

## EL DISEÑO DE EXPOSICIONES EN LA ARGENTINA ANÁLISIS CRÍTICO

### PRIMERA PARTE

*Eugenia Garay Basualdo<sup>1</sup>*

**Abstract:** This work explores, in a broad sense, the current situation of the exhibition design in Argentina. It proposes a brief and incomplete list of aspects that are considered not to be under research, and some questions that aim to open the debate on the difficulties and needs of this field of study under development related to the curatorship and the history of the exhibitions.

**Resumen:** Este trabajo explora, en un sentido amplio, la situación actual del diseño de exposiciones en la Argentina. Propone un breve e incompleto listado de aspectos que se consideran pendientes de investigación, y algunos cuestionamientos que apuntan a abrir el debate sobre las dificultades y las necesidades de este campo de estudio en construcción relacionado con la curaduría y la historia de las exposiciones.

---

<sup>1</sup> Eugenia Garay Basualdo es profesora adjunta de Curaduría II y Seminario I de Curaduría en Eseade y dicta semestralmente los cursos *online* de Introducción a la Curaduría y Curaduría Avanzada a través de la plataforma virtual de Eseade. Es Directora de Cine (CIC), Licenciada en Curaduría e Historia de las Artes (UMSA), y Magister en Crítica y Difusión de las Artes (UNA). Es investigadora, curadora, diseñadora de montaje y montajista independiente. Realizó curadurías y dictó seminarios de curaduría y montaje de exposiciones en Buenos Aires, Salta y Santiago del Estero. Coordinó la Asociación Argentina de Críticos de Arte entre 2011 y 2016, y el Premio Itaú Artes Visuales en sus ediciones 2017-2018 y 2018-2019. Actualmente, coordina la edición 2019-2020 del mismo certamen.

Es miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. [eugenia.garaybasualdo@eseade.edu.ar](mailto:eugenia.garaybasualdo@eseade.edu.ar) Agradezco las recomendaciones de las doctoras Alicia Saliva y María Laura Rosa, a quienes les dedico este trabajo de investigación.

Un repaso panorámico sobre el diseño de montaje de las exposiciones de arte llevadas a cabo en los últimos años en la Argentina, y de la teoría producida específicamente al respecto, permite establecer un *posible* estado de la situación que se decide analizar en varias partes comenzando por el presente trabajo.

En cuanto al aspecto teórico, se puede señalar que el estudio analítico-crítico y la bibliografía locales son muy escasos. En un abordaje abreviado se indica parte del marco teórico con el cual se trabaja en este campo de estudio particular que, al mismo tiempo, se considera en formación en este país. Dado que este artículo es una primera parte, se seleccionan algunos autores con estudio de publicaciones específicas.

Asimismo, se aprecia que el diseño de montaje, en tanto que es una especialidad, viene ocupando un lugar cada vez más preponderante dentro de las propuestas expositivas. En ocasiones se encuentra a cargo del curador, y en otras en manos de un diseñador de montaje propiamente dicho. En este sentido, se apunta a clarificar roles y responsabilidades, poniendo énfasis en la figura del diseñador y su trabajo.

Además, y ciertamente al menos en los últimos veinte años, las innovaciones en materia de diseño de montaje dan cuenta de diferentes despliegues visuales en las puestas en escena de las exhibiciones. Fundamentalmente, cuando se trata de muestras que incorporan aparatología tecnológica, en consonancia con los últimos avances, se observa una marcada tendencia a propiciar la participación del visitante. Es así que el público atraído por las nuevas tecnologías, y que probablemente no frecuenta con asiduidad un museo o espacio de arte, sea persuadido por propuestas que no solo ostentan espectacularidad técnica sino que lo aproximan al arte de una manera diferente; al respecto se comentan dos casos recientes en los que, efectivamente, la interacción pasa a convertirse en un factor esencial.

Se suma el análisis del caso *Mitominas 30 treinta años después*, exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires en 2016. Desde el enfoque del diseño de montaje se develan las circunstancias en las que se produce esta muestra que es, al mismo

tiempo, “una reactivación curatorial” dado que se diferencia de una retrospectiva, y también se trata de una exhibición monográfica y colectiva. Se enfatiza en el examen de la infraestructura del espacio, las posibilidades de montaje, y la resolución de problemas.

### **La carencia de estudios sobre el diseño de montaje**

En el campo del arte argentino son muy acotados los estudios teóricos, analíticos y/o críticos específicamente dedicados al diseño de montaje de exposiciones; como tampoco existen, hasta el momento, manuales o guías técnicas al respecto de autoría local. Los análisis existentes son escasos y están dispersos en distintos tipos de publicaciones sobre la historia de las exposiciones, y otras que abordan la curaduría.

### **Las publicaciones del Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones**

En algunos artículos de las cuatro publicaciones del Grupo de Estudios sobre Museos y Exposiciones (GEME)<sup>2</sup> que María José Herrera dirige desde 2002, colegas que provienen fundamentalmente de la historia del arte, y cuentan con ciertas experiencias en la práctica curatorial, analizan brevemente situaciones de diseño de montaje. El caso más estudiado por este grupo es el del Museo Nacional de Bellas Artes<sup>3</sup> y los sucesivos guiones curatoriales de las colecciones permanentes a lo largo de los años, con énfasis en la de arte argentino.

Particularmente, Herrera se ocupa de prologar los libros del GEME incluyendo definiciones tales como las de “exposición”, “curaduría”, y “curador” por primera vez en una publicación física sobre curaduría en la Argentina en el año 2009 (Herrera, 2009:9-12). Al mismo tiempo, incorpora conceptos de los denominados *museum studies*<sup>4</sup> en sus análisis sobre la institución museo.

A continuación se analiza el artículo *El Arte Precolombino Andino en el Museo Nacional de Bellas Artes*<sup>5</sup> que incluye una descripción detallada del diseño de un montaje totalmente

---

<sup>2</sup> En adelante GEME.

<sup>3</sup> En adelante MNBA.

<sup>4</sup> Un exhaustivo estudio sobre las publicaciones del GEME y los prólogos de María José Herrera se encuentra en Garay Basualdo, E. (2019). *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*. Inédito.

<sup>5</sup> Galesio, M. F., Herrera, M. J., Keller, V. y Rodríguez, M. (2009). *El Arte Precolombino Andino en el Museo Nacional de Bellas Artes*. En M. J. Herrera. (Ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de*

condicionado por la conservación y preservación de las piezas que se exhiben. Este es otro aporte al campo curatorial que hace hincapié en la necesidad de explicar un trabajo que no solo se ocupa de lo conceptual sino, siguiendo a María José Herrera, es una puesta en escena de distintos saberes.

Co escrito por la propia Herrera, María Florencia Galesio, Valeria Keller y Mariana Rodríguez, el texto comenta cómo ponen en funcionamiento la primera sala de arte precolombino en un museo de bellas artes en el país, el MNBA. Se inaugura en noviembre del 2005 y exhibe sesenta piezas de colecciones particulares donadas más adquisiciones efectuadas por la cancillería y la Asociación Amigos del museo. Las autoras señalan que el eje de su trabajo se basa en la labor interdisciplinaria junto a profesionales de la etnografía, la historia del arte y la antropología dado que “la selección de obras respondió a un cruce entre la importancia simbólica-etnográfica de la pieza y su valor estético.” (Herrera, Galesio, Keller y Rodríguez, 2009:203)

La muestra se divide en cuatro núcleos temáticos en los que conviven piezas de distintas culturas y momentos históricos: *el espíritu de la piedra, el mundo simbólico, imagen y poder, y textiles andinos*. En cuanto a lo museográfico y en busca de conseguir un ambiente de espiritualidad consecuente con el de origen de estos objetos, elaboran una propuesta de iluminación en la que: “los distintos ángulos de la luz, la incorporación de vitrinas con fuentes lumínicas desde abajo hacia arriba, permitió destacar texturas, enfatizar líneas, contrastar y proyectar sombras que agregaron misterio y dramatismo a la puesta en escena.” (Herrera *et. al.*, 2009:204)

La espacialidad de la sala, tratada desde la austeridad, se basa en la utilización de dispositivos neutros como vitrinas de doble acceso, soportes de acrílico transparente para el sostenimiento de algunas piezas, gamas de grises acerados en las paredes, y un sobrio diseño de los textos de pared. Las autoras señalan que:

Cumpliendo con la finalidad educativa que es razón de ser histórica del museo moderno, la sala provee al visitante de elementos conceptuales que la arqueología ha investigado, para sumarlos a la interpretación estética y así acercar algunas de las ideas que dieron origen a este arte. (Herrera *et. al.*, 2009:209)

---

*historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (pp. 201-209). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

Y siguiendo a Néstor García Canclini, concluyen que entendiendo al patrimonio como un capital cultural a través de exhibir y contar, dos funciones que el museo ejerce sobre su acervo, se produce un proceso social de legitimación.<sup>6</sup>

Por otra parte, pueden considerarse en un futuro artículo aquellos comentarios y/o descripciones sobre el diseño de exposiciones que se encuentran en entrevistas y conferencias publicadas en libros sobre la curaduría local como *Curadores. Entrevistas* de 2005, compilado por el artista y curador Jorge Gumier Maier, y *La trastienda del curador. La crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia* de 2012 y co-producido entre la Asociación Argentina de Críticos de Arte y ArtexArte.<sup>7</sup> En la tesis de maestría de quien escribe denominada *La dinámica curatorial en la Argentina. Reconstrucción de los estudios sobre la curaduría entre 2002 y 2017*<sup>8</sup>, aprobada con un 10 y recomendación para publicación el 13 de diciembre de 2019, e inédita hasta el momento, se halla un análisis exhaustivo de la conferencia brindada por Adriana Lauria en el ciclo La trastienda del curador del año 2011 denominada *Un concepto para un espacio: desplazamientos. De la escultura a la instalación. Arte contemporáneo en 3D*.

### Artículos en Internet

En la década de 2010 comienzan a publicarse revistas electrónicas como *CAIANA* del Centro Argentino de Investigadores de Arte, *Estudios Curatoriales* de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, y *Sobreescrituras* de la Universidad Nacional de las Artes, que incorporan artículos sobre curaduría y, en ciertos casos, se hallan acotaciones sobre el diseño de montaje.

---

<sup>6</sup> Este guion se desmonta a fines de 2011.

<sup>7</sup> Quien escribe organiza entre 2011 y 2013 cuatro de los encuentros denominados *La trastienda del curador* en el Cedip del Centro Cultural Recoleta y en ArtexArte. También consigue, gestiones mediante, que se publique el único libro existente sobre La trastienda del curador en 2012. Esta publicación está integrada por las conferencias desgrabadas y editadas de Adriana Lauria, Fernando Farina, Andrea Wain, Cecilia Rabossi y Jorge Zuzulich, más un prólogo de María José Herrera. Quien escribe confecciona el listado del ciclo completo hasta ese momento y figura en los créditos como asistente editorial.

<sup>8</sup> De la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes y dirigida por la Dra. Laura Vazquez y co-dirigida por la Lic. María José Herrera.

Por su parte, el historiador de arte y curador Marcelo Pacheco publica el 20 de julio de 2014 el artículo *Exposiciones, de formato a forma para pensar*<sup>9</sup>, en la revista electrónica *Informe Escaleno*, que se encuentra desactivada desde 2018.

Pacheco actualiza sus lecturas e interpretaciones acerca de la curaduría a través de un análisis crítico y profundo que incluye: una síntesis sobre el surgimiento de las exposiciones de arte en el siglo XVIII y sus paulatinas transformaciones hasta llegar a la década de 1980; y los cambios que se producen en el campo del arte con la incorporación de la figura del curador, y una nueva manera de plantear las exposiciones que se configuran como formatos discursivos.

Asimismo, advierte la diferencia entre la tarea curatorial y la del diseño de montaje y su complementación, y en este sentido, la relevancia que adquiere la museografía en la práctica curatorial, y señala:

La museografía actúa sobre la conducta, percepción, sentidos, conocimientos, imaginación y memoria del espectador a través de giros espaciales, colores, texturas, perspectivas, disposiciones, alturas de soportes, materiales, ilusiones, iluminación, zonas de descanso, puntos de concentración o dispersión, tensiones y distensiones en recorridos y estados internos y externos del público. (Pacheco, 2014:3)

El autor examina la eficacia de formatos expositivos como el de la retrospectiva –sólo cronológica, o por núcleos, o la combinación de ambos en donde se proponen líneas de lectura que responden a una tesis que presenta el curador-.

Como en textos anteriores, Pacheco sostiene ciertas críticas a la historia del arte y a sus maneras de interpretar y escribir el relato histórico-artístico, pero también observa los cambios que se producen en los catálogos de las exposiciones con abordajes y formatos renovadores. También insiste en la necesidad de tener en cuenta al contexto global que implica la inserción internacional y/o regional –comenta brevemente alguna de sus experiencias con el Malba-. Y, además, destaca la carencia de debate sobre estas cuestiones en el ámbito local.

---

<sup>9</sup> Véase: <http://archivoescaleno.com/index.php?s=articulos&id=235> Informe Escaleno es una publicación digital argentina de información general que actualmente no funciona. Está estructurada en *dossiers* que se desarrollan a través de artículos escritos por especialistas de diversas disciplinas, y se dirige a un lector interesado no especializado. El que corresponde a artes visuales lo edita Valeria González. Véase: <http://archivoescaleno.com/index.php?s=equipo&ep=concepto-escaleno>

## Bibliografía específica

En la Argentina es habitual recurrir a bibliografía en castellano que proviene de España o, más recientemente de Colombia que, sin embargo, apunta generalmente al “diseño museográfico”. Se hace esta aclaración porque no siempre se debe trabajar en un diseño de montaje para una exposición de un museo; en la última sección de este artículo se puede observar un ejemplo de una muestra realizada en un centro cultural.

En el libro *Manual básico de montaje museográfico* de Paula Dever Restrepo y Amparo Carrizosa, publicado digitalmente en el año 2000 por el Museo Nacional de Colombia, se encuentra una definición sobre el mismo que incluye una cita del curador colombiano José Roca:

La exposición es un texto, es decir, un mensaje que se expresa en términos visuales. El montaje de una exposición puede, a través de recursos museográficos tales como el color, la disposición de paneles, la iluminación y la escenografía museal, generar un clima que condicione y comunique la muestra. ROCA, José Ignacio. Proceso de concepción y realización de un proyecto Museográfico. S.f.

El diseño museográfico se refiere específicamente a la exhibición de colecciones, objetos y conocimiento, y tiene como fin la difusión artística - cultural y la comunicación visual. Parte de la elaboración de una propuesta para el montaje de una exposición que interprete la visión que el curador ha plasmado en el guion. Esto se logra por medio de elementos museográficos (recorrido, circulación, sistemas de montaje, organización por espacios temáticos, material de apoyo, iluminación, etc.) y valiéndose de distintas estrategias para garantizar la efectiva función de la museografía como sistema de comunicación. (Dever Restrepo y Carrizosa, 2010:4)

Luis Alonso Fernández e Isabel García Fernández, en su conocido libro *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje* publicado en 1999 en Madrid, con respecto al diseñador de exposiciones señalan:

La figura del diseñador de exposiciones tiene un origen impreciso (...) hasta hace pocos años no existía una formación específica para estos profesionales, y aún en muchos países el diseño de exposiciones está prácticamente monopolizado por arquitectos. En términos generales se puede decir que estos profesionales provienen del campo del diseño de interiores o del diseño

gráfico, aunque ninguna de estas disciplinas es completamente adecuada. Las tareas que realiza son cada vez más complejas, teniendo en cuenta que es el responsable de la apariencia estética de la exposición, tanto a nivel espacial como de elementos de exposición. Asimismo, participa en el proceso presupuestario y administrativo del proyecto. (Fernández y García Fernández, 1999:29)

Un artículo enteramente crítico dedicado al diseño de montaje se publica dentro del cuarto volumen del GEME en el año 2017 en la revista electrónica *CAIANA*. Corresponde a la curadora española Isabel Tejada Martín que ensaya y recuenta algunas de sus experiencias en *La exposición temporal: traducir y mostrar* para cuestionar la labor curatorial en cuanto al diseño de montaje, al mismo tiempo que evidencia la carencia de estudios analíticos al respecto. Inicia enfáticamente diciendo:

Defiendo coligar el diseño de exposiciones con las lecturas e interpretaciones que los espectadores hacen de los objetos como un compromiso curatorial que no debe abandonarse en manos de arquitectos o diseñadores cuyo papel, esencial en otra parte, debe centrarse en facilitar técnicamente el discurso. (Tejada Martín, 2017:190)

Su investigación, que data desde su tesis doctoral -publicada en 2006-, se centra en cómo trabajar con la “re-exposición”, según la autora, de los objetos en tanto obras de arte en una nueva exposición temporal. En esta circunstancia señala que los dispositivos expográficos – color, iluminación, etc.- son esenciales a la hora de generar un discurso visual y pueden inducir diferentes maneras de interpretar una obra, es decir, producen significado; a la vez debe considerarse el vínculo posible entre obra y dispositivo. Al respecto indica que:

Esta negociación debe ir precedida de un profundo conocimiento del objeto basado no sólo en su contexto histórico de producción o en sus características estilísticas y formales, sino también en un estudio de sus fórmulas primeras de exposición y de las subsiguientes utilizadas por el artista. (2017:190)

Su cuestionamiento está fundado en que, por lo general, en el diseño de un montaje no siempre se analiza la obra en función de su historia expositiva y por ende, se toman decisiones de montaje de acuerdo a los recursos habituales de la museografía que se encuentren disponibles.



Tejeda se dedica al análisis de esta problemática en obras de las neovanguardias de los setenta, y atenta a que el tema se encuentra poco revisado, inclusive con respecto a las vanguardias históricas, es que se dirige su pesquisa y también incorpora a estas últimas: “la estructura dialéctica de mis investigaciones es muy sencilla: intento parangonar la exposición primera con las re-exposiciones posteriores.” (2017:192) Apunta también una polémica, con debate en parte aún pendiente, que trata sobre “cómo se re exponían o re-construían las obras de las neovanguardias o sus restos materiales” (2017:191), haciendo referencia a un texto que escribe en 2006.

En este artículo menciona brevemente que indaga obras como *Fountain* de Marcel Duchamp, trabajos expositivos de El Lissitzky, dos muestras surrealistas de 1938 y 1942, piezas de Brancusi y el *Guernica* de Picasso; en todos los ejemplos advirtiendo las formas de exponer que los atraviesan a lo largo de los años:

Los casos que he analizado evidencian cómo la exposición y los dispositivos que se utilizaron originalmente solían estar unidos al sentido con el que la obra se produjo y que son no sólo parte de su contexto original, sino también de su carga semántica, por lo que no es permisible obviarlos o utilizarlos como recursos de carácter meramente decorativo. (2017:191)

Por otra parte, la autora indica que la metodología museográfica modernista impulsada por Alfred Barr y William Rubin en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, instalada en el ámbito museístico internacional desde los treinta, influye durante varias décadas:

Su proyección del cubo blanco de filiación germánica, sus directrices formalistas y cronológicas a la hora de construir un relato generaron el gran relato del modernismo en el siglo XX que fue seguido por casi la totalidad de los museos del mundo. (2017:195)

Concluye que desde 2000 aparecen nuevas propuestas curatoriales mencionando puntualmente las de la Tate Modern de Londres que ofrece:

(...) alternativas que construían micro-relatos diacrónicos a partir de una relación temática entre las obras creando una nueva escuela museográfica que continúa con variantes en otros museos del mundo (...) sin embargo, y aunque las fórmulas de narrar habían cambiado, el uso de los dispositivos expográficos seguía siendo inercialmente modernista. (2017:195)

Éste y otros textos de Isabel Tejada Martín sobre el diseño de montaje circulan en el medio argentino, y contienen reflexiones y recomendaciones que pueden ser tenidas en cuenta localmente. Sin embargo, la producción propia resulta sumamente necesaria para analizar y corregir aquellos enfoques que han quedado obsoletos sobre el diseño de montaje que se emplea en el país.

### **El curador y el diseñador de montaje en el contexto local**

Una aclaración pertinente es que no siempre el curador es el encargado de llevar a cabo las todas tareas del diseño de montaje de una muestra. Si bien suele tener a cargo la decisión sobre la selección de obras a exponer, en ocasiones y de acuerdo a las características de la exhibición en cuestión, puede intervenir un *diseñador de montaje*. Con más o menos libertad, el diseñador puede proponer posibilidades al curador, y entre ambos definir la puesta visual de la exposición.

Esto sucede porque el curador, de acuerdo a su formación y/o experiencia, puede no estar familiarizado con los aspectos técnicos del diseño de montaje. De hecho, una vasta cantidad de curadores activos en el campo del arte argentino provienen de la historia del arte y, en ciertos casos, se introducen en la práctica curatorial a través del ejercicio. Éste es el que los provee de los saberes para abordar el diseño de montaje, pero no siempre de manera integral. También incide si el curador se encuentra interesado o no por los pormenores técnicos del diseño de montaje; un asunto completamente desapercibido por muchos colegas.

En los últimos años en la Argentina, fundamentalmente con el advenimiento de la profesionalización de la curaduría, se abren carreras de grado y posgrado que forman curadores, y en ocasiones también gestores culturales. En algunas, se dictan materias que tienen que ver con la curaduría propiamente dicha, pero muy pocas sobre diseño de montaje.

Ahora bien: ¿Cuántos son los diseñadores de montaje que, con formación y/o experiencia, y que tienen actuación permanente en el campo del arte, están a cargo de esas materias? ¿Todas estas carreras cuentan con estas asignaturas? ¿En todas estas materias o seminarios se dicta realmente diseño de montaje? ¿Se enseña el diseño de montaje en concordancia con las posibilidades del medio local, o se fomentan ideas de diseño de montaje difícilmente

realizables? ¿Se lleva a los alumnos a contemplar y/o colaborar en un montaje? ¿Se los instruye verdaderamente en los “aspectos prácticos” de un montaje? ¿Los alumnos egresan capacitados para resolver las problemáticas habituales de cualquier montaje?

Y los cuestionamientos pueden continuar, pero sin desgranar con exhaustividad los programas de cada carrera, se conoce que son en su mayoría curadores atraídos por el montaje los que lo enseñan según sus propias experiencias. En este sentido, se evidencia que algunos curadores con estudios formales en algunos casos, y con experiencia en la práctica en otros, y/o ambos, se aventuran en un terreno que no dominan del todo, proponiendo puestas visuales complejas en las que los dispositivos de exhibición están esparcidos en ciertos casos sin razón de ser. Inclusive, esta falta de experiencia y de formación, hace que muchas veces se “improvisen” diseños que atentan contra la correcta exposición de una obra de arte.

Por otra parte, es real que la formación en diseño de montaje es prácticamente autodidacta en el país. Los diseñadores, por lo general, cuentan con otra carrera afín de base, y se han capacitado con seminarios de distinta índole, pero fundamentalmente a través de la investigación y la práctica misma, como sucede con quien escribe este artículo.

Ahora bien: ¿Qué hace un diseñador de montaje?

- Analiza el espacio y todas sus características
- Tiene en cuenta los condicionamientos de la institución
- Examina las obras, su conformación y complejidad
- Prevé qué dispositivos de exhibición serán necesarios (ver análisis de Mitominas 30 años después) y qué materiales de montaje se utilizarán
- Evalúa las posibilidades del diseño de acuerdo al presupuesto y los recursos disponibles
- Considera si necesita de montajistas especialistas en algún aspecto
- Diseña un montaje *probable* en función de todo el análisis realizado
- Confecciona un cronograma de montaje y desmontaje conforme a los días consignados por la institución para cada etapa
- Supervisa el montaje y el desmontaje, que incluye el desembalaje y embalaje de obras

El desglose de cada una de estas tareas será oportunamente descrito en un futuro artículo en preparación para la segunda parte de este estudio. Sin embargo, este acotado punteo sirve para

aclarar qué actividades están a cargo de un diseñador, los conocimientos que debe dominar, y la relevancia que tiene su actividad.

### **Innovaciones recientes que marcan tendencia**

En ciertas instituciones del exterior se implementan innovaciones que procuran superar lo realizado. El uso del espacio y de los recursos en los planteos visuales -como los dispositivos de exhibición<sup>10</sup>-, tienden enérgicamente a la incorporación de tecnología para propiciar la participación e interacción del visitante. De este modo, el discurso de la exposición prevé atraer e interesar más eficazmente a los distintos tipos de públicos.

Un claro ejemplo es la muestra dedicada a Leonardo da Vinci en el Museo Louvre de Francia<sup>11</sup>, vigente desde el 24 octubre de 2019 al 24 de febrero de 2020. La retrospectiva, que conmemora los quinientos años de la muerte del artista, no cuenta en el recorrido con *La Gioconda* que, si bien se encuentra en el mismo establecimiento, la institución prefiere no moverla por cuestiones de seguridad.

Los organizadores decidieron que el cuadro más famoso del mundo debía permanecer en la Sala de los Estados del Louvre, su hogar permanente, para evitar el hacinamiento: la obra maestra atrae cerca de 30.000 personas al día. No obstante, la sonrisa inefable de la Mona Lisa sí estará presente a través de una experiencia de realidad virtual al final del recorrido que se mantendrá hasta el 24 de febrero. ([www.france24.com](http://www.france24.com), 2019)

En este caso se evidencia la resolución de un problema: ¿Cómo contar con una pieza esencial que tiene condicionamientos específicos y/o problemáticas para su traslado? En respuesta, el Louvre pone en práctica una estrategia que, sin quitarle la impronta a la obra original, le añade “una experiencia virtual inmersiva” en línea con el uso de las nuevas tecnologías aplicadas al arte.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Se entiende por dispositivos de exhibición a: bases, tarimas, estantes, vitrinas, aparatología tecnológica, textos de sala, cédulas, panelería, color, iluminación, etc.

<sup>11</sup> Véase: <https://www.louvre.fr/en/expositions/leonardo-da-vinci>

<sup>12</sup> Para obtener más información sobre arte y nuevas tecnologías se recomienda la página web del colega, artista y especialista argentino Alejandro Schianchi: [www.schianchi.com.ar](http://www.schianchi.com.ar)

Con el *boom* del *mapping* a nivel mundial, la Noche de los Museos de 2019 organizada por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires propone una intervención en el espacio público de Julio Le Parc en el Obelisco porteño, convirtiéndose en un acontecimiento histórico con más de 40.000 espectadores y una gran cobertura mediática. Nuevamente la tecnología es la que impulsa los desafíos en el campo del arte, y en este caso, de la mano de un artista pionero del arte cinético que con 91 años sigue añadiendo logros impensados en su trayectoria.

Precisamente, la “participación del público” fomentada por las tendencias cinéticas como la del GRAV<sup>13</sup> en París en los sesenta, o el “arte público” promulgado por los muralistas mexicanos, o la idea del “museo sin muros” propuesta por André Malraux<sup>14</sup> en los cincuenta, y tantas otras prácticas artísticas que implican que el arte se encuentre al alcance de *todos*, son las que en la actualidad se valen de la tecnología para lograrlo.

Para el *mapping* de Le Parc en el Obelisco se gestó una co-producción entre el atelier del artista en París y la empresa argentina Unidigital. Alrededor de trescientas obras que se reprodujeron en veintiún minutos pasaron por un proceso de digitalización, animación 3D, filmación, musicalización, además de contar con un soporte tecnológico de primer nivel para la proyección sobre el monumento.<sup>15</sup>

De acuerdo a este último ejemplo cabe realizar la siguiente pregunta: ¿Es necesario el rol del diseñador de montaje para una obra ubicada en el espacio público? La respuesta es simple: si un diseñador interviene en la planificación de una obra a producirse en estas condiciones puede contemplar las previsiones necesarias para garantizar el correcto funcionamiento de la propuesta.

Otra innovación, en transformación constante, es la que promueven los SMARTPHONES que poseen cámaras fotografías de alta calidad. En este sentido, la *selfie* –o autofoto, según el diccionario de la Real Academia Española<sup>16</sup>- con la obra de arte ya es un clásico, y hasta tiene un día-calendario mundial en el que se celebra. Además, las redes sociales cumplen un rol fundamental en las instituciones culturales y en los eventos artísticos dado que son canales de

---

<sup>13</sup> Groupe de Recherche d' Art Visuel liderado por Julio Le Parc.

<sup>14</sup> Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Madrid, España: Cátedra.

<sup>15</sup> Véase: video del *mapping* de Julio Le Parc, Noviembre 2019: <http://www.uxart.cloud/producciones.html>

<sup>16</sup> En adelante RAE.

apertura hacia una audiencia muy amplia y global, incluyendo a la que no puede trasladarse con frecuencia a las mismas por cuestiones de distancia, o por falta de estímulos.

Es así que las “redes” son convocantes y producen una circulación de información permanente que también es parte esencial del estudio de público. *Viralizar* o hacer viral un mensaje o contenido –como lo indica la RAE- se ha convertido en la tendencia en cuanto a las nuevas maneras de comunicar la información también sobre las exposiciones y sus actividades. La actualización constante de contenidos y el intercambio de opiniones de los usuarios de las redes, a la vez, funciona como medición de audiencias.

Volviendo sobre el diseño de montaje podría decirse que su importancia es múltiple porque aporta a la visualidad como también a la visibilidad de la exposición, ya que las imágenes fotográficas y audiovisuales son las que circulan mundialmente, se publican, se comparten, se comentan, y se convierten en tendencia. Estas imágenes, al no precisar de traducción idiomática, tienen un alcance sin precedentes en la era digital en la que los dispositivos móviles e internet facilitan la propagación de la información.

### **Análisis de caso: Mitominas 30 años después**

Centro Cultural Recoleta, salas 4 (planta baja) y 13 (planta alta), pasillos de planta baja y alta centrales, y espacio escalera. Del 23 de junio al 31 julio de 2016.

Luego de largos años de trabajo, la historiadora de arte y curadora María Laura Rosa en 2015 me comenta su intención de reactivar unas exposiciones de los ochenta denominadas *Mitominas I y II* realizadas en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires -hoy Centro Cultural Recoleta-. Su idea original es la de hacer una muestra básicamente documental para la que se encuentra buscando una institución. Rosa viene estudiando la temática arduamente, y la expone en su tesis doctoral publicada en 2014 en su libro *Legados de Libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

Para marzo de 2016 y después de consultar con varias instituciones, la curadora me confirma que *Mitominas 30 años después* se realiza finalmente en el Centro Cultural Recoleta entre los meses de junio y julio, con dieciocho obras participantes más documentación, y que me convoca para diseñar el montaje. Es entonces que se conforma el siguiente equipo de trabajo: María Laura Rosa en la reactivación curatorial junto a la artista Monique Altschul, ideóloga originaria de las *Mitominas I* (1986) y *Mitominas II* (1988); Tamara García Iglesias ocupándose de la producción; Lea Ágreda y María Laura Valentini con el diseño gráfico; y el diseño de montaje a mi cargo.

Cabe destacar varias cuestiones sobre esta exposición. En principio, que este trabajo no se trata de una curaduría como habitualmente se entiende, sino que retoma el concepto de *reactivación curatorial* que pertenece a la historiadora del arte feminista Karen Cordero Reiman (New York, 1957). Éste se refiere a aquellas exposiciones realizadas en el pasado cuyos planteos son traídos al presente y reactualizados con problemáticas vigentes en una nueva muestra.

En un segundo orden, es preciso aclarar que tanto la curadora como el resto del equipo antes mencionado trabajaron *ad honorem* dado que el presupuesto no es suficiente para cubrir honorarios profesionales. Es más, María Laura Rosa contribuye con dinero propio para la cobertura de gastos de varias piezas gráficas sumamente necesarias para que la muestra tuviese la señalética adecuada. Asimismo, los artistas se hacen cargo del traslado de ida y vuelta, y de los materiales constitutivos de sus obras. Por otra parte, las obras no tienen cobertura de seguro de traslado ni en sala.



Tapa y contratapa del folleto de mano

También, un grupo de alumnas de la carrera de curaduría de Eseade colaboraron *ad honorem* en el montaje a modo de práctica profesional, al igual que varios fotógrafos lo hicieron registrando la inauguración. Esta información no ha sido dada a conocer hasta el momento de la publicación de este artículo, pero se considera necesario incorporarla ya que evidencia las carencias que suelen imperar en el medio local.

En 2016, con una transición de autoridades mediante, y con las vicisitudes de toda muestra colectiva de semejante magnitud en un espacio institucional estatal de gran convocatoria, se afronta la tarea de montar en dos salas que físicamente se encuentran desarticuladas: sala 4 de planta baja y sala 13 de planta alta.

Dado a este condicionamiento, se incorporan los pasillos centrales de ambos pisos y el espacio escalera, muy poco recomendado para exhibir obras. De esta manera, se trabaja para otorgar funcionalidad al recorrido que está apoyado por señalética diseñada específicamente para conseguir “la integración” de los espacios. Igualmente, tanto discursiva como visualmente, se proponen dos grandes núcleos que apuntan a que las obras se potencien entre sí. Pintura, fotografía, instalación, afiche y videoarte, más registros documentales en audio y video, y textos, conviven en más de ciento cincuenta metros para brindar al espectador una exposición histórica, pero al mismo tiempo muy actual para el arte argentino por la impronta temática que incluye: la violencia de género y los feminicidios<sup>18</sup>, la sexualidad y los abusos, la trata de personas, el debate sobre el aborto, los mandatos sociales a los que tienen que someterse las mujeres, entre otros.

Como puede apreciarse en la imagen del folleto de mano participan algunos artistas de las exhibiciones originales, y otros que se suman para esta reactivación curatorial. Muchos generan obras que montan ellos mismos con suma dedicación, mientras que otros participan con piezas preexistentes que, en ciertos casos, re significan.

---

<sup>18</sup> Véase: <https://dle.rae.es/feminicidio>





Fotografía de Eugenia Garay Basualdo

Si bien el contexto de 2016 difiere del original, todas las obras están en línea con las motivaciones de las muestras de los ochenta, y que Rosa refleja en el texto curatorial del folleto de mano:

Mitominas fueron dos exposiciones colectivas que reunieron a artistas plásticas/os, performances, artistas de teatro, bailarinas/es, escritoras/es, psicólogos/os y numerosas/os intelectuales y personajes de la cultura que se unieron para pensar cómo las mujeres han sido reflejadas en los mitos, los cuales fueron eficaces transmisores de estereotipos de género. El grupo principal de artistas plásticas y mujeres y varones de diversas áreas de la cultura se reunieron en torno a la artista Monique Altschul. Las exposiciones, con sus numerosas mesas redondas y actividades convocantes, se realizaron en el Centro Cultural Recoleta, cuya dirección estaba a cargo del arquitecto Osvaldo Giesso. Mitominas I (1986) se dedicó a los mitos en general, ya sean grecolatinos o latinoamericanos. Mitominas II (1988) reflexionó sobre los mitos de la sangre en un momento en donde el HIV avanzaba en nuestro país. Las Mitominas sentaron un precedente en cómo desde el ámbito de las artes se reflexionó sobre cuestiones de género en un momento de efervescencia democrática y de recuperación de los lazos sociales deteriorados por la última dictadura militar. Hoy, treinta años después, algunas de sus

integrantes vuelven a reencontrarse para recordar esas exposiciones y actualizarlas dada nuestras problemáticas actuales. A dicha tarea también se han sumado nuevas artistas que son referentes sobre arte y género en estos últimos años. ¡Quedan todas/os ustedes invitadas/os a descongelar los mitos treinta años después! (Rosa, 2016)

### **El diseño de montaje de Mitominas**

El principal desafío se encuentra en “unir” los espacios de manera tal que el público que visitase la sala de la planta baja pueda continuar con el recorrido en la planta alta para apreciar integralmente la propuesta. Pero ciertamente ésta no es la única de las problemáticas. La fisonomía de ambas salas es completamente diferente. En la sala 4 sobresalen siete arcadas de cada lado y un bóveda de cañón propia de la estructura original del centro cultural –antes asilo– que se acentúa en otro arco en la pared que enfrenta, tras casi 26 metros, a la entrada.



Sala 4. Fotografía de Eugenia Garay Basualdo

En la sala 13, si bien también existe una bóveda con claraboyas –que se solicitan que sean ocluídas para evitar la entrada de luz natural–, lo más complejo lo representan unas seis líneas de tensores que atraviesan el lugar de pared a pared, transformando y contaminando

fuertemente la visual en perspectiva, lo que deriva en la compartimentación “obligatoria” en varios sectores.



Sala 13. Fotografía de Eugenia Garay Basualdo

Esta suerte de subdivisiones dadas por las estructuras de ambas salas es utilizada como una fortaleza, en vez de tomarla como una debilidad espacial. Este criterio empleado se encabalga en la imposibilidad de modificar las salas, ya sea por condicionamientos propios de la institución, pero también por falta de presupuesto.

Cabe mencionar que se decide usar tabiques de durlock “heredados” de la exposición anterior que taponan ventanas en las salas 4 y 13. Esta ventaja que suma metros lineales hace posible la exhibición de una mayor cantidad de obras.

Es entonces que tras un exhaustivo análisis de ambas salas y de los pasillos, uno con ventanales y otro ciego, y de la escalera, se llega a construir un recorrido posible.

Una debilidad de la sala 13 es que los artistas la conocen y por su ubicación y su compleja fisonomía están reacios a exponer en la misma. Gestiones propias de la curaduría y del diseño

de montaje posibilitan finalmente que estos artistas comprendan la importancia de esta exposición y decidan ocupar el lugar asignado.

Es menester recalcar que la curadora con plena autoridad brinda a la diseñadora de montaje total libertad para crear el diseño que más se ajuste a la idea de la muestra, a las posibilidades de las obras y de los espacios, y del presupuesto. Es decir que pude trabajar con una potestad inédita sobre el montaje, lo que aumenta circunstancialmente mi responsabilidad para con todo, incluyendo la falta de dinero para resolver cualquier imprevisto. Entonces, “prever” se convirtió en una consigna sustancial.

La selección de obras se distribuye en ambas plantas de acuerdo a sus temáticas y aspectos estéticos. En la sala 4 de la planta baja se decide montar una estética “en apariencia agradable”, y en la sala 13 de la planta alta, una más claramente *trash*. Este contrapunto entre lo agradable y lo *trash* se busca en pos de potenciar ambos núcleos y también se trabaja a través de la iluminación; y los pasillos de ambas plantas siguen estos criterios.

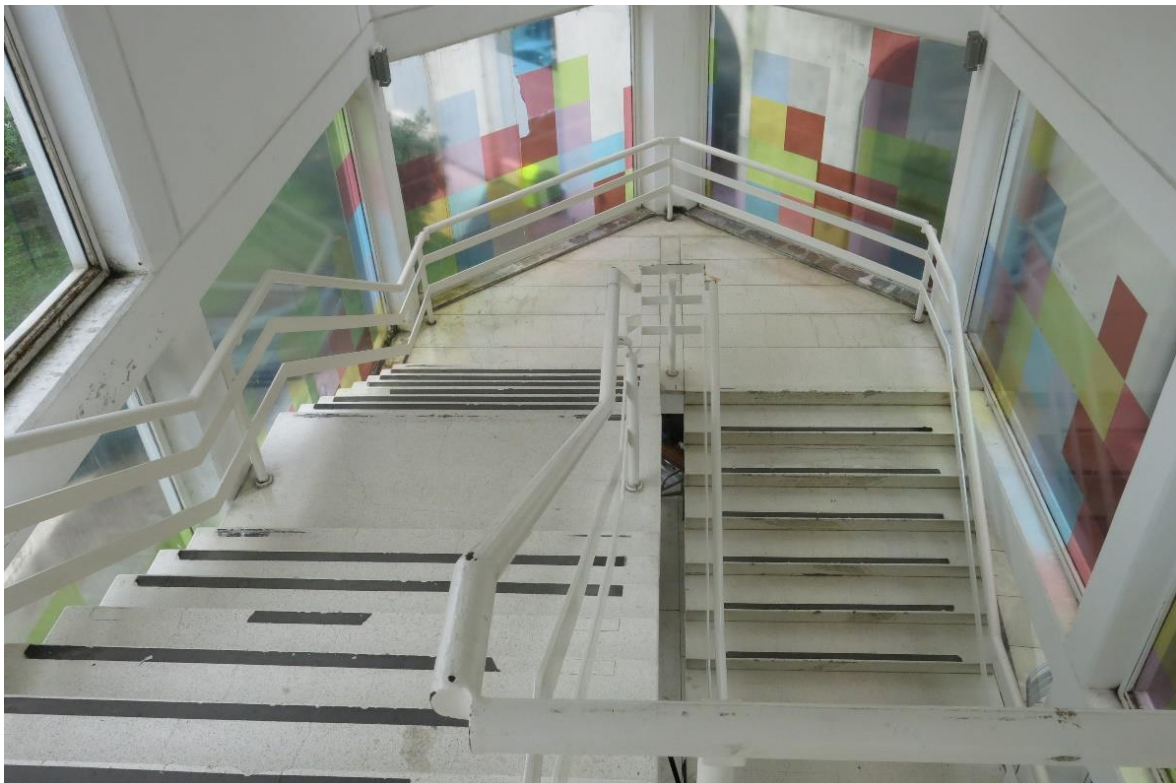


Sala 4. Fotografía Eugenia Garay Basualdo



Sala 13. Fotografía Eugenia Garay Basualdo

Los ventanales que rodean la escalera y que dan a un patio, antes del montaje tienen vinilos transparentes de colores de alguna intervención anterior.



Fotografía Eugenia Garay Basualdo

Se solicita al centro cultural que los despegue y limpie los vidrios para montar una obra compuesta por grandes telas, a modo de sábanas, con imágenes sublimadas de mujeres desnudas de distintas edades y en una pose que remite a la de la crucifixión.



Fotografía Eugenia Garay Basualdo

De por sí un espacio como este es altamente no recomendable para colocar una obra por ser considerado “de paso”. En este sentido, disponer una obra en un sitio como este reviste cierto riesgo para la circulación del visitante que, distraído al observar la obra puede tropezar o caer. Es por esto que se aclara que se asume tal contingencia expresamente para preservar el vínculo entre las salas de las plantas baja y alta.

### **Consideraciones finales**

Lo hasta aquí establecido sobre el estado en el que se encuentra el estudio del diseño de montaje de exposiciones en la Argentina, en un sentido amplio porque no se están analizando situaciones de las provincias ni de instituciones que innovaron en esta especialidad desde la década de 2000 como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), la Fundación PROA, y la Fundación Telefónica, entre otras, permite observar que se trata de un “campo en construcción”.

En este sentido, revisando la historia del arte argentino se pueden encontrar propuestas expositivas que sobresalen con respecto a otras, pero es preciso emprender estudios más específicos que posibiliten un tratamiento más exhaustivo sobre las transformaciones producidas a lo largo del tiempo. De este modo, se podrían comprender más claramente los distintos estadios del diseño de montaje en concordancia con los períodos emblemáticos del arte argentino, por ejemplo, entre muchas otras variables.

Hasta el momento, la historia de las exposiciones se viene ocupando de incorporar parcialmente análisis de este tipo, como se puede cotejar en las cuatro publicaciones del GEME. También algunos curadores añaden comentarios al respecto en sus textos de catálogos como Adriana Lauria en *Un concepto para un espacio: desplazamientos. De la escultura a la instalación. Arte contemporáneo en 3D*.<sup>19</sup> Otros colegas, como Marcelo Pacheco, desde artículos críticos aportan sus conocimientos y experiencias. Sin embargo, la investigación profunda se encuentra aún pendiente.

Cabe aclarar que un libro publicado en el segundo semestre de 2019 por el prolífico museólogo argentino Gabriel Miremont, denominado *Pensar y hacer museos: museografía práctica*, está siendo analizado para incorporar en la segunda parte de este análisis.

No obstante, la bibliografía extranjera viene en auxilio de estos estudios fundamentalmente para enmarcar teóricamente los criterios de análisis. En este caso, los textos de la Dra. Isabel Tejada Martín, especialista española en el tema, se convierten en bibliografía indispensable. El libro *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*, publicado en 2006 en España, es otro aporte insoslayable que también será incorporado en las sucesivas publicaciones que se dedicarán a esta temática.

Del mismo modo, poner en práctica la autocrítica podría contribuir para componer un panorama más realista sobre cómo se trabaja en el diseño de montaje en el país; esto se intenta

---

<sup>19</sup> Lauria, A. (2012). Un concepto para un espacio: desplazamientos. De la escultura a la instalación. Arte contemporáneo en 3D. En M. J. Herrera. (Ed.), *La trastienda del curador: la crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia* (pp. 85-108). Buenos Aires, Argentina: Fundación Alfonso y Luz Castillo.

hacer en el análisis del caso *Mitominas 30 años después*; y continuará en la segunda parte de este estudio que se encuentra en preparación.

Por otra parte, la tendencia a nivel global está signada por la implementación de la tecnología en las exposiciones para el fomento de la participación del público “en y fuera” de las salas. Sin audiencia la exhibición deja de tener razón de ser. Y sin la correcta difusión, en línea con los tiempos que corren a través de las redes sociales e internet –páginas web institucionales y medios masivos en formato digital-, se restringe el alcance a un público muy reducido. Entonces, la actualización –*aggiornamento*- es crucial para entender y atender las demandas del momento: una era digital que viene avanzando a pasos agigantados y que desafía al diseño de montaje de manera constante para obtener resultados superadores.

Finalmente, las ideas planteadas en esta primera parte son precisamente anotaciones producidas a lo largo de varios años de estudio sobre el tema. Problemas, falencias y carencias que apuntan a establecer un bosquejo del estado de la cuestión sobre el diseño de montaje de exposiciones. Es al menos una aproximación posible, dado que una pesquisa más intensa está siendo llevada a cabo para la tesis doctoral de quien escribe.



## Referencias

- Fernández, L. A. y García Fernández, I. (1999). *Diseño de exposiciones. Concepto, instalación y montaje*. Madrid, España: Alianza.
- Galesio, M. F., Herrera, M. J., Keller, V. y Rodríguez, M. (2009). El Arte Precolombino Andino en el Museo Nacional de Bellas Artes. En M. J. Herrera. (Ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (pp. 201-209). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Gumier Maier, J. (Ed.). (2005). *Curadores. Entrevistas*. Buenos Aires, Argentina: Libros del Rojas.
- Herrera, M. J. (2009). Presentación. En M. J. Herrera. (Ed.), *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia* (pp. 9-12). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Lauria, A. (2012). Un concepto para un espacio: desplazamientos. De la escultura a la instalación. Arte contemporáneo en 3D. En M. J. Herrera. (Ed.), *La trastienda del curador: la crítica en la práctica curatorial. Ciencia y experiencia* (pp. 85-108). Buenos Aires, Argentina: Fundación Alfonso y Luz Castillo.
- Miremont, G. (2019). *Pensar y hacer museos: museografía práctica*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Rosa, M. L. (2014). *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2016). *Mitominas 30 años después*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Recoleta.
- Tejeda Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción. Fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid, España: Trama editorial y Fundación Arte y Derecho.

## Referencias de Internet

- Dever Restrepo, P. y Carrizosa, A. (2000). Manual básico de montaje museográfico. Bogotá, Colombia: Museo Nacional de Colombia. Recuperado de:

[http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documentos/manual\\_museografia.pdf](http://www.museoscolombianos.gov.co/fortalecimiento/comunicaciones/publicaciones/Documentos/manual_museografia.pdf)

- Pacheco, M. (20 de julio de 2014). Exposiciones, de formato a forma para pensar. Informe Escaleno. Recuperado de:
- <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=235>
- Tejada Martín, Isabel; “La exposición temporal: traducir y mostrar”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 10 | Primer semestre 2017, pp. 190-196. Recuperado de:  
[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=276&vol=10](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=276&vol=10)