar ocupa la mediación en tanto nueva construcción de subjetividad y producción de significados? ¿Se puede hablar de curaduría pedagógica en torno a la activación de la pieza de los golfitos en «Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte»? ¿Qué nivel de incidencia formal y fundacional tuvo el golfito en la exposición? ¿Se reformularon instancias de recorridos, de observación, de pausa, de participación?

3. Foucault, M. En Fontdevilla, O. *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni, 2017, p. 45.

4. «[...] activar la noción de agencia permitirá desplegar un imaginario artístico donde la capacidad intencional de cada agente, aunque condicionada, no está totalmente dada de antemano». Fontdevilla, O. *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni, 2017, p. 44.

5. La relación entre dispositivo y zonas de contacto puede leerse en Fontdevilla, O. «La agencia como línea de fuga». En *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni, 2017.

6. Este punto fue escrito en 2016 por Fernando Miranda y Sebastián Alonso para ser presentado como parte de un primer informe de solicitud de apoyo al Ministerio de Educación y Cultura.

7. Peluffo Linari, G. *Arte y pensamiento en la construcción de lugar. Sobre 10 años de actividad del colectivo Alonso + Craciun*. Texto no publicado.

8. Ídem.

PROYECTARSE SIEMPRE *CON Y HACIA LA EDUCACIÓN*⁶

La organización académica de los saberes produce habitualmente consecuencias de inhabilitación de la capacidad creativa de las personas a favor de la exclusividad de voces, de acuerdo con sistemas jerárquicos de reconocimiento. En oposición a esto hay que rescatar, desde las prácticas pedagógicas y de indagación, el lugar de la creación y transformación de los anónimos, permitiendo la construcción simbólica y la producción de significados y representaciones sobre lo cotidiano y lo importante para las personas.

Nadie parece discutir ya que las prácticas de creación, producción y distribución de aquello que pudiéramos delimitar como lo artístico —aun en sus formas de frontera menos reconocibles para lo que cada época definiría como arte— se han visto progresivamente modificadas. Por tanto, si quisiéramos trazar un dibujo de posibilidades para la investigación que pueda dar un contenido pedagógico a la relación actual con las visualidades, deberíamos incorporar un espacio en el cual expresar estas relaciones a la luz también de la experiencia estética y la cultura visual.

Entonces sí podremos abandonar la educación artística (entendida como el saber sobre un objeto estético, una mercadería cultural o un modelo del producir) y redefinirla considerando el arte como un acontecimiento colectivo, un acto performático y transformador, fundado en el hacer como un deseo productivo.

PENSAR Y ACTIVAR INSTITUCIONALIDAD

Los movimientos de los sesenta pusieron en crisis la institucionalidad al instaurar en su seno corrientes de pensamiento y acción artística, como la «crítica institucional», formas de arte público, prácticas artísticas críticas de la representación en los años ochenta y noventa. En el marco de las prácticas artísticas contemporáneas es imprescindible poner en discusión las relaciones de estos modos con el campo institucional en el que se producen, así como sus ámbitos de circulación, su contexto político, su incidencia en el cuerpo social y en las relaciones con las políticas culturales.⁷ Resulta evidente que las producciones de estas prácticas de arte contemporáneo en Uruguay desde los años ochenta no han sido producto de las instituciones que constituyen un marco de referencia sobre la cultura y el arte. Esta autogeneración de corte individual ha venido cobrando interés en las prácticas colectivas de distinto orden desde los años 2000. Sus prácticas se inscriben en los márgenes de lo institucional o en su propia matriz para desplegar instancias de modificación o agenciamiento institucional. Hoy no alcanza con pensar la autonomía como una forma de enfrentarse a un poder instituido. Es necesario preguntarse cómo establecer agencias críticas de producción colectiva junto a la institución; trascender y repensar la discusión sobre el adentro y el afuera de las instituciones culturales en las prácticas artísticas; cómo incidir en lo público; cómo producir una autovalorización del arte vinculada a las nuevas formas de protesta y conflicto; cómo estructurar y dar lugar institucional a contrapúblicos; cómo redimensionar nuestras instituciones educativas con nuevos saberes populares, anclados en las prácticas extradisciplinarias.

Brian Holmes señala la necesidad de articular los «mapas de infraestructura» con los «mapas de subjetividad», en un intento de conjugar, por un lado, las reflexiones que él mismo ha desarrollado a favor de una institucionalidad alternativa de artistas asociados con colectivos urbanos y, por otro lado, la discursividad desarrollada por Suely Rolnik, Felix Guattari y otros en torno a los efectos micropolíticos (intrasubjetivos) del arte.⁸

GRAMÁTICAS

La gramática de estas exposiciones supone dos vocaciones. En primer lugar, una caracterización formal escénica (hacia el uso y percepción del espacio) a través de un planteo estructural arquitectónico de disposición de las cosas (afectación de la arquitectura). En segundo lugar, las cosas portan una capacidad simbólica/poética un tanto enigmática, inasible, que dispone más de lo que efectivamente se anuncia. La gramática es un complejo de dispositivos, objetos, formas, textos, actividades, que se plantean teatralizar el mundo y confundirlo, extrañarlo, acercarlo y alejarlo críticamente. Las visualidades, sonoridades, usos, no buscan grandes relatos a través de obras artísticas y/o culturales, sino más bien situar experiencias que tengan que ver con nuestra cotidianidad política, económica, social. Martí Manen sostiene que «la exposición es el lugar de presentación artística, pero también puede ser el lugar para la experimentación “en directo” sobre nuestras formas de vida, sobre nuestro comportamiento urbano [...] La exposición como un urbanismo blando...».⁹

Las circunstancias de esta gramática apuntan a constituir las condiciones de un nuevo lugar para ser habitado durante una temporalidad acordada, y conectar a varios niveles de comunicación con la realidad que se busca interpelar. Un nuevo lugar en el organigrama de la ciudad. Un punto activo como tantos otros. La exposición es entendida a la vez como una idea de lugar (sitio específico) y como una plataforma desde donde multiplicar los vínculos y conexiones con la ciudadanía.¹⁰ Este estado dual requiere una negociación interna con la institucionalidad que recibe la propuesta. Se produce una conflictividad cuando se ponen en relación el funcionamiento propuesto por la exposición (actividades, programas, equipo de trabajo, visitantes) y una institucionalidad clásica, que reside con sus normas de funcionamiento, reglamentos, presupuestos, funcionarios, etcétera.

Estos presupuestos de relaciones entre los protagonistas son parte visceral de la gramática de la exposición. Sus códigos formales, visuales, sonoros —en definitiva, su lenguaje— no pueden prescindir de estas consideraciones, negociaciones, implicancias, posibilidades e imposibilidades.

EL ÍNDICE O REFERENCIALIDAD COMO OPOSICIÓN AL SÍMBOLO O ÍCONO. EL ÍNDICE PROYECTADO DESDE EL ARCHIVO Y LA DOCUMENTACIÓN

En las tres exposiciones se instó a localizar tres espacios para disponer material de archivo, documentación y ampliación de lo expuesto. Estas zonas se corresponden con espacios definitorios para la exposición, que no es como usualmente se asignan (espacios de consulta). En «Tambaleando en los confines del mundo», la disposición de publicaciones y material en una larga mesa en la entrada generaba una situación ambigua. No estaba claro si estábamos en presencia de obra o material de ampliación de la obra. Con el gesto de disponer este material en el acceso de la exposición, comenzar con la textualidad y la gráfica, se asumía la idea de la importancia y complejidad de la reflexión teórico-conceptual de los temas planteados.

La biblioteca de archivos busca estudiar las piezas impresas que son producidas de forma independiente en Beijing. Organizadas de una manera que permitan a la audiencia participar y experimentar estas piezas, la biblioteca también tiene como objetivo mostrar/exponer la esfera creativa tangencial, pero que existe más allá de los confines del arte contemporáneo.¹¹

9. Manen, M. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Segunda edición. Bilbao: Consonni, 2017.

10. En la exposición «Proyecto Casa-Mario reside en Centro de Exposiciones Subte» me gusta pensar en la idea del muro que divide la sala del Subte en dos partes, el mobiliario de la cocina, el agujero para acceder al archivo y la claraboya, como un conjunto de elementos de un dispositivo definitorio del espacio, entendido como una instalación de sitio específico propia del Subte. Sin embargo, Boris Groys defiende la idea de la instalación contemporánea como un «no-lugar específico», una totalidad que propone una pequeña comunidad deslocalizada de la cultura de masas, instala un aura en el «aquí y ahora» en la percepción de los visitantes. Y sostiene que esta instalación tiene posibilidades de montarse en cualquier lugar y durante cualquier período de tiempo.

11. «El archivo/biblioteca: la independencia de los impresos». Texto curatorial de la exposición «Another Survey: Reading the Chinese Contemporary» («Otro relevamiento: lecturas sobre la contemporaneidad china»), EAC, 2015.

12. Esta idea es tomada de Pamela M. Lee cuando analiza la obra de Gordon Matta-Clark. Hace referencia al texto de Rosalind Krauss «Notes on the Index, Part 2», en *¿Construir... o deconstruir? Textos sobre Gordon Matta-Clark*, capítulo «Objetos improprios de Modernidad».

13. Laddaga, R. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006; p. 15.

14. Ricardo Birnbaum en Obrist, H. U. *Breve historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2009, p. 260.

15. «Collective curating». *Manifesta Journal. Journal of contemporary curatorship*, 8. Sivana Editoriale, 2010.

En «Proyecto CasaMario reside en Centro de Exposiciones Subte» dispusimos un espacio para el archivo y la documentación. Una suerte de exposición dentro de la exposición, un montaje de más de 500 impresiones que proponían una «arqueología del proyecto», una taxonomía ordenada con base en las actividades en sus cinco años de desarrollo, tópicos y subtópicos expuestos y complejizados en sus programas. Aparecen ritmos formales en esos documentos, jerarquización de algunos textos e imágenes que conectaron directa o indirectamente con lo expuesto en la sala principal del Subte. Para determinar la importancia de este espacio se afectó la arquitectura realizando un pasaje (agujero) a través de uno de sus muros. Ese círculo, agujero, umbral, resultó conceptual y físicamente una instancia performativa de uso en la exposición. Era requisito insoslayable poder sortear ese límite para acceder a ese interior del Proyecto, a nuestra casa, a nuestra seguridad afectiva y de comunidad, para luego volver a sortear rápidamente esa incomodidad hacia el espacio mayor. Pero más allá de la distancia y de la necesaria condición performativa exigida entre el espacio del documento y la sala de exposiciones, la sustracción de material del muro retoma la idea de índice desde una perspectiva fotográfica. Hay algo que queda en suspenso, algo que ha estado en ese lugar y también ha estado en CasaMario. Una presencia fantasmática.¹²

CURADURÍAS COLECTIVAS

Los proyectos que me interesan [...] son constructivistas; se proponen la generación de «modos de vida social artificial», lo que no significa que no se realicen a través de la interacción de personas reales: significa que sus puntos de partida son arreglos en apariencia —y desde la perspectiva de los saberes comunes en la situación en que aparecen— improbables. Ya que dan lugar al despliegue de comunidades experimentales, en tanto tienen como punto de partida acciones voluntarias, que vienen a reorganizar los datos de la situación en que acontecen de maneras imprevisibles, y también en cuanto a través de su despliegue se pretende averiguar cosas más generales respecto a las condiciones de la vida social en el presente.¹³

La curaduría es un proceso que comenzó en la posguerra y ha venido modificándose desde sus primeras formulaciones en los años cincuenta y sesenta. Su apremiante reside en las formulaciones antagónicas, pero complementarias, de Harald Szeemann y Pontus Hultén, quienes irrumpieron críticamente en la concepción de la figura museológica tradicional de «clasificar y ordenar el material cultural».¹⁴ El *ausstellungsmacher* (realizador de exposiciones, como se definió Szeemann) ubicó, en un contexto de revulsiones culturales, un horizonte especulativo de lo realizable en torno a las exposiciones. La famosa frase «de la idea al clavo» anunciaba un ejercicio de complementariedad de funciones desde el enfoque curatorial. La crítica y sus intérpretes fueron desplazados por la curaduría, en tanto el curador se valió desde entonces del discurso, la nominación, el despliegue espacial de las obras, incluso la propia creación junto con artistas. Todo enfocado desde el sujeto (curador) en intrínseca relación con los «otros», los artistas, las instituciones, las exposiciones. A finales de los años sesenta y setenta, Jean Leering instauró la noción de *collective creativity*, desarrollada en innumerables instancias pero siempre considerada en el modo «un curador-una exposición». A partir de los 90 las prácticas de colectivos como Raqs Media Collective, Group Material, Art and Language, entre otros, e instituciones como la Manifesta, pusieron en crisis los tópicos curatoriales, enfocando la crítica hacia los modelos de la «Documenta» de Kassel (Alemania).

In counterpoint to postwar liberal glorification of the individual, the first post Cold War decade put forward the idea of Collective curatorship. As Magali Arriola explained: The assumption was that a Group of voices can both democratize the artists access to the so-called mainstream and pluralize the geographic, aesthetic and political points of view from which to put into perspective contemporary artistic production.¹⁵

De este modo se reconocen dos procedimientos a atender y diferenciar: la curaduría de un hecho colectivo como un proceso de selección y puesta en diálogo de voces y discursos grupales (la modalidad más común), y una segunda modalidad que pone en juego una única voz parlante (múltiple), un esfuerzo colectivo, incluso antagónico y contradictorio, de compartir la autoría bajo el manto de una forma heterogénea e improbable.



Fig. 1. Centro de Exposiciones Subte. 2012. Curaduría: alonso+craciun, Heinz Norbert Jocks, Dominique Garaudel.

EL OJO COLECTIVO; EN BÚSQUEDA DE OTRA SUBJETIVIDAD

El Ojo Colectivo es una plataforma web en la que colectivos de artistas, curadores y ciudadanos de Europa y de Sudamérica se conectan en red, intercambian ideas y se presentan en público con obras, proyectos, videos, fotos, exposiciones y acciones.

La exposición «El Ojo Colectivo; en búsqueda de otra subjetividad» tiene como objetivo lanzar públicamente la plataforma web y poner en juego una primera aproximación a la problematización de la curaduría colectiva,

reflexionando sobre los procesos contemporáneos de creación artística en relación con lo colectivo y su influencia en la esfera pública. La exposición es el resultado de intercambios y encuentros con trabajos artísticos que incorporan la praxis colectiva, los modelos críticos de acercamiento a la realidad y las experiencias que trascienden los campos artísticos. Contó con la participación de 30 colectivos artísticos internacionales, así como la presencia en Montevideo de teóricos, críticos y artistas que acompañaron las actividades.

Fig. 2. Espacio de Arte Contemporáneo. 2015. Curaduría: Zandie Brockett. Curador asociado: Sebastián Alonso.



TAMBALEANDO EN LOS CONFINES DEL MUNDO

Jing-Jin-Ji es una iniciativa para consolidar Beijing, Tianjin y la mayor provincia de Hebei en una sola región de la capital destinada a acoger más de 130 millones de personas. La construcción de esta megalópolis es una manifestación de la directiva de trasladar 250 millones de personas provenientes de entornos rurales a las zonas urbanas costeras para 2025, con el fin de estimular la economía nacional. Además, la ordenanza de esta polis es un ejemplo de cómo la «velocidad expansiva», que ha comenzado en la década de 1980 y ha llegado a enmarcar la mayoría del paisaje contemporáneo chino, se ha convertido en el vehículo para llegar a la modernidad. Sin embargo, la interpretación de China de la modernidad —que surge de un deseo de competir con Occidente en los frentes económicos, culturales y tecnológicos— no está en línea con las ideologías de la pos-Ilustración de Occidente. Más bien, la modernidad China está asociada con la riqueza material y la calidad de vida que, se cree, se encuentran sólo en la ciudad, distanciada de la vida agraria. Debido a estos esfuerzos por la urbanización masiva se han producido cambios sociológicos significativos y continuos, ya que la forma de estas vastas metrópolis requiere comunidades fragmentadas que se reconstruyan en nuevas

formas. Se ha llegado a una forma de espectacularización en la que auténticas culturas urbanas han sido reemplazadas por sus representaciones sintéticas.

En su ensayo «The Storyteller», Walter Benjamin señala que es por medio de la narración de cuentos que la «[...] conexión psicológica de los acontecimientos no es forzada en el lector. Se deja que este interprete las cosas como las entiende, y por lo tanto la narración alcanza una amplitud [de] que la información carece». Las narraciones han existido por mucho tiempo, como vehículos para que la gente pueda resumir y comunicar los conocimientos que cosechan por medio de la experiencia personal con su propia sociedad y otras ajenas. Estas expresan percepciones fragmentarias o incluso sentimientos inconscientes que puedan tener de sí mismos, y de sí mismos como individuos dentro de una red social mayor. Contar historias es una forma de comunicación que construye comunidad, fomentando la experiencia subjetiva, en lugar de fomentar el aislamiento de la audiencia en la creciente metrópolis solitaria.

Siendo la primera exposición en presentar al público uruguayo el trabajo de artistas nacidos, que viven o trabajan en China, «Tambaleando en los confines del mundo» ve las narrativas creadas en o alrededor de los contextos urbanos, como vehículos para transmitir una

comprensión más profunda de la interpretación de la modernidad del país y sus efectos sobre la identidad individual, redes colectivas y producciones culturales emergentes. Presentando diversas formas de ficción, que descontextualizan entornos y escenarios reales, y presentándolas como historias para la lectura subjetiva, las obras ofrecen un panorama de la realidad humana dentro de las megaciudades chinas.

Ellas sirven como herramientas que invitan a los espectadores a reflexionar sobre sí mismos como miembros de sus propias ciudades. Quizás es en ese tambaleo entre la realidad y la ficción, o tal vez incluso en la oscilación entre perspectivas subjetivas y omniscientes, que se nos muestra un espacio para contemplar nuestros hábitos y costumbres, como individuos y como sociedad.

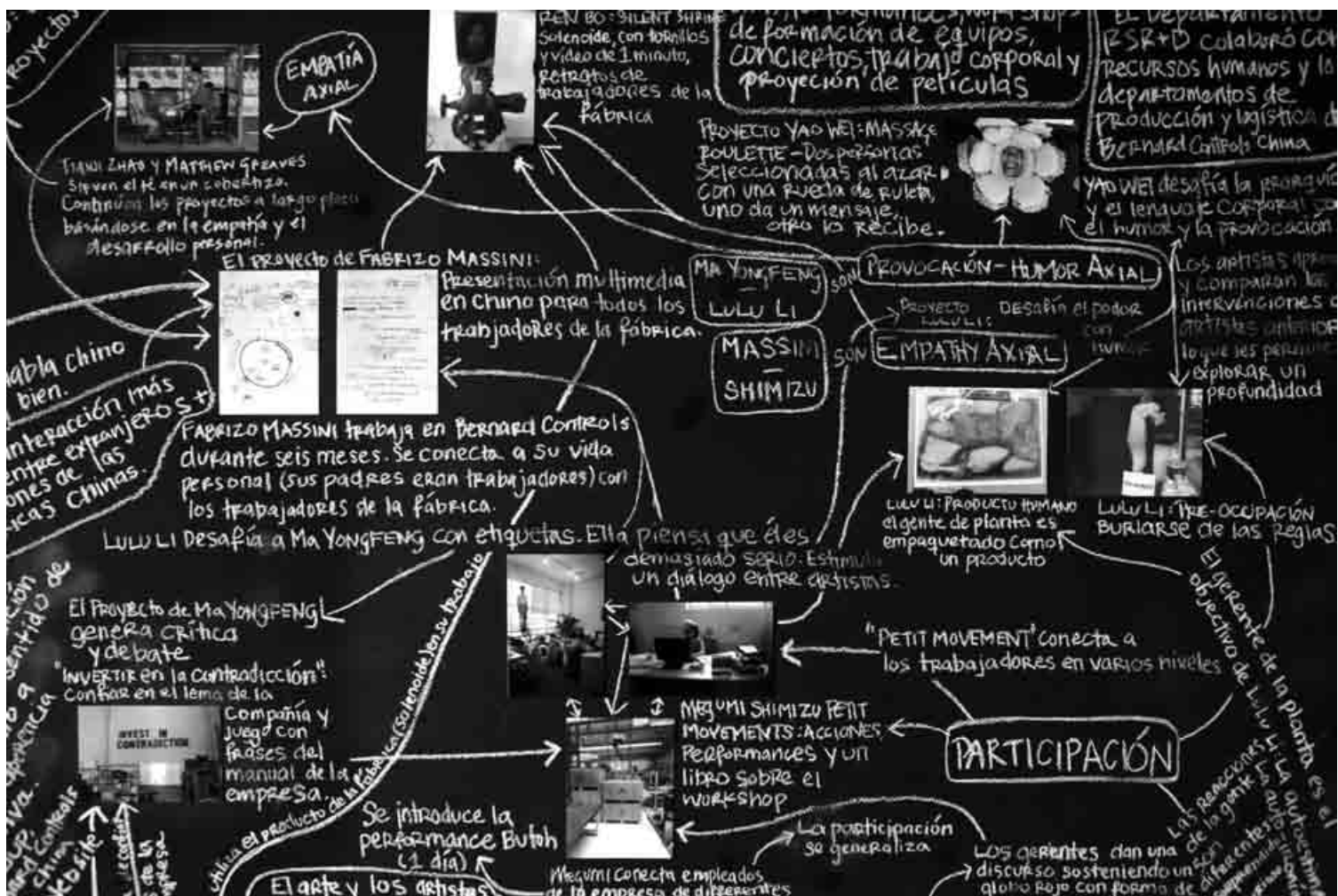


Fig. 3. Centro de Exposiciones Subte. 2019.
Curaduría: Sebastián Alonso, Lourdes Silva,
Niklaus Strobel.

PROYECTO CASAMARIO RESIDE EN CENTRO DE EXPOSICIONES SUBTE

Estamos en CasaMario.

Todo lo que usted quiera, pregúntelo aquí.

Luego de cinco años, el colectivo de Proyecto CasaMario realizó la primera instancia de residencia en una institución artístico-cultural. En ella desplegó el archivo en construcción que conforma su trayectoria, y realizó un ejercicio curatorial de exposición a través de una propuesta de montaje variable. Se integró también un programa público, con invitados/as nacionales e internacionales (conferencias, conversaciones, talleres y acciones) y un programa pedagógico que, diseñado de manera colectiva, colaboró en la mediación de aquellos acontecimientos que fueron sucediendo. Continuando con la trayectoria colectiva de potenciar y humanizar los encuentros, se instaló una cocina que ofició como un elemento más de integración y cohesión espacial y afectiva.

Proponemos colectivizar un ensayo de imaginación política sobre nuestras prácticas, afectos y narrativas.

El tordo del sur deja sus huevos en un nido de otra especie. Mientras espera confiado, comparte algunos comentarios:

¿De qué modo las prácticas artísticas asimiladas como un conjunto específico de competencias, habilidades, aptitudes y percepciones [...] pueden ser combinadas con otras competencias de otros campos de la actividad humana?

¿Cómo lidiar con los excesos de sentido que la institución dispone a diario? ¿Cómo pensar y proyectar una nueva institucionalidad?

En tiempos de vertiginosidad extrema, ¿podemos ralentizar nuestras prácticas hacia un modo de hacer extenso y reflexivo?

Pensemos lo social como un espacio-lugar de eroticidad, de construcción política y poética, no como un espacio de miedo y agresión.

Por un momento, ensayemos aquí y aventurémonos a la posibilidad de construir un lugar otro.

Activar públicamente el proyecto en un espacio de exposiciones de la ciudad presupone un reto fundamental, constituyendo un objetivo trazado originariamente. Proyecto CasaMario no intentó completarse en una exposición, sino que compartió y reactivó públicamente sus modos de hacer. Hizo posible que un recorrido íntimo, orgánico, vivencial y comunitario se amplifique y actualice en una experiencia común, que permitió, mediante los dispositivos propuestos, reflexionar sobre lo que ha sido su trayectoria.

Las imágenes, objetos, relatos, prácticas y documentos fueron concebidos en su integralidad y puestos en relación, organizados en una pieza artístico-pedagógica articulada en un espacio-tiempo determinado, donde los públicos harán las veces de usuarios en este residir en el Subte.

La poesis curatorial, la puesta en montaje y los programas diagramados proponen construir en el Subte una noción de lugar (de casa) desde diferentes perspectivas, escalas y significados, donde confluyan la seguridad, la intimidad y la privacidad; la propia existencia que tanto parlamentamos y desplegamos en la calle Piedras, hacia un estadio de riesgos, de vínculos sociales, de afectos y de conflictos con la vecindad y la urbe.

El sentido morfológico de montaje supone una construcción realizada por partes heterogéneas relacionadas entre sí, que dan sentido a las vivencias que hemos provocado, a los objetivos y deseos puestos en juego, a las formas construidas y a los modelos de aprendizaje colectivos.

Construir este montaje implicó habitarlo.