



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

EXTENSIÓN
SECRETARÍA DE
EXTENSIÓN UNIVERSITARIA



VI Congreso interoceánico de Estudios Latinoamericanos

Simposio 9: Voces y miradas desde las artes a la teoría decolonial: aportes para la enseñanza, investigación y divulgación de las artes

Entre Atlas, Engramas y Museos Imaginarios

Esp. María Gabriela Hernández Celiz¹²

Resumen

Este escrito narra una experiencia pedagógica llevada a cabo en mayo y junio de 2018, en la asignatura *Sociología del Arte y el Diseño*, de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual, dictada en la Sede Andina El Bolsón de la Universidad Nacional de Río Negro. En este contexto se propuso un trabajo práctico que aunara teoría y práctica. El objetivo fue analizar miradas teóricas que excedieran el análisis de sus objetos de estudio como inmersos en una sucesión de hechos causales, pero principalmente lineales (al estilo vasariano), recurriendo a una diversidad de teóricos y artistas que desde principios del siglo XX propusieron abordajes no lineales de la experiencia humana y principalmente artística. Aby Warburg (revisitado por Didi-Huberman), Walter Benjamin, André Malraux, Gerard Richter o Marcel Broodthaers, entre otros referentes, desarrollaron propuestas que tomaron lo multitemporal, las discontinuidades, la deriva, el fragmento, lo dislocado, el desplazamiento de sentido, la desterritorialización de la imagen y el tiempo, la supervivencia de la imagen y el montaje, siendo sus reflexiones interesantes de ser analizadas desde una carrera con una fuerte concepción lineal del tiempo discursivo, en la forma de proyectos audiovisuales narrativos/documentales.

¹ Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina El Bolsón. LabTIS (Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad) -UNRN

² mghernandez@unrn.edu.ar



La premisa del trabajo práctico fue partir del análisis de uno de los conceptos de referencia (Atlas Mnemosyne, engrama, museo imaginario o ficticio), desarrollando sus principales características (según alguno de los autores de referencia) y construir un producto visual, audiovisual o multisensorial que diera cuenta de un Atlas, un museo o una serie surgida de un engrama mnemónico, sumándole a la producción un carácter personal.

Se solicitó un informe escrito en el que se explicitara la procedencia del concepto (según Gerhard Richter, Aby Warburg o André Malraux, por ejemplo), el contexto histórico, social y/o disciplinar que lo justificaba, y qué aspectos de dichos conceptos se habían elegido para analizar visualmente.

Luego de un trabajo de conceptualización, análisis e investigación, se llegó a la producción de catorce propuestas en las que se verificó la materialización de conceptos como el arte y lo cotidiano, lo local, el tiempo, mundos privados, violencia de género, identidad de género, la relación de la universidad con la comunidad y la construcción social del cuerpo, expuestas en el contexto de una clase (expandida hacia el afuera del aula) organizada como ámbito de exposición e intercambio. Se realizaron proyecciones e instalaciones. La actividad tuvo un cierre en la siguiente clase, pensada como ámbito de reflexión acerca de las propuestas y principalmente de análisis de su activación por parte del público.

El texto ampliado analizará los distintos proyectos y le dará voz a las reflexiones teóricas realizadas por los mismos grupos participantes.

Palabras clave: enseñanza; arte; teoría; Warburg; Atlas.

Este escrito narra una experiencia pedagógica llevada a cabo durante los meses de mayo y junio de 2018, como parte de la cursada de la asignatura *Sociología del Arte y el Diseño*, de la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual, dictada en la Sede Andina El Bolsón de la Universidad Nacional de Río Negro. En este contexto se propuso un trabajo práctico que aunara teoría y práctica. El objetivo fue analizar miradas teóricas que excedieran el análisis de sus objetos de estudio como inmersos en una sucesión de hechos causales, pero principalmente lineales (al estilo



vasariano), recurriendo a una diversidad de teóricos y artistas que desde principios del siglo XX propusieron abordajes no lineales de la experiencia humana y principalmente artística.

Aby Warburg (revisitado por Didi-Huberman), Walter Benjamin, André Malraux, Gerard Richter o Marcel Broodthaers, entre otros referentes, desarrollaron propuestas que abordaban lo multitemporal, las discontinuidades, la deriva, el fragmento, lo dislocado, el desplazamiento de sentido, la desterritorialización de la imagen y el tiempo, la supervivencia de la imagen y el montaje, siendo sus reflexiones interesantes de ser analizadas desde una carrera con una fuerte concepción lineal del tiempo discursivo, en la forma de proyectos audiovisuales narrativos/documentales.

La premisa del trabajo práctico fue partir del análisis de uno de los cuatro conceptos seleccionados, de los propuestos por los autores antes mencionados: el Atlas Mnemosyne, la idea de engrama mnemónico, los Museos Imaginarios o los Museos Ficticios), desarrollando sus principales características -según alguno de los autores de referencia- para luego construir un producto visual, audiovisual o multisensorial que diera cuenta de un Atlas, un museo o una serie surgida de un engrama mnemónico, sumándole a la producción un carácter personal.

También se solicitó un informe escrito en el que se explicitara la procedencia del concepto (según Gerhard Richter, Aby Warburg o André Malraux, por ejemplo), el contexto histórico, social y/o disciplinar que lo justificaba, y qué aspectos de dichos conceptos se habían elegido para analizar visualmente.

Luego de un trabajo de conceptualización, análisis e investigación, se llegó a la producción de catorce experiencias en las que se verificó la materialización de conceptos como el arte y lo cotidiano, lo local, el tiempo, los mundos privados, la violencia de género, la identidad de género, la relación de la universidad con la comunidad y la construcción social del cuerpo. Estas experiencias fueron mostradas en el contexto de una clase (expandida hacia el afuera del aula) organizando distintos espacios como ámbito de exposición e intercambio. Las experiencias incluyeron tanto



proyecciones como acciones, intervenciones e instalaciones. La actividad tuvo un cierre en la siguiente clase, pensada como ámbito de reflexión acerca de las propuestas y principalmente de análisis de su activación por parte del público.

El presente texto analizará los distintos proyectos y le dará voz a las reflexiones teóricas realizadas por los mismos grupos participantes.

Contextualización teórica

Como se mencionara en el ítem anterior, la propuesta se desarrolló en el contexto de la asignatura “Sociología del Arte y el Diseño”. Cabe aclarar que en el nuevo plan de estudios de la carrera esta asignatura ha sido sustituida por “Cultura Visual”, la que comenzará a ser dictada próximamente. Esto ha motivado que, a la asignatura original, se hayan ido incorporando paulatinamente miradas y conceptos que se inscriben en un abordaje interdisciplinar, sumándose a la Sociología del Arte una relectura desde la Historia del Arte y diversas vertientes desde el campo de los Estudios Culturales. Dicho abordaje ampliado ha ido acompañado de la selección de objetos de estudio diversificados en cuanto a lo que el concepto Arte –en su versión más tradicional- suele evocar. Esta modificación conlleva, por lo tanto, una lista de autores que no se ciñe al campo disciplinar sociológico sino tangencialmente, siendo analizados teóricos como Francastel, Antal, Hauser o Bourdieu sólo en la medida en que enriquezcan, desde la Sociología, el campo de estudio de la Cultura Visual.

En el caso de los autores y artistas seleccionados para la realización de los proyectos antes mencionados, se partió de la lectura del texto *La imagen superviviente. Historia del Arte y el tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg* (Didi-Huberman, 2009) la que posibilitó tanto un análisis del quiebre disciplinar propuesto por Warburg³, como de un dispositivo (fotográfico) de acercamiento a las obras de arte: el Bilderatlas Mnemosyne. En cuanto al Atlas de Warburg, en una de sus múltiples definiciones posibles, el mismo Warburg lo describe como “Una secuencia de imágenes que explora la función de los antiguos valores expresivos

³ Recordemos que Warburg se inscribe disciplinarmente en el contexto de la Historia del Arte pero que se aleja de las propuestas canónicas, tanto en la selección de sus objetos de estudio como en sus propuestas metodológicas.



predeterminados a través de la representación de la vida en movimiento en el arte del Renacimiento europeo” (Warbur, 1932)⁴ ,

Esta cita nos remite a su propuesta de estudiar obras del pasado (en su caso, centrado en la relación Renacimiento-Antigüedad grecolatina), mediante la disposición de registros fotográficos en los que, aclara Alejandro Bauzá, “...se mostrarían el desarrollo y supervivencia de las formulas expresivas antiguas en el mundo moderno y contemporáneo...” mediante la selección y ordenamiento de “imágenes fotográficas, gráficos y notas” (Bauzá, Pág. 24), presentados sobre paneles negros y sujetas con pequeñas pinzas que permitían probar nuevas disposiciones de imágenes, según se quisiera plasmar una nueva búsqueda conceptual. Acerca de este dispositivo, Didi-Huberman señala que el desplazamiento combinatorio incesante de las imágenes sería coherente con el hecho de que es imposible detenerse en una interpretación única de las imágenes estudiadas, siendo esta interpretación modificable, tal como es el pensamiento –definido como plástico (Didi-Huberman, 2009, pág. 417), móvil y metamórfico-.

Podríamos sintetizar, entonces, el aporte de Warburg mencionando que, aún siguiendo los lineamiento de la escuela de Panfosky y su línea iconográfica utilizada en torno al análisis del Renacimiento y la Antigüedad Greco-latina, su método amplía su objeto de estudio sumando al análisis de las “Bellas Artes” el análisis iconográfico de las artes menores – un ejemplo es su referencia a la utilización como modelo, por parte de Pollaiuolo,⁵ (Warburg, 2005) de un escudo de cuero de cuya imagen copia (Warburg, 2005, pág. 406), para la realización de su David, “...hasta los más pequeños motivos accidentales del movimiento...” -.

En cuanto al Atlas como dispositivo, este mecanismo amplificador se multiplica en la forma de paneles (tal como es sabido), posibilitando combinaciones casi infinitas (mediante una operatoria asimilable al montaje cinematográfico), en las que las imágenes cobran nuevas significaciones o lecturas ante cada nueva configuración.

⁴ Citado por Didi-Huberman, Op. Cit. Pág. 416.

⁵ Warburg, Aby: Durero y la Antigüedad italiana, primera edición de 1905.



Sobre el Atlas como dispositivo reflexiona Bauzá, señalando que "...debe tenerse en cuenta que Mnemosyne no tuvo la intención de ser en ningún momento ni una obra de arte ni una herramienta artística de ninguna clase. (...) no debe olvidarse que lo que Warburg pretendía era elaborar un Bilderatlas en el que exponer mediante imágenes sus planteamientos teóricos como historiador." (Bauzá, Pág. 25). Entendemos esta aclaración, justificada a la luz de algunas prácticas vinculadas al arte contemporáneo, en las que la referencia al Atlas de Warburg es verificable, explícita o implícitamente, y en las que ciertos elementos formales de su propuesta (utilización de paneles, selección justificada y/o cuasi arbitraria de los componentes, su relativa permutabilidad, interpretación abierta al observador, relaciones internas en constante actualización, entre otros), son retomados bajo la forma de instalaciones. Sin embargo, creemos que la aclaración precedente no invalida ni el aporte de Warburg al campo disciplinar ni la utilización que se realiza del concepto "Atlas" desde el campo artístico.

El mismo Didi-Huberman, autor del texto que dio origen al Trabajo Práctico que estamos comentando, desarrolló una propuesta curatorial artística para el Museo Reina Sofía (Madrid, 26 noviembre, 2010 - 27 marzo, 2011), bajo el título de "Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas".

En un texto de 2012, Sandra Santana compara críticamente el método visual construido por Warburg con propuestas estético-teóricas como la de Malraux y su "museo imaginario" (décadas del 40 y 50 del pasado siglo), el "museo ficticio" de Broodthaers (1968-1972) y la exposición comisariada por el mismo Didi-Huberman considerando como forzada, en este último caso, la relación entre el Atlas de Warburg y las obras expuestas en esa ocasión, cuya justificación —en la forma de texto curatorial— el autor extiende a lo largo de su análisis de autores como Nietzsche, Baudelaire o Borges. Aclara Santana que, "...del mismo modo que Warburg desprendía las imágenes de su contexto originario para descubrir los aspectos comunes entre ellas, también en su ensayo Didi-Hubermann descontextualiza el pensamiento de los diversos pensadores y artistas que se mencionan en el catálogo y que forman parte de la exposición, y lo neutraliza en aras de mostrar su parecido

con el proyecto del historiador del arte alemán.”⁶ Atento a la selección de artistas y obras que conforman la exposición, y las citas de autoridad presente en el ensayo de Didi-Hubermann, en las que se vincula el enfoque metodológico de Warburg con producciones artísticas del siglo XX que se alejaron de los lenguajes artísticos “tradicionales”, esto es, pintura y escultura, Santana concluye que:

...parece necesario aplicar una cierta violencia conceptual al mismo «Atlas» de Warburg para que case con la naturaleza de la muestra y se convierta en el antecedente perfecto de esta «explosión» de la tradición pictórica. El propósito warburgiano de encontrar invariantes formales para el estudio de las imágenes es dejado de lado para resaltar el carácter «dionisiaco» que residiría en el «origen primigenio de su discurso». El Atlas de Warburg es, para Didi-Huberman, «herencia de nuestro tiempo»⁷.

A pesar de este análisis, Didi-Huberman es sólo uno de los que contribuyen al entramado contemporáneo en el que el Atlas transmuta en dispositivo artístico. Bajo similar nombre, el “Atlas” (1970-2010?) de Gerard Richter, aún sin mención explícita a Warburg, puede ser leída bajo su influjo, tanto como las obras de otros artistas analizados, por ejemplo, por Tartás y Guridi García⁸, como Joseph Beuys, Gordon Matta Clark y el mismo Richter. En este caso los autores analizan, en un juego de reenvíos teóricos, el estudio de Didi-Huberman sobre la obra de Warburg, a la luz de la “Arqueología del saber” construida por Michel Foucault. De la propuesta de Warburg rescatan, entre otros aspectos, al atlas como método creativo –con énfasis en la operatoria montaje- entendido como “una máquina de activación de ideas y relaciones (...) planteando [aquí citando a Didi-Huberman] un conocimiento nómada y desterritorializado” mediante el cual el Atlas “...despliega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental”⁹. Centrándose en algunas manifestaciones artísticas del siglo XX, Tartás y García relacionan el Atlas de Warburg con la noción de *montaje*

⁶ Santana Sandra: *Museos ficticios, imaginarios y reales: de cómo Mnemosyne de Aby Warburg acabó devorando el Museo Ficticio de Marcel Broodthaers*, En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 1, 2012, pág. 20/21.

⁷ El entrecomillado corresponde a citas presentes en el texto de Sandra Santana, utilizando conceptos del Texto introductorio en: Didi-Hubermann, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid, TF Editores / Museo Reina Sofía, 2010, pág. 8 y 18 (Santana, S. Op. Cit. Pág. 22)

⁸ Tartás Ruiz, Cristina y Guridi García, Rafael: *Cartografías de la memoria. Aby Warbur y el Atlas Mnemosyne*. S/F.

⁹ Didi- Huberman, *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Catálogo de la exposición del mismo nombre. MNRS, Madrid, citado por Tartás y García, Op. Cit., pág. 5.



cinematográfico de Eisenstein, entendido como una ruptura en la continuidad del discurso narrativo clásico, señalando que para el mencionado cineasta el montaje es, principalmente, conflicto dialéctico en el que: "...nuevas ideas emergen de la colisión de imágenes muy diferentes"¹⁰. La relación que establecen los autores entre Warburg y las búsquedas estéticas del siglo XX hace hincapié en el interés por los procesos creativos más que por la obra acabada y cerrada sobre sí misma. La obra "maestra" unitaria, deja lugar a las series, o conjuntos, a los procesos (abiertos, continuos, infinitos). Especial atención prestan, a la *mesa de trabajo* como dispositivo artístico – relacionable con la máquina visual de Warburg-, "...donde las disposiciones pueden materializarse, cotejarse y modificarse indefinidamente, pudiendo verificarse los resultados en tiempo real en cada instante..."¹¹. Señalan, entonces, que las imágenes confrontadas en mesas de trabajo define cartografías propias, "...universos regidos por criterios no estrictamente gobernados por razones lógicas, sino por referencias y obsesiones que descomponen la realidad en múltiples capas de significados superpuesto."¹²

Central en el análisis de los autores mencionados es, tal como mencionáramos en el párrafo anterior, la obra teórica de Michel Foucault. De este autor se extrae - relacionándola con la operatoria de montaje, con la construcción de relaciones no evidentes, con el cruce, la superposición y el encuentro de realidades distantes que subyacen tanto en la obra de Warburg como en el arte contemporáneo-, la idea de *heterotopía*, entendida como "...disposición de las cosas en sitios tan diferentes que no se encuentra un lugar común" y como propuesta de espacios en crisis así como espacios de desvíos, ordenamientos de lugares incompatibles y tiempos heterogéneos¹³.

Los proyectos

Deteniéndonos en este punto, es oportuno comentar algunos de los proyectos presentados, y en los que la realización visual, audiovisual o multisensorial terminan

¹⁰ Tartás y Guridi, Op. Cit. Pág. 2.

¹¹ Tartás y Guridi, Op. Cit. Pág. 6.

¹² Tartás y Guridi, Op. Cit. Pág. 6/7.

¹³ Foucault, M., "Des espaces autres", en Dichos y Escritos, 1994. Citado por Tartás y Guridi, Op. Cit. Pág. 1



siendo excusa para un análisis teórico y reflexivo acerca del campo artístico contemporáneo, y de las propuestas teóricas mencionadas al comienzo de este texto.

Tratándose de una carrera con un fuerte componente narrativo clásico, el análisis de “Atlas” de Richter, generó un cierto desconcierto inicial. Con la intención de evitar lecturas preconcebidas, el documental que plasmaba su exposición de 2012 fue proyectado en el idioma original (alemán)¹⁴. A un primer análisis, tentativo e intuitivo, le siguió una segunda proyección en la que se comenzó a evidenciar una cierta lógica estética, una interpretación basada en la lectura de imágenes yuxtapuestas y una comprensión del dispositivo curatorial, todo esto deducido y comentado por el propio grupo participante de la cursada. En clases anteriores se había leído *La imagen superviviente. Historia del Arte y el tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg*, lo que generó nuevas interpretaciones acerca de lo visto. Otros textos, comentados en párrafos anteriores, complementaron las interpretaciones iniciales al tiempo que consolidaron los proyectos realizados a posteriori.

A partir de la consigna correspondiente, el grupo desarrolló catorce proyectos que incluían tanto una justificación teórica como una jornada en la que el aula fue transformada en espacio de exposición, abarcando también otras aulas, pasillos y baños. Las propuestas incluyeron instalaciones, proyecciones, intervenciones y espacios interactivos, y el público estuvo compuesto tanto por compañeros como por docentes y estudiantes de otras asignaturas y carreras de la sede. Esta experiencia abarcó las cuatro horas de cursada.

Volviendo a los proyectos¹⁵ una de las alumnas, Grecia Arias, desarrolló su obra a la que denominó “Atlas del Bolsón”. Descrito como un recorrido por la localidad de El Bolsón, Río Negro, y una instalación que presentaba un “cuaderno intervenido con observaciones realizadas en el lugar”. Grecia definió su necesidad de trabajar “Sobre la percepción de nuestro entorno y del tiempo. ¿Cómo nos afecta, o no, todo lo que está transcurriendo a nuestro alrededor, en todo momento?” agregando que

¹⁴ “Gerhard Richter *Atlas*”, Dresde, 2012 En <https://youtu.be/goGFJbCplil?t=17>

¹⁵ Los textos que se citan fueron realizados, como parte de proyecto, por los distintos grupos, tanto en formato resumen como en el trabajo extendido.



“La obra demanda del espectador un cierto tiempo, pero también depende de su acción para recorrerla”. Grecia presentó su instalación en un pasillo de la facultad, dejando sobre una mesa su cuaderno, previamente anotó su diario recorrido por la ciudad –a la manera de un flaneur contemporáneo-.

Un segundo grupo (Leandro Navarro y Santiago Mediana) propuso “Atlas Sonoro” al que definieron como “...un Atlas Mnemosyne, que se basa en una instalación sonora en el que cuatro parlantes transmiten sonidos que se relacionan a sentimientos que fueron consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Se intenta vaciar la habitación y evitar luces, para que el público sólo pueda oír y no tenga elementos visuales o físicos que lo distraigan. La suma de las composiciones sonoras intenta formar un ambiente que impacte al espectador para que, al final de la experiencia, pueda anotar sus sentimientos y escribir un concepto a partir de la interpretación de estos (miedo, angustia, caos...)”.

En cuanto al *Museo Ficticio*, Bárbara Ruggieri construyó su “Museo ficticio: expresiones del señor de los anillos de Tolkien, en una caja” mencionando en su resumen que la “... finalidad de este proyecto es acercar de forma sencilla a los espectadores a distintas propuestas y exposiciones de museos que no pasarían en la realidad. Para lograr esto, el museo se desarrolla en una caja donde mediante un agujero se puede “espíar” una de estas exposiciones. La intención de estos museos es mostrar material inspirado en universos fantásticos. En este caso, la idea de la exposición es mostrar material generado por lectores o espectadores.” Inspirándose en la obra de Sebastián Gordín, en cruce con los medios y tecnologías de comunicación actuales, Bárbara construyó su caja/museo en la que puede observarse, a través de distintos orificios, distintos memes e imágenes de fan art. Cada hueco brinda al espectador la posibilidad de *espíar* una nueva escena, a la vez que manipula y juega con este pequeño museo.



También se acercó al *Museo Ficticio*, Rocío Mazzitelli con su propuesta “Clasificación de los cuerpos”. Rocío señala en su resumen que “...el proyecto toma como concepto el modelo binario masculino/femenino, y cómo los cuerpos se terminan encasillando bajo estas rígidas clasificaciones. En este caso, se toma la vestimenta como temática, ya que ésta constituye uno de los mecanismos para clasificar los cuerpos y crear este imaginario femenino y masculino, que exige cómo deben verse y comportarse estos cuerpos. Por este motivo, el proyecto consta de prendas de niños, para explorar cómo desde edades muy tempranas se encuentra presente esta lógica binaria (“el rosa para las nenas, el celeste para los nenes, etc.”). Para esto se tomó como referencia las prácticas artísticas en torno al cuerpo, de los años noventa (los trabajos de Kiki Smith, con sus esculturas de mujeres, y de Robert Gober, con sus cuerpos desmembrados), junto al concepto del cuerpo como construcción social.” En cuanto a la denominación de su proyecto como *Museo Ficticio*, Rocío rescata de este concepto el hecho de que Broodthaers expone objetos útiles en un contexto propuesto por él mismo como museístico (su casa), haciendo foco en el carácter ficcional de la Institución Museo. Los objetos por él propuestos adquirirían valor artístico en ese contexto aunque, fuera de él volverían a recuperar su valor utilitario, tal como sucede en el ejercicio conceptual construido por Rocío.

“Museo virtual imaginario” es el título de la propuesta de Sofía Lagreca y Lucía Díaz, inspirada en la obra de Chiharu Shiota y sus instalaciones, en las que diversos objetos cotidianos devienen artísticos. La propuesta del grupo comenzaba en los pasillos de la institución. En ese contexto, Sofía o Lucía realizaban dos pedidos: el número de teléfono celular del interpelado –para ser agregado a un grupo de WhatsApp- y un llavero –con sus correspondientes llaves-. Una vez recolectados números y llaves, dispusieron un par de mesas cubiertas con una tela negra. Sobre una de ellas, dispusieron los llaveros y a su lado pegaron un texto con instrucciones que permitían participar de este museo virtual imaginario. Cada participante debía seleccionar una serie de llaveros, disponerlas sobre la mesa iluminada mediante un spot, fotografiarlos y subir la foto resultante al grupo de WhatsApp creado a tal fin, conformándose, entonces, la colección de obras del museo virtual. Esta colección se



actualizaba en tiempo real, siendo posible ver a los miembros del grupo de WhatsApp reaccionando a la recepción de un nuevo mensaje/obra, mientras se encontraban en el pasillo, el patio o algún otro espacio de la institución. La propuesta tuvo muy buena recepción por parte de los participantes, que se prestaron a las acciones y a los aspectos lúdicos de la misma. En cuanto al carácter de Museo Imaginario (según la versión de Malraux), si bien es posible pensar cada fotografía como una obra en sí, Malraux proponía a las fotografías en su carácter de medio, más que por su carácter artístico. Entonces la propuesta descrita bien podría ser tildada de Museo Ficticio, atento al carácter efímero de las mini-instalaciones que le dieron origen y al hecho de que los objetos cotidianos que las conformaban se reconfiguraban con cada participante, perdurando en su calidad artística sólo en imagen y volviendo a su función útil inmediatamente después de finalizada la exposición.

Sobre finales abiertos

Los proyectos comentados en el apartado anterior son sólo una pequeña muestra de lo desarrollado. Analizando los trabajos como conjunto podemos decir que la mayoría de las producciones se construyeron en torno a la noción de Atlas, desde Warburg, pero también desde la propuesta de Gherard Richter, otros grupos trabajaron el concepto de Museo imaginario de Malraux. En otros casos, el museo elegido fue el “Museo ficticio” que se desprende conceptualmente de Broodthaers y finalmente uno de los proyectos fue desarrollado en torno a la idea de engrama mnemónico de Warburg. No todos los grupos cumplieron con el total de la consigna, aunque sí fueron expuestos en su totalidad.

En algunos casos se construyeron Atlas como dispositivos artísticos. En otros proyectos, el mecanismo de apropiación incluyó, más que una cita, una alusión al atlas como concepto, una construcción que se piensa en proceso, sin principio ni fin, un montaje entendido como reunión de objetos, experiencias y sensaciones que se proponen al público para su reinterpretación.



Al finalizar la jornada de exposiciones, la siguiente clase se dedicó particularmente a reflexionar acerca de los objetivos propuestos, las expectativas cumplidas o no, la interacción con el público y las posibles modificaciones –en caso de que no se hubiera logrado el objetivo propuesto o que se considerara que era perfectible. Esta reflexión fue realizada oralmente, a modo de mesa redonda, propiciándose el intercambio de ideas y sugerencias entre distintos participantes.

Posteriormente, a manera de anexo del proyecto original, cada grupo analizó su propia obra en relación a la noción de público y tiempo, y las reacciones del público real con respecto a lo expuesto, siguiendo textos de Elena Oliveras¹⁶ y Terry Smith¹⁷.

Otra tarea que debieron realizar, a modo de corolario, fue una síntesis del proyecto presentado, para ser incorporado en una exposición que se realizó a posteriori y que simplemente resumía las propuestas de esa jornada de impronta efímera, a modo de documento.

Bibliografía

- Bauzá, A.: *El atlas de Gerhard Richter*. (sin datos editoriales)
- Didi-Huberman, G.: *La imagen superviviente. Historia del Arte y el tiempo de los fantasmas, según Aby Warburg*. Abada Editores, Madrid 2009
- Didi-Hubermann, G.: *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid, TF Editores / Museo Reina Sofía, 2010
- Oliveras, Elena: Cap. V: El nuevo espectador, en *Cuestiones de arte contemporáneo*. pág. 123 a 150. Edit. EMECÉ, 2008.
- Santana, S.: *Museos ficticios, imaginarios y reales: de cómo Mnemosyne de Aby Warburg acabó devorando el Museo Ficticio de Marcel Broodthaers*, En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 1, 2012
- Smith, Terry: *¿Qué es el arte contemporáneo?* Edit. siglo XXI, Bs. As., 2012
- Tartás Ruiz, C. y Guridi García, R.: *Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne*. S/F.
- Warburg, A.: *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial. Madrid, 2005.

¹⁶ Oliveras, Elena: Cap. V: "El nuevo espectador", en *Cuestiones de arte contemporáneo*. pág. 123 a 150. Edit. EMECÉ, 2008.

¹⁷ Smith, T.: Parte V, Cap. 11 "Tomarse un tiempo" pág. 243 a 267, en *¿Qué es el arte contemporáneo?* Edit. siglo XXI, Bs. As., 2012