

Imágenes y consumo cultural. Figuraciones del poder y de la resistencia

IMAGES AND CULTURAL CONSUMPTION. FIGURATIONS OF POWER AND RESISTANCE

María Elena Lucero

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Universidad

Nacional de Rosario, Rosario Argentina

<https://orcid.org/0000-0001-8226-7312>

elenaluce@hotmail.com

RESUMEN: Este artículo se propone analizar un segmento de la producción visual de la artista argentina Noemí Escandell a partir de sus materialidades, de las memorias históricas y de los consumos culturales. Se considerarán piezas gráficas como *Curriculum Vitae*, de 1992, *Diario El Blanco*, de 1995, *Daños colaterales (A 20 años del golpe)*, de 1996, *Algo habrás hecho*, de 1998, y *Desaparecido*, de 1999, donde el uso del montaje fotográfico representa una estrategia estética, poética y política. Dichas obras, denominadas *Handing Works*, señalan una serie de tensiones visuales entre distintas fuentes iconográficas. Por sus formatos exhibitivos, interpelan el sistema legitimado de las instituciones museísticas, proyectan una serie de prácticas de intercambio con el espectador y trazan nuevos modos de difusión y circulación dentro del museo. En las reflexiones finales se establecerán algunas articulaciones entre los *Handing Works* de Escandell con las nociones de “consumo cultural”, de Néstor García Canclini, y de “fricciones museales” de Corinne A. Kratz e Ivan Karp, subrayando los efectos que generan estas piezas en los espacios públicos.

PALABRAS CLAVE: artes visuales, consumo cultural, gráfica, memoria, política.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyse a portion of the visual production of Argentine artist Noemí Escandell starting from her materialities, historical memories and cultural consumption. We will consider graphic pieces including *Curriculum Vitae* (1992), *Diario El Blanco* (1995), *Daños colaterales (A 20 años del golpe)* (1996), *Algo habrás hecho* (1998) and *Desaparecido* (1999), where the use of photomontage represents an aesthetic, poetic, and political strategy. These pieces, known as *Handing Works*, highlight a series of visual tensions between a variety of iconographic sources. Given their exhibition formats, they question the legitimized system of museum institutions, portray a series of exchange practices with the viewer and trace new modes of dissemination and circulation within the museum. The final reflections will help establish some articulations between Escandell's *Handing Works* with the notions of "cultural consumption", posed by Néstor García Canclini, and of "museum frictions", proposed by Corinne A. Kratz and Ivan Karp, underlining the effects generated by these pieces in public spaces.

KEYWORDS: visual arts, cultural consumption, graphics, memory, politics.

IMÁGENES Y SOPORTES MATERIALES

La artista Noemí Escandell (1942-2019) ha producido un notable conjunto de obras diversas. Desde sus pinturas matéricas o con volúmenes geométricos adosados, las estructuras primarias de la década del sesenta, los objetos, las instalaciones y la gráfica más reciente, la artista ha experimentado a través de numerosas técnicas y soportes materiales. En este artículo nos detendremos en la serie de los *Handing Works*, desarrollados durante la década de los noventa, en los cuales emergen distintas modalidades de citas visuales, reminiscencias e imaginarios culturales en pugna, desde una perspectiva histórica que registra nuestro pasado reciente. La instalación de estos *blocks* de hojas impresas se encuentra siempre próxima al público, de modo tal que cada una de las láminas pueda ser retirada en el acto. En ese aspecto, Escandell apela a una serie de estrategias que contribuyen a la formación de una mirada crítica dentro de la institución y produce, en ese sentido, un efecto disruptivo: las piezas se exhiben en el interior del museo, pero a la vez invitan al observador a correrse del rol convencional de espectador. No solo con la apertura de significaciones políticas e ideológicas que emergen en las imágenes,

sino porque en definitiva la obra misma se escurre de la institución, siendo trasladada del lugar por cada una de las personas que asisten y toman las hojas, desperdigándose y diseminándose. De este modo, se realizan acciones que inducen a transformaciones en el pensamiento, la conciencia histórica y el hacer cotidiano.

Los *Handing Works* presentan composiciones fotográficas basadas en la técnica del montaje. Como parte de los procedimientos técnicos vanguardistas, el montaje posee derivaciones políticas vinculadas a la ruptura con la noción aurática de la obra. Walter Benjamin señala el valor de la reproducción técnica de la obra y el sentido transformador que esta ejerce tanto en la producción visual moderna como en las maneras de percibir las imágenes (27). A partir de la implementación de herramientas técnicas en la materialización y difusión de la imagen plástica, la concepción aurática de la obra se disuelve para dar a paso a manifestaciones visuales que cuestionan el sentido elitista de las prácticas artísticas. La creciente presencia del público y el consumo masivo requiere de imágenes, objetos o artefactos acordes con esas demandas culturales, una condición que colabora con el crecimiento y la expansión de la función social del arte. Al respecto, la fotografía se transforma en un medio revolucionario que destaca el valor exhibitivo del tema retratado más que el valor cultural, el registro documental frente al efecto ritual. Más allá de procedimientos como el *collage*, donde se incluye la utilización de recortes o texturas, la fotografía ha alcanzado un nivel preponderante en el procedimiento del montaje. Analista de las vanguardias históricas, Peter Bürger menciona al montaje como una de sus estrategias características y diferencia entre el montaje del cubismo —donde, pese a utilizar la técnica del *collage* con elementos reales de la vida cotidiana se continúa la composición estética— con el montaje surrealista (104). Tanto el cubismo como el surrealismo quiebran con la idea de arte orgánico, donde la obra es un todo continuo u homogéneo, la estructura es sintagmática y las partes y el todo configuran una unidad completa de coherencia. La apertura de distintos significados y sentidos produce variaciones en la lectura de las piezas artísticas, de modo tal que se rompe con la concordancia absoluta de los fragmentos que integran esa producción visual. Esas configuraciones visuales provocan un impacto peculiar en el receptor, una suerte de *shock* generado por la misma indeterminación de la imagen, por el desconcierto de la fragmentación. Para Bürger, estas condiciones no permiten sostener por mucho tiempo el efecto de ese impacto visual, y

lo que queda como resto es justamente el carácter enigmático del objeto artístico, cuyo significado precisa develarse en otro nivel de interpretación. Por eso mismo, la obra vanguardista requiere ser observada una y otra vez por el espectador, quien se convierte en sujeto partícipe del acto estético al completar la formación del sentido que adquiere esa imagen u objeto. El cambio en la recepción de la obra constituye otro de los rasgos más destacados del proyecto vanguardista, lo cual transforma completamente el método tradicional de interpretación visual. Para arribar a un nuevo método de lectura y de comprensión no se puede deslindar la dimensión formal de los aspectos más bien conceptuales, ideológicos y políticos que aparecen en la conjunción de las partes que conforman esa producción artística.

Las materialidades que componen las imágenes basadas en montajes fotográficos poseen la capacidad de reproducción técnica y, por supuesto, de distribución y consumo masivo. Si bien la obra vanguardista anticipa esta estrategia, estas técnicas serán recuperadas más tarde por las neovanguardias de las décadas del cincuenta y sesenta, al apropiarse de procedimientos tales como el *collage*, el montaje o la incorporación del espacio circundante. Las tácticas vanguardistas en las neovanguardias confirmaron la función crítica del arte en relación con la tradición visual, la atmósfera política y la historia contemporánea en la etapa de posguerra. De acuerdo con Hal Foster, la neovanguardia abarca a artistas norteamericanos y europeos de las décadas de los cincuenta y sesenta que se apropian de herramientas técnicas de la vanguardia histórica, como el *collage*, el ensamblaje, el *readymade* o la retícula (3). En la recuperación del *readymade* duchampiano existe una aceptación del valor crítico de los objetos cotidianos, y en las estructuras geométricas propias del constructivismo ruso una rehabilitación del arte útil, o lo útil en el arte, pues, en ambos casos, la obra opera como una repulsión de los principios burgueses del arte. Pero esas repeticiones son diferidas, no reiteran a manera de copia los recursos materiales de los movimientos vanguardistas de comienzos del siglo XX, sino que se producen en base al retorno de lo real y lo traumático en el arte de los años sesenta. Retornos que, a su vez, están encarnados en las figuras de Louis Althusser, por un lado, y de Jacques Lacan, por el otro. En ese contexto surgen dinámicas de repetición, diferencia y aplazamiento, lazos que complejizan la acción vanguardista e insisten en la incorporación de la temporalidad y de la textualidad en el arte postbélico. No solo se recurre al uso del

texto sino también a la *différance* derridiana, a la crítica de las instituciones museológicas y a la intertextualidad como táctica cultural¹. En ese contexto, los distintos montajes de Noemí Escandell desde los años sesenta en adelante contienen enunciados visuales y verbales respecto a las dictaduras, el nazismo, la opresión, la muerte y el exterminio masivo, con fragmentos, citas gráficas, objetos artificiales o escrituras ficcionadas. En los *Handing Works*, se implementa la multiejemplaridad para que el espectador pueda apropiarse de las láminas y llevárselas consigo, propagando su espacio de difusión y consumo. La reproducción técnica se apoya en el montaje como un modo de selección del material visual previo y crea un andamiaje gráfico que funciona como disparador de sentidos abiertos y dinámicos.

CRÓNICAS DE LA VIOLENCIA

La memoria, la historia y la política son temáticas frecuentes en aquellas expresiones culturales que intentan perpetuar escenas conflictivas del pasado para reflexionar sobre el presente. Las piezas de Escandell plantean este desafío, al apropiarse de citas visuales que remiten a escenarios de conquista, colonización y asesinatos en masa. En los siglos en los que transcurrieron los procesos de dominio colonial, el proyecto moderno en América delineó las subjetividades locales a partir de una perspectiva eurocéntrica. Desde la condición de colonialidad, una matriz histórica de poder, se plasmaron representaciones gráficas sobre el territorio americano que luego circularon en Europa. Asimismo, quedaron ocultas por largo tiempo las dimensiones negativas de la modernidad europea ligada a la invasión, extracción de materias

¹ En el caso de las neovanguardias, la relación con la posición teórica de Louis Althusser implica un giro hacia a la realidad social y política que, en gran parte, encarnaron algunas de las vanguardias más radicalizadas de las primeras décadas del siglo XX. Respecto a Jacques Lacan, el retorno de lo traumático implica la introducción en la obra de la problemática subjetiva y psicoanalítica, el trauma como reservorio de experiencias y memorias que emergen en el acto creativo. De ahí la impronta de la *différance* derridiana en el campo cultural, no solo por la etapa histórica —es decir, finales de la década del sesenta, cuando el propio Derrida teorizó sobre esta problemática— sino por la repercusión y la importancia de la huella, la diferencia y el resto en la producción neovanguardista.

primas y esclavización tanto del indígena como de las comunidades africanas que fueron traficadas por entonces para trabajar la tierra en las plantaciones. Escandell establece un paralelo entre esos episodios y el genocidio nazi. En *Curriculum Vitae*, de 1992 (Figura 1), se observa un montaje que incluye imágenes correspondientes a dos hechos con resonancias genocidas: una reproducción en blanco y negro del óleo de Salvador Dalí, *El descubrimiento de América por Cristóbal Colón*, de 1958-1959, y una fotografía donde aparece Adolf Hitler en un clima de solemnidad, reverencia y jerarquía militar, rodeado de soldados con esvásticas y banderas del nazismo. Arriba de ambas escenas, vemos escritas en letras rojas las palabras “CURRICULUM VITAE”, *Curriculum* sobre la tela de Dalí, *Vitae* sobre la congregación nazi. En uno de los ángulos están las indicaciones para levantar el borde del cuadro. Luego, detrás de la hoja, hay otra frase determinante para el espectador: “¿FINALIZÓ LA CONQUISTA?” De este modo, Escandell “nos brinda indicios para pensar el choque cultural y el exterminio como parte de los procesos históricos, a través de acciones que formaron parte de las ideologías que guiaron sociedades, épocas y que persisten en el tiempo” (Lucero 177-178). La composición no alude solamente a la representación (por medio de la reproducción técnica) de un episodio histórico, sino que se trata de una pieza clave del pintor español, en la cual él mismo se bosqueja como el aventurero que llega a costas americanas en 1492 y a su esposa Gala como la Virgen María. Dalí es un conquistador, joven, hercúleo y semidesnudo, Gala una deidad en una pose afectada. Asimismo, como toda obra icónica europea de mediados del siglo XX, también supone una presencia hegemónica dentro de la historia del arte global, un sentido que también está disputado y tensionado en este montaje. Por otro lado, el protagonismo de Hitler en una condición de supremacía política, racial y bélica abre otra secuencia de significaciones que inmediatamente deriva en las memorias sobre el holocausto y las dramáticas secuelas en la población disidente con el régimen. En *Curriculum Vitae*, el nazismo es sinónimo de violencia y se equipara a la conquista genocida llevada a cabo en América durante el proceso colonial, destacando la supervivencia de regímenes dominantes que implementaron la matanza humana masiva. Es por ello que la artista se pregunta: “¿FINALIZÓ LA CONQUISTA?”.

Las dos escenas (la reproducción de la tela de Salvador Dalí y el paisaje de la Alemania nazi) connotan el poder y la propaganda

política, tal como ocurrió con diversos gobiernos autoritarios en la Europa previa a la Segunda Guerra Mundial. Los usos de la imagen que derivaron en el consumo colectivo y propagandístico fueron una de las motivaciones que alertaron a pensadores como Theodor Adorno sobre los peligros del arte al servicio de los regímenes políticos totalitarios y sus efectos nocivos. De acuerdo con Toby Clark, los mandatarios desde largo tiempo recurren a imágenes y símbolos de consumo masivo para destacar su poderío, glorificar sus luchas ganadas o difamar e intimidar a quienes eran o son sus enemigos (15). Así, conmemoraciones, festejos, triunfos, son plasmados en imágenes de todo tipo, pintadas, dibujadas, en relieve, en movimiento. Las discusiones sobre la relación entre arte y propaganda incluyen la pregunta por la posible subordinación, o no, de la calidad artística a los propósitos políticos motivados por las ideologías específicas. Para ciertos gobiernos –como el comunismo soviético o el nacionalsocialismo en Alemania–, una verdadera obra que encarnase los ideales partidarios fundamentales debía ser original de modo tal que no fuese copiada fácilmente, siendo más bien única, irrepetible e irremplazable, como una expresión digna de la “alta cultura”. Otro rasgo presente en estas piezas es la construcción de una teatralidad exagerada –presente en las apariciones públicas de estos líderes políticos–, caracterizada por un conjunto de gestos y poses, un repertorio que formaba parte de los instrumentos visuales empleados para influenciar y persuadir a la comunidad. De acuerdo con Clark, las manifestaciones en el espacio público del régimen nazi se han caracterizado por una visualidad teatral y hasta ritual en ámbitos arquitectónicos donde los asistentes estaban ordenados prolijamente en determinadas zonas. Además, estos actos conmemorativos o discursivos eran transmitidos por la radio y a veces llevados a la pantalla del cine. De esta manera, se confirma aquello que Walter Benjamin denomina la “estetización de la política”, una lectura que se insinúa en el montaje fotográfico de Escandell en *Curriculum Vitae*. Montaje que, tal como otrora significaron los trabajos de John Heartfield, se presenta como una crítica radical al poder dominante.

CURRICULUM VITAE

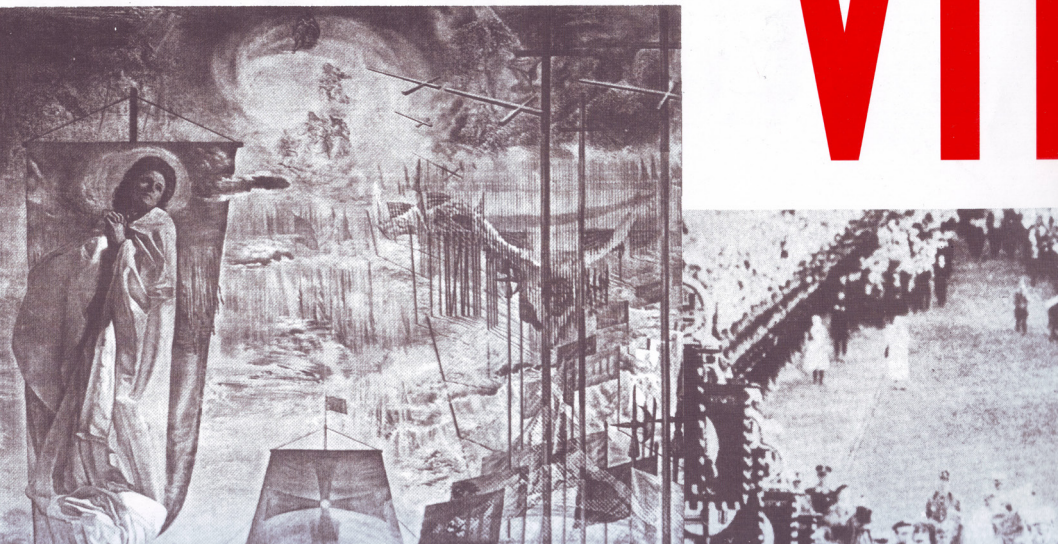


FIGURA 1. Noemí Escandell, *Curriculum Vitae* (detalle), 1992. De la serie *Handing Works*. Cortesía de la artista.

En *Algo habrás hecho*, de 1998 (Figura 2), se observa una silueta humana difusa, en blanco y negro, con un arma apuntando al observador de la imagen. No es posible divisar de quien se trata, pero es una silueta que atemoriza. Debajo, vemos la frase construida con distintos tipos de letras, recortadas de alguna revista o diario: “Algo habrás hecho”. La técnica sugiere la tipología gráfica de los mensajes anónimos e intimidatorios, lo cual refuerza el tono amedrentador de la oración, como un amenaza de muerte o declaración de origen mafioso. La figura que empuña el revólver está apuntando y acusando, se prevé que pueda disparar y efectuar una acción mortal. Habría, en

ese caso, una instancia anterior en la cual se fundamenta o justifica el probable disparo hacia el otro, que en este caso coincide con quien mira la obra. El matiz aseverativo de las palabras remite a ciertos dichos que recorrían los años de la dictadura en nuestro país, cuando ante un asesinato vinculado a la militancia política, al compromiso ideológico o a la lucha armada, se decía “algo habrá hecho”, algo habrá hecho que merecía ese destino. Esta forma aberrante y cruel de sentenciar a hombres y mujeres nos remite a una etapa aberrante de la historia, en la cual la “dictadura militar sistematizó el terrorismo de Estado y extendió con inusitada crueldad una represión de redisciplinamiento social y cultural” (Terán 85). Un terror estatal que recurrió al secuestro, a la tortura y la desaparición de personas, cancelando la participación pública en todas sus facetas.

El montaje fotográfico con la silueta en blanco, negro y grises replica una imagen fantasmal, anónima, semiculta, como la misma delación que expresa debajo. Alrededor hay sombras que podrían corresponder a represores, déspotas, que en complicidad con quien sostiene el revólver refuerzan el clima opresivo sin mostrarse plenamente, siempre desde un sitio velado y subrepticio. Desde las vanguardias históricas en adelante, diversos artistas e intelectuales que rechazan ese régimen dominante han apelado al recurso de las técnicas de difusión mecánica o a la eficacia simbólica de los fotomontajes. Dentro del dadaísmo y del surrealismo, se generó una imaginería contraestética que confrontaba el sentido convencional y arcaizante de belleza, armonía y esteticismo, hecho que se observa en los *collages* vanguardistas. En ese sentido, Noemí Escandell usufructúa de las tensiones que emergen entre las estrategias de reproducción múltiple y la acción politizante o su efectividad conceptual. La elección de determinadas citas, palabras o fragmentos de imágenes confrontan el plano visual dominante y crean un clima enrarecido, similar y equivalente a la experiencia oscura de la represión en los años setenta.

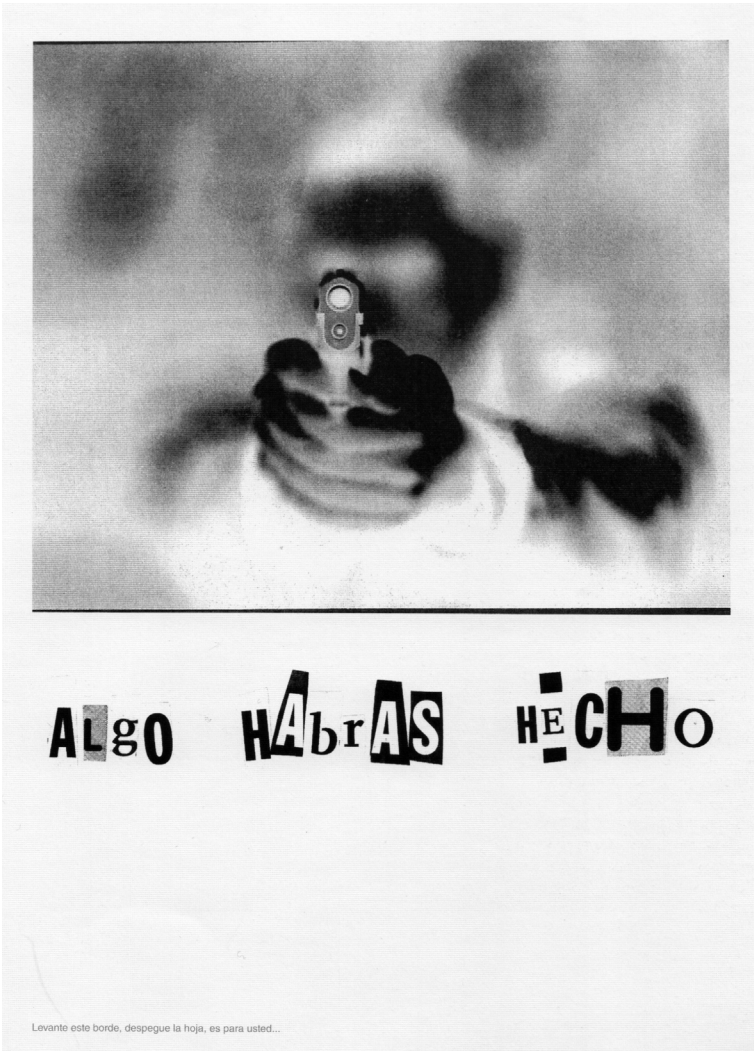


FIGURA 2. Noemí Escandell. *Algo habrás hecho*, 1998. De la serie *Handing Works*. © Noemí Escandell. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013.

ACERCA DE LA HISTORIA RECIENTE

Las piezas de Noemí Escandell activan un mecanismo complejo de recepción y abren reflexiones sobre el pasado y el presente, el golpe de Estado y la democracia, el genocidio, el trauma y el recuerdo. En *Diario El Blanco*, obra gráfica de 1995 (Figura 3), vemos solo escrituras en letras de diferentes tamaños. Mayúscula y minúsculas. En la zona superior aparece impreso el membrete de un diario, inexistente pero creado por la artista como un medio masivo nuevo, sin condicionamientos de ningún tipo y que se funda en la libertad de prensa, tal como advertimos en la configuración general: “Diario El Blanco. Primer diario blanco de Argentina. Para todos los países y su gente”. La caracterización de “blanco” evoca una superficie limpia, rasa, vacía, que puede ser completada en este caso por quien quiera estampar una idea, redactar una noticia, publicar un acontecimiento, etcétera. Debajo, aclara: “Rosario Cuna de la ética. Homenaje a Ernesto Guevara”, dato que revela el respeto afectuoso al “Che” y lleva directamente a uno de los primeros *Handing Works* de Escandell, *Y otra mano se tienda...*, de 1968. En el área principal y en letras mayúsculas de gran tamaño, una suerte de máxima nos convida a dejar por escrito aquello que pensamos y queremos plasmar en la hoja: “ESCRIBA LA NOTICIA QUE DESEA LEER”. De este modo, cada espectador se convierte en protagonista y creador de la noticia, hay una coincidencia entre el deseo interno y la proyección de la idea que se articula mediante la invitación a la propia autoría. Es complejo materializar el concepto en el plano real, pues lo que leemos en los medios de comunicación no siempre concuerda con lo que deseamos leer. Pero luego, una vez que escribimos lo que queremos ver plasmado, aparece el aviso final: “Tómelo, es suyo, gratis”. Y en el epígrafe hacia la izquierda del papel: “Fundadora: Noemí Escandell. Staff El Planeta. Talleres Gráficos de Rosario”. Este anuncio nos habilita a llevarnos la lámina, con nuestra noticia, nuestro texto, nuestro anhelo. La libertad de prensa frente a la censura es la hoja en blanco donde bosquejar una frase emancipadora o una utopía colectiva. Durante los años noventa, atravesados por políticas de corte neoliberal, los procesos del capitalismo cognitivo marcaron políticas de subjetivación que respondían a los intereses de determinados regímenes gubernamentales. En ese contexto, la elección de la redacción y el contenido de una noticia permite neutralizar el rol manipulador de los medios masivos que coadyuvan con los mecanismos de propaganda ideológica en manos de los grupos de poder.

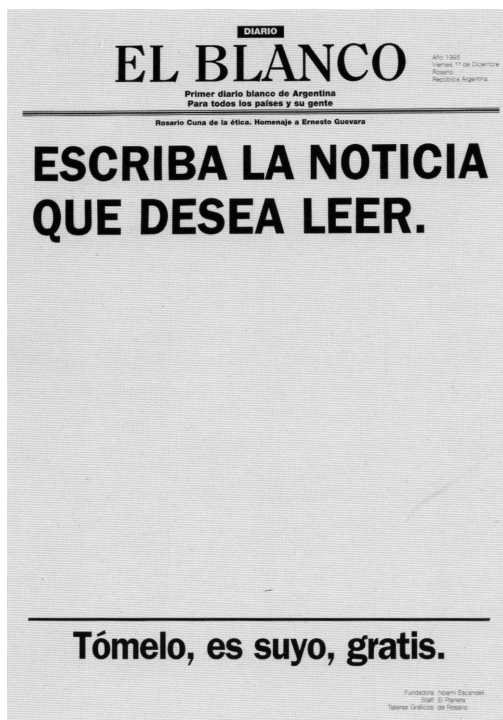


FIGURA 3. Noemí Escandell. *Diario El Blanco* (detalle), 1995. De la serie *Handing Works*. © Noemí Escandell. Rosario, Ediciones Castagnino+macro, 2013.

Las referencias al genocidio, presentes en *Curriculum Vitae*, son recuperadas por la artista en *Daños colaterales (A 20 años del golpe)*, de 1996 (Figura 4). Allí, una selección de fragmentos de aves, patas, plumas, cabezas, picos, huesos diminutos, componen un conjunto arqueológico a punto de ser examinado o catalogado. Estos vestigios conmemoran un pasado de muerte que se insinúa en las partes disecadas de algunos pájaros. Por omisión en la imagen, pero con el indicativo en el título de la obra, retorna el pasado reciente. La fragilidad de las distintas materialidades que integran la fotografía central evoca restos, residuos o pequeños cadáveres, despojos o esqueletos. A diferencia de otras lámii-

nas, donde el montaje proviene de una selección de figuras conocidas o reproducciones, en este caso vemos solo el documento visual registrado. La aclaración entre paréntesis, *A 20 años del golpe*, subraya la memoria de un hecho sangriento, por el cual cada 24 de marzo se recuerda, se debate y reflexiona. El ordenamiento aparentemente arbitrario de los restos disecados se expone como la prueba contundente y manifiesta de una masacre previa. No se trata de restos humanos, aunque así lo establece el enlace con los asesinatos en la etapa de la dictadura cívico-militar. Son metáforas, sutiles y conmovedoras, de un pasado reciente que aflora con insistencia.

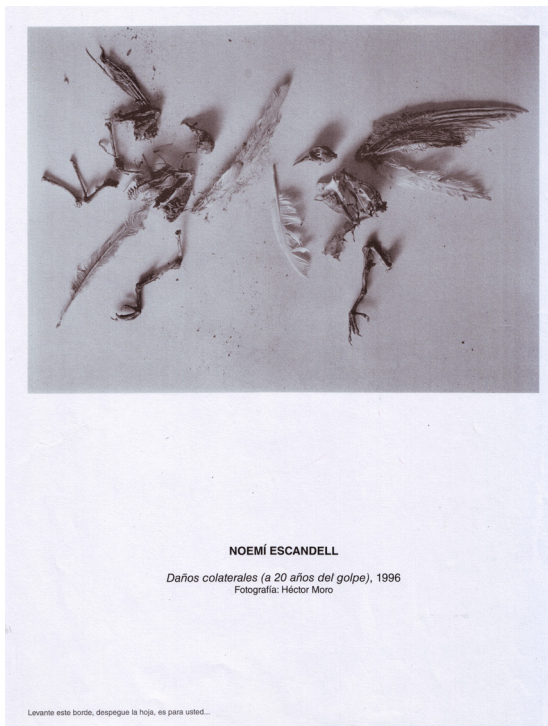


FIGURA 4. Noemí Escandell. *Daños colaterales (A 20 años del Golpe)*, 1996. De la serie *Handing Works*. Cortesía de la artista.

Desaparecido, de 1999 (Figura 5), es un retrato de la *Pietà* realizada por Miguel Ángel Buonarroti a finales del siglo XV, donde aparece la figura femenina sin el Cristo desvanecido y con un pañuelo, en alusión a un hijo desaparecido durante el proceso de la dictadura. La escultura renacentista enfatiza el gesto cariñoso, a su vez triste y dramático, hacia el hombre crucificado, una escena que adquiere nuevos sentidos ante la ausencia del cuerpo físico. El pañuelo blanco es un referente visual insoslayable de las marchas de las Madres de Plaza de Mayo, quienes hacia 1977 y en plena dictadura iniciaron reiteradas manifestaciones públicas por sus hijos, detenidos en un principio y luego desaparecidos. Sin tener respuestas convincentes y ante las continuas evasivas por parte del gobierno *de facto*, todos los jueves comenzaron a caminar de manera organizada y pacífica alrededor de la Plaza de Mayo en Buenos Aires. La investigadora Diana Taylor ha leído esta acción como un *performance* político, afirmando que las Madres “han usado un pañuelo blanco y procesado siempre un mismo día y a una misma hora durante más de cuarenta años. Fue una lucha por el espacio y por hacer visibles los crímenes de la dictadura” (*Performance* 20). La actitud maternal que vemos reproducida en *Desaparecido* concilia la superficie pétrea de la escultura, la calidez que le añade el detalle del pañuelo y la mirada quizás perdida en esa ausencia significativa. Ausencia que, visualmente, la artista solucionó con un dibujo en grafito donde recrea la zona del cuerpo femenino que en la escultura original se ve obturada por el Cristo yacente. De esta manera, se reconstruye a la madre a partir de un encastre exacto entre la representación a lápiz y la reproducción en blanco y negro de la obra original.

A su vez, la referencia al hijo ausente en los brazos de la madre produce un salto simbólico hacia el presente en relación con la fuerte presencia de otros hijos, los Hijos de los desaparecidos que, mediante actos públicos y “escraches”, reclaman memoria, juicio y castigo. A través de enérgicos movimientos de protesta “escenificados por H.I.J.O.S., por las Madres y las Abuelas de Plaza de Mayo, utilizan el trauma para animar su activismo político”, y estas *performances* de protesta “ayudan a los sobrevivientes a sobrellevar traumas individuales y colectivos, al utilizarlos para animar sus denuncias políticas” (Taylor, *El archivo y el repertorio* 247). Según Ana Longoni, hacia 1996 H.I.J.O.S. se conforma como una agrupación de derechos humanos que decide confrontar la impunidad respecto a los crímenes perpetrados durante la dictadura cívico-militar de 1976

(98). Las leyes de Punto Final y Obediencia Debida establecieron una amnistía para los genocidas que resultó no solo inconstitucional sino intolerable para la opinión pública y, especialmente, para los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado. En ocasiones, esta agrupación utiliza el escrache como un modo de denunciar abiertamente y de señalar con dibujos, pancartas o afiches los sitios donde continúan viviendo los asesinos de presos políticos durante el proceso militar. De esta manera, la figura del *Desaparecido* encarnada en la pieza de Escandell provoca hoy percepciones que abarcan desde la referencia al vacío que dejó el hijo de esa madre con su pañuelo blanco, hasta la lucha de los hijos de desaparecidos que demandan justicia en la coyuntura nacional contemporánea.



FIGURA 5. Noemí Escandell. *Desaparecido* (detalle), 1999. De la serie *Handing Works*. Cortesía de la artista.

CONSUMOS CULTURALES EN EL ESPACIO PÚBLICO

El formato que caracteriza a los *Handing Works* permite que cada espectador que ingresa al museo, centro cultural u otro tipo de institución exhibitiva pueda acercarse, tomar una de las láminas, arrancarla y llevarla consigo, generando una adquisición de la obra por parte del público desde una modalidad distinta de circulación y consumo. La noción de consumo en el ámbito de la cultura ha sido abordada por diversos autores. Pierre Bourdieu explora la economía de los bienes culturales a partir de distintas prácticas, entre ellas la concurrencia a los museos, cuyos asistentes suelen contar con cierto capital simbólico (43). Así, el ejercicio de una determinada práctica cultural es sinónimo de distinción, de gusto, erudición, formación académica o tendencia social. De acuerdo con su análisis, ese público responde a una cierta formación educativa, en la cual también incide el posicionamiento social. La lectura de obras de arte, en todas sus variables, requiere de cierto capital simbólico, un hecho que convierte al consumo en un acto de comunicación, desciframiento y decodificación. De ahí que las manifestaciones artísticas requieran esquemas de percepción determinados para su entendimiento, si bien esto no es un requisito indispensable. Aun así, los consumos culturales trascienden las posibles limitaciones y abarcan estratos diversos, tales como los consumos estéticos masivos o consumos menores relacionados con la cultura visual general. Estudioso del consumo cultural en América Latina, Néstor García Canclini se plantea si acaso, además de las teorías que lo entienden como una dinámica aplicada por una elite hegemónica, el consumo sirve como una herramienta de medición para pensar y reflexionar. En efecto, para García Canclini, el consumo “es el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos” (*Consumidores y ciudadanos* 42-43). Por lo tanto, más allá de una operación dirigida al mercado y al ámbito financiero, el consumo implica “la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas” (*Consumidores y ciudadanos* 53). Posteriormente, García Canclini definió al consumo cultural en relación con las políticas culturales y los estudios cualitativos sobre consumo popular, consumo de arte de elite y los medios de comunicación masiva, advirtiendo una mayor sensibilización por parte del público respecto a determinadas actividades que incluyen la vida cultural y los bienes simbólicos (“Definiciones” 74).

En un estudio llevado a cabo junto a Ana Rosas Mantecón, elabora una serie de reflexiones sobre el consumo cultural en el ámbito académico, en el que hace notar la falta de estudios profundos, en el interior de las instituciones, sobre la difusión cultural y su relación con las necesidades y las demandas de los distintos tipos de público. A la par del crecimiento de los procesos de industrialización, de la cultura laboral, de las nuevas relaciones sociales en los contextos urbanos y del impacto de los medios masivos, diversos grupos de investigadores se proponen analizar los comportamientos y las preferencias que sostienen los consumos (“La antropología” 11). En tal sentido, el avance en la investigación académica sobre políticas culturales marca una transformación en la elección de los objetos de estudio, dando paso a un enfoque que incluye la cultura popular, el consumo y las instituciones donde circulan estas manifestaciones. No obstante, si bien las investigaciones sobre el tema han crecido en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI, aún queda por explorar con mayor énfasis las conexiones entre públicos, consumo y recepción de bienes culturales. Es necesario, entonces, que los organismos gubernamentales evalúen sistemáticamente las estadísticas culturales y los niveles de consumo colectivo, con el fin de establecer conclusiones pertinentes e iluminadoras de esta problemática.

Por otro lado, Luz Ortega Villa ha revisado el concepto de “bienes culturales” como alternativa a la noción de “consumo cultural” aplicada por García Canclini, para quien el consumo incluye procesos de apropiación y usos de productos en los cuales se prioriza el valor simbólico en relación con los valores de uso y cambio (Ortega Villa 8). Ortega Villa, en tanto, propone una ampliación y extensión de estas definiciones hacia el terreno de los intercambios entre cultura, sociedad y economía, esto es, concebir al consumo como un acto social que abarca aspectos colectivos que procuran satisfacer necesidades concretas y que incluyen la energía psicofísica de los sujetos implicados en esas acciones. Desde esa perspectiva, el consumo también es “uso, desgaste, adquisición, disfrute, recepción de significados de un ‘algo’ que –desde la perspectiva económica– satisface una necesidad” (Ortega Villa 10). En ese contexto, los bienes culturales son necesarios para visibilizar las categorías que conforman la cultura. Al reemplazar los “consumos culturales” por bienes, se acrecienta su comprensión al terreno de la economía y de los materiales simbólicos necesarios para la vida cotidiana. Estos materiales, elementos o artefactos también pueden ser acciones, objetos o expresiones diversas.

Si la producción cultural es un territorio de conflictos y luchas, entonces es necesario diferenciar entre una producción cultural restringida y una producción a gran escala. La esfera de la producción restringida se identifica con las bellas artes, con la llamada alta cultura o cultura de elite, “que tiene a su disposición un vasto aparato de instituciones con su respectiva infraestructura (museos, galerías, teatros, bibliotecas, etcétera). Por su parte, en el subcampo de la cultura de masas se encuentran los medios masivos de comunicación” (Ortega Villa 16).

Al comparar estas dos posiciones teóricas, observamos que la definición propuesta por García Canclini prioriza los mecanismos de intercambio entre público y objetos circulantes. Ortega, en cambio, cree que sería adecuado pensar en términos de bienes culturales para así demarcar los modos de recepción y las especificidades de aquellas producciones culturales utilizadas y/o empleadas por capas sociales con determinado capital simbólico, o bien por sectores ligados al consumo popular y masivo. Asimismo, el consumo cultural implica el estudio de los comportamientos contemporáneos por parte del público y, en el contexto de las redes de información actuales, este se solapa con otras posibilidades de percepción. Los cruces entre movimientos, gestos, performatividad, reproducción e información se articulan en los lazos que se establecen en la trama cultural donde el consumo es una acción. Las fricciones museales, o tácticas museales, de acuerdo con Corinne A. Kratz e Ivan Karp, plantean una serie de actividades que transformaron los diálogos entre público e institucionalidad dentro de los museos contemporáneos (XVII). Concebidos como sitios que exhiben las creaciones de las distintas civilizaciones, como templos, foros de debate, espacio de intercambios culturales o como lugares depositarios de las empresas colonialistas, hoy los museos han redefinido sus prácticas. Estas nuevas funciones provocan debates, tensiones, conflictos y respuestas de las demandas actuales del público que consume arte y que distan del modelo museal propio de siglos anteriores. Los procesos internacionales y globales han afectado profundamente el dinamismo propio de los museos, generando otras prácticas y nuevos roles de parte de quienes conforman la institución, los artistas y los asistentes. Así, los museos son considerados a veces como templos que albergan producciones simbólicas y materiales de las civilizaciones, como espacios que generan climas de creatividad y disfrute para los ciudadanos o como lugares de encuentro y foros de debate acerca de determinadas problemáticas colectivas e intercambios

culturales. Del mismo modo, también pueden ser leídos como maquinarias que negocian aspectos políticos y económicos, como instituciones colonialistas que resguardan celosamente los ejemplares artísticos obtenidos mediante saqueos territoriales, o como sitios que exacerban el sentido del gusto y la distinción de una elite social. En ese contexto, las fricciones museales constituyen fuerzas que conjugan perspectivas críticas, discusiones o tensiones en distintos niveles. Estas fuerzas hoy forman parte de las agendas –estéticas, históricas o políticas– de los museos y desplazan la atención hacia la complejidad de las dinámicas de cambio y transformación que se ejecutan en su interior. Para ampliar esta definición, Kratz y Karp recuperan la lectura de James Clifford sobre la noción de “zona de contacto” –acuñada por Mary Louise-Pratt– para explicar las aproximaciones, encuentros e intersecciones entre distintas herencias culturales y materiales que forman parte de los acervos patrimoniales. Estos mecanismos inciden en los diálogos que acontecen entre la diversidad del público y los objetos o artefactos en exposición. La contextualización, los dispositivos pedagógicos y didácticos o las señalizaciones colaboran con la multiplicidad de interacciones entre el observador y las piezas exhibidas. Así, las fricciones museales entienden al museo como una gran tecnología social, que adquiere características particulares en cada zona geográfica y/o espacio cultural. De hecho, existen museos que se amplían en base al poder imperial o colonial, con colecciones públicas o privadas, o gabinetes donde se advierte el interés por mostrar descubrimientos científicos e industriales. Sea una institución dedicada al arte, a la historia, a la etnografía o a la historia natural, las políticas de los museos varían y, por ende, las fricciones que acontecen en su interior –a partir de las relaciones entre las piezas exhibidas y el público– también se modifican.

Décadas atrás, Tony Bennet examinaba cómo el funcionamiento de la institución museística, surgida en el siglo XIX, se consolida en la modernidad y desarrolla aspectos comunes que caracterizaron tanto a las exhibiciones de arte y las exposiciones universales como a las grandes ferias al aire libre. Bennet se refiere a las distintas modalidades de establecer no solo los espacios museísticos sino los diversos artefactos u objetos culturales organizados en relatos curatoriales construidos jerárquicamente –y eurocentrados– de acuerdo con las proximidades de esos elementos con la cultura mundial legitimada. Así, la estrecha relación entre un saber ligado a la autoridad científica y el poder simbólico se

torna visible en los formatos que adquieren las colecciones exhibidas en los museos modernos, una operatoria no exenta de intereses políticos (Bennet 76). Por otro lado, Carol Duncan señala el peso histórico de los museos y los edificios que los albergan, en tanto estos pueden ser analizados como templos sagrados a partir del tipo de experiencias que se llevan a cabo en su interior. En efecto, dichas vivencias estéticas, sociales, se asemejan a los rituales. De ahí la semejanza de los museos con los templos y las connotaciones que estos tipos de construcciones arquitectónicas implican. No obstante, cabe aclarar que la clase de rituales que se generan en los museos de arte desencadenan otras derivaciones colectivas, evidenciadas, por ejemplo, en las maneras en que se recorren las salas y se observan las obras, en cómo se detienen los espectadores ante ellas y en qué posturas corporales adoptan (Duncan 22). Todos estos acontecen como modos de relacionamiento similares a lo que sucede en un recinto sagrado, incluida la sensación final, afirma Duncan, de equilibrio, armonía o iluminación espiritual (*ibid.*).

Sin dudas, el rol del museo hoy enfrenta otros desafíos y asume tareas y compromisos mediante los cuales se intenta estrechar los lazos con la comunidad. En el caso de los *Handing Works*, surgen efectos y comportamientos suscitados por la obra misma que provocan la interacción, la participación, la reconstrucción y la complementariedad del proceso creativo. A partir de estas reflexiones, cabe preguntarse si el consumo cultural y el consumo de bienes culturales, además de exceder el campo mismo de la cultura, como sugiere Ortega Villa, considera la dimensión performativa, la acción *in situ*. Las piezas que analizamos, de hecho, requieren del accionar, del encuentro corporal y la alianza entre observador y materialidad artística.

INTERACCIONES

Miroslava Salcido señala la existencia en el arte de un “giro performativo”, que ha generado una apertura hacia la creación de nuevos sentidos. Mediante esta condición, el arte “transita del objeto artístico a la producción poética de acontecimientos, donde la creación y la recepción tienen lugar en la misma encrucijada cronotópica” (Salcido 47). Estos aspectos deconstruyen al objeto artístico como tal y, en el caso de obras

que requieren la interacción e intervención del público, logran acrecentar el significado de esas materialidades. En este sentido, Lars Bang Larsen habla de una “estética social” respecto a ciertos proyectos artísticos que se enfocan en los actos y en determinados usos del arte dentro de la institución (172). Aquí se trata de formas de una actividad estética y social que discuten la división entre arte y realidad como dimensiones separadas. Esta modalidad involucra aspectos prácticos y utilitarios dentro de los proyectos artísticos, lo que se asume como un modo de abarcar la metáfora del valor (de uso y de cambio) en las expresiones estéticas, ampliando su esfera de influencia a otros ámbitos como la arquitectura, el diseño o la economía. Las formas que adquiere la “estética social” se enfocan, por ejemplo, en las *performances* desde una perspectiva social, con el compromiso del espectador dentro de la propuesta artística. Bang Larsen destaca que el plano social no funciona sin su componente estético y viceversa, es decir, tanto lo social como la dimensión artística forman parte de esas manifestaciones. También la definición que establece Nicolas Bourriaud en la denominada “estética relacional” agrega nuevos sentidos. Para Bourriaud, muchas de las producciones artísticas de los años noventa surgen de la observación del presente y reflexionan sobre los propósitos de la actividad artística, apoyándose en la esfera de las relaciones humanas sin aferrarse a ciertos ejemplos de la historia del arte, lo que genera un espacio-tiempo relacional y una experiencia interhumana (13). Estos formatos relacionales apelan a un repertorio de modalidades que pueden variar a lo largo del tiempo, y tanto las obras como los espacios públicos, su trabajo cotidiano y sus formas de responder a las demandas del público integran el lenguaje relacional, que enfatiza tanto a los productores (artistas, museos) como a los receptores de las relaciones sociales.

En tal sentido, las acciones que se establecen entre los asistentes y las obras de Escandell se caracterizan por la performatividad y la mecánica social y relacional. Uno de los ejemplos más precisos se observa en 1995, en el modo de exhibición del *Diario El Blanco*. Allí, los asistentes se movilizaban alrededor de una estructura de madera colocada a ras del piso, sobre la cual estaban desparramados ejemplares dispersos de estas hojas impresas. Cada persona podía tomar las láminas y apropiárselas, generando una secuencia de movimientos (acercarse, elegir, sujetar, guardar) que constituían una gran *performance* colectiva. La dinamización de las láminas disponibles al público se concretiza mediante los vínculos

performáticos que surgen en estos modos de relacionamiento, en mayor o menor medida de acuerdo con las intenciones y las sensaciones de cada espectador. Se crea, por ende, una atmósfera compleja desde el punto de vista cultural y político, en tanto los movimientos permiten el acceso al material artístico cuya lectura e interpretación estimula ideas y significados ligados a la historia reciente.

REFLEXIONES FINALES

Los *Handing Works* se activan como dispositivos visuales que impulsan vínculos, diálogos, intercambios culturales y mediaciones con el público. Ciertos aspectos formales de la obra gráfica de Noemí Escandell de los años noventa, como el uso de técnicas impresas, la serialidad y la reproducción técnica, se complementan con la participación del observador y la activación de ciertos imaginarios culturales sobre el genocidio perpetrado por la dictadura cívico-militar de 1976 y la represión política en nuestro país. Este *corpus* de obras bosqueja figuraciones del poder y también de la resistencia, pues los montajes proceden de una serie de reproducciones gráficas que articulan problemáticas sociales, culturales y políticas que se inscriben en la historia argentina. En cada una de las piezas se observa claramente esta doble operatoria estético-política: la elección de imágenes potentes y su localización en una nueva articulación de manera tal que el significado se actualiza y adquiere otras connotaciones históricas. La estrategia visual de ensamblar fotografías e intervenirlas con determinada tipografía se evidencia en *Curriculum Vitae*, *Daños colaterales* y *Desaparecido*, donde es posible reconocer las fuentes visuales que Escandell ha elegido para resolver plásticamente cada una de las composiciones finales. La fantasmagoría que caracteriza a *Algo habrás hecho* resuena en los ecos acusatorios del autoritarismo militar, propio de los golpes de Estado en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Por su parte, el *Diario El Blanco* orienta al espectador hacia una intervención amplia, abierta, disponible para ser completada con la “noticia que desea leer”.

Las materialidades utilizadas en los *Handing Works* potencian la relevancia estética de las láminas compartidas, disponibles, de expresiones artísticas que están al alcance del público en general y que pretenden,

justamente por recurrir a este tipo de soportes, llegar a la mayor cantidad de espectadores y consumidores de cultura. Asimismo, las referencias constantes y sostenidas sobre las memorias históricas imprimen al conjunto de trabajos una resonancia política e ideológica decisiva. Las interacciones de los espectadores con los *blocks* ratifican los procesos socioculturales que se dinamizan en el interior de los museos o centros culturales, en algunos casos, y que forman parte del consumo cultural que se lleva a cabo en dichos espacios de exhibición. Néstor García Canclini destaca el sentido de apropiación, recepción y utilización de aquellos elementos (objetos escultóricos, obras de arte, artefactos) que son consumidos desde la perspectiva cultural y que, además de las connotaciones económicas que rodean al acto del consumo, se extiende hacia la posibilidad de instituir vínculos de afecto, solidaridad y objetivos compartidos. Dentro de los estudios que el autor ha llevado a cabo en el campo del consumo popular y de los medios masivos, advierte la creciente percepción y sensibilización frente a producciones estéticas y simbólicas que otrora estaban restringidas a ciertas tradiciones y que, con el tiempo, pasan a formar parte de los usos cotidianos y públicos. Del mismo modo, la noción de fricciones museales, que proponen Corinne A. Kratz e Ivan Karp en cuanto a las tácticas implementadas en los circuitos oficiales, nos resulta propicia para definir el tipo de diálogo que se establece entre el público, la misma institución y, en este caso, las obras expuestas, disponibles a los asistentes en el formato que hemos analizado. Dado que las fricciones museales funcionan dentro del museo contemporáneo como una tecnología social, no solo poseen la capacidad de generar nuevas lecturas en relación con las producciones que se emplazan en dicho ámbito cultural, sino que también proporcionan herramientas para la comprensión de esas imágenes, objetos o conectores estéticos de una manera flexible y abierta.

Estas estrategias acerca del consumo cultural se llevan a cabo dentro de la institución y pueden definirse a partir de un accionar en el que se entabla un proceso de elección e interacción, donde el sujeto que ejecuta y protagoniza el hecho decodifica y extrae de ese objeto dado un cúmulo de significados, mensajes o ideas que resultan edificantes. Los *Handing Works* de Noemí Escandell configuran dispositivos visuales plasmados en soporte papel y disponibles al público, caracterizados por composiciones monocromas que contienen una iconografía de circulación masiva y fuerte carga crítica.

REFERENCIAS

- BANG LARSEN, LARS. "Social Aesthetics//1999". En Claire Bishop (ed.), *Participation. Documents of Contemporary Arts*, Londres, Whitechapel Gallery Ventured Limited, 2006, pp. 172-183.
- BENJAMIN, WALTER. *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La Marca editora, 2015.
- BENNETT, TONY. *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. Londres, Routledge, 1995.
- BOURDIEU, PIERRE. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- BOURRIAUD, NICOLAS. *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- BÜRGER, PETER. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010.
- CLARK, TOBY. *Arte y propaganda en el siglo XX. La imagen política en la era de la cultura de masas*. Madrid, Akal, 2000.
- DUNCAN, CAROL. *Rituales de civilización*. Murcia, Nausicaä, 2007.
- FOSTER, HAL. "Quien le teme a la neovanguardia". En *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 3-37.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Buenos Aires, Grijalbo, 1995.
- _____. "Definiciones en transición". En Daniel Matto y Guiomar Alonso (eds.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2005a, pp. 69-81.
- _____. "La antropología en México y la cuestión urbana". En Néstor García Canclini (coord.), *La antropología urbana en México*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2005b, 11-26.
- KRATZ, CORINNE A. e IVAN KARP. En Ivan Karp *et al.* (eds.), "Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations". *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*, Durham y Londres, Duke University Press, 2006, pp. 1-31.
- LONGONI, ANA. "Action Art in Argentina from 1960: The Body (ex) posed". En Deborah Cullen (ed.), *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, El Museo Del Barrio, 2008, pp. 85-101.

- LUCERO, MARÍA ELENA. "Archivos de la memoria, archivos de la historia. La gráfica de Noemí Escandell". *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 33, julio-noviembre de 2019, pp. 159-192.
- ORTEGA VILLA, LUZ. "Consumo de bienes culturales: reflexiones sobre un concepto y tres categorías para su análisis", *Culturales* vol. V, núm. 10, julio-diciembre 2009, pp. 7-44.
- SALCIDO, MIROSLAVA. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. Ciudad de México, INBA, 2017.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.
- _____. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- TERÁN, OSCAR. "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980". En Oscar Terán (coord.), *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, pp. 13-95.

Recepción: 05-08-22

Aceptación: 03-03-23