

Dispositivo de exhibición y estrategias de visibilidad. De Cosmococas a Hélio Oiticica/Neville D'Almeida. CC-Programa in progress

Profa. Teresa Ricardi

Professora da Universidade de Buenos Aires

Entre noviembre de 2005 y enero de este año, se presentaron por primera vez en el Malba, en Buenos Aires, cuatro ambientaciones compuestas de instalaciones sonoras, slides de 35 mm y objetos, pensadas a comienzo de los años 70 por dos artistas brasileiros: Hélio Oiticica y Neville D'Almeida. Estos trabajos conocidos como *Cosmococas* fueron concebidos en un departamento del Lower East Side, Second avenue en Manhattan entre 1970 y 1978. Entre los meses de marzo y noviembre de 1973 crearon cinco de ellas.

Las CC, nombre que aparentemente firmó Neville D'Almeida, fueron realizadas por primera vez en un ámbito personal documentadas en al menos dos cuadernos¹, en ellos se detalla una dimensión de esa práctica de tipo privada y otra pública. Respecto de esta última, incluye a través de instrucciones de montaje más o menos flexibles, la creación de dispositivos de exhibición para las CC. Curiosamente los *Notebooks* de Oiticica, muestran una reflexión solipsista de las diferencias y contrapuntos que aparecen entre la creación "en privado" y el dispositivo de exhibición público, así como también entre éste último y el cinematográfico, y algo aún más interesante, un proyecto que deberá propiciar la administración que decida encarar la tarea de recreación.

El dispositivo de exhibición "que da vida a las CC" es un proyecto o programa pensado desde la práctica curatorial. La noción de "dispositivo" que aquí empleamos refiere a un conjunto de expresiones y prácticas subjetivas materiales que conforman una gramática, en tanto responden a reglas de juego, de pragmática de uso y manipulación de objetos así como estrategias

¹Los cuadernos a los que me refiero se encuentran reproducidos a modo de faxsimil en el catálogo de la exposición y aunque son, como plantea Gonzalo Aguilar, "un verdadero cuaderno de bitácora del artista en el campo experimentación" faltan en la muestra. Los que aquí se reproducen son el *Notebook 1/73* y *el 2/73*. La documentación completa de los escritos de Oiticica se pueden consultarse por Internet, en el sitio Itau Cultural/ Programa Hélio Oiticica.

de discursividad y puesta en visibilidad de los mismos. Estas se reconocen en las políticas de gestión ante todo curatoriales las cuales se autonomizan o son tercerizadas por la institución, la cual muchas veces queda relegada a construir una recepción o mera instrumentalización de la exposición. Ese hiato casi irresoluble, que los artistas han dejado a la administración del proyecto² es el que intentamos reconstruir a partir de diversas lecturas sobre las distintas “exposiciones de las *Cosmococas*”. Las CC, son el resultado de diversas misce- en- scene, que un conjunto e historia de prácticas curatoriales, crean para un público, cada que vez que se exponen. En este sentido la exposición del Malba forma parte de este entramado discursivo que se viene creando desde 1992 y que lo inscribe en la historia del dispositivo de exhibición de las CC que se inicia en el Witte de With³.

Breve relato de exposiciones de las CC (1992-2006)

1. En 1992 comisariadas por el mismo Brett en Rotterdam, David en París y Borja-Villel en Barcelona entre otros colaboradores⁴, se realiza la primera gran retrospectiva itinerante de Hélio Oiticica en Europa y Estados Unidos. La tarea titánica de este proyecto, incluía una exhaustiva investigación de la producción de Oiticica desde los años 50 en adelante y se proponía hacer visible por primera vez las CC1 y 3. Estas experimentaciones en el campo perceptivo relacionadas a los dispositivos de proyección fílmica y las sesiones fotograficas que titularon *Quase-Cinema, Bloco Expe-*

²Nos interesa como Oiticica usa y generaliza el término “administración del proyecto” en mayúsculas, al dejar por escrito en las instrucciones de la exposición publica de la CC3, la resolución de una creativa de cómo resolver el piso de este trabajo, dice “será improvisada en el lugar (nótese que no dice ni museo ni galería, sino *lugar*) por la administración del proyecto de tal forma que sea a la vez inventiva y operativa”, destacados en mayúsculas inventiva y operativa. Pero que entiende Oiticica aquí por administración, será una hábil solución de compromiso para evitar mencionar las contradicciones que ya sospechaba sobre las instituciones del campo artístico y prematura emergencia de la institución curatorial? Un panorama reciente para profundizar sobre museos e instituciones brasileras ver DORIA, Carlos Alberto La desmuseologización en São Paulo. *Revista Trópico*, on-line, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2733,1.shl>

³Witte de With, Centro Arte Contemporáneo de Róterdam.

⁴Colaboran además de las instituciones ya mencionadas (Witte de With, Centro de Arte Contemporáneo de Rotterdam, la Galerie Nationale du Jeu de Paume de París, la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona) el Centro de Arte Moderna de la Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, el Walker Art Center de Minneapolis, junto con el Projeto Hélio Oiticica de Rio de Janeiro, una institución fundada en 1981 con el objeto de conservar y promocionar la obra del artista, que actualmente se desarrolla en el Centro Oiticica fundado en 1996, cat exp. Esta exposición viajó entre 1992 y 1994.

riencia-CC y que en este caso fueron las Trashiscapes y Maileryn, reconocen en sus orígenes una necesidad de deconstrucción del cine, ligados al hastío y al moralismo que le producía a Neville el cine americano de los grandes estudios⁵. De ahí la iconografía empleada tanto de Buñel como de Marilyn. Las primeras CC disputan de manera sorprendente una crítica al dispositivo cinematográfico que fija al espectador entre la proyección y la tela. Las películas como y su disección posterior en diapositiva, intentaban “desactivar el cine, ralentarlo a una suerte de pre-cine⁶”, razón por la cual, no se trataba de mostrar fílmico (imágenes en movimiento con una proyección fija), sino diapositivas, imágenes fijas disparadas por múltiples proyectores sobre todas las superficies del ambiente. Leemos a Neville D’Almeida.

Tuve la idea de hacer una película de slides. En vez de usar negativos, usar slides, ir haciendo. Pensé en una forma que fuese capaz de reunir al cine, la fotografía, la historieta, la fotonovela y el dibujo. Cuando le conté a Hélio, el dijo: “Genial, hagámoslo!”. Así nació el cine de slides, que en vez de ser un motion pictures, imágenes en movimiento, eran imágenes fijas en movimiento.⁷

Ahora bien, volviendo a la muestra de Witte, en el catálogo se menciona una lista de filmografía pero extrañamente no se menciona *Neyrotika* pieza clave de Oiticica para comprender esta investigación respecto del dispositivo cine. Si bien en este caso, se trataba de una retrospectiva donde las CC eran parte del conjunto, la curaduría de Brett veía complicaciones en la exposición de las mismas puesto que debían “recrearlas” y esto significaba pensar el período neoyorkino de Oiticica. La presentación de estos *entornos*

⁵“Hélio decía que su película favorita era 65’. Queríamos trabajar juntos y todo esto nace de nuestra insatisfacción con el cine. El cine era careta! Existen formas de arte que son libres: la literatura, la pintura, la escultura, la música son artes libres. Se puede hacer lo que quieras. El cine no es libre. El cine es arte industrial, malvado: esto no se puede, esto se puede! El cine son preconceptos, censuras, reglas y nuestra insatisfacción con el cine era enorme. Teníamos una misma idea, queríamos otro cine! El moralismo en el cine nos incomodaba profundamente. Me incomoda y siempre me incomodó esa cosa del cine de ser totalmente moralista, totalmente tonta, careta. Ese estilo de la Metro; el galán era el más bonito de la ciudad, era el más valiente, el que le pegaba a todo el mundo, el que se curtía a la más bonita y se casaba con ella. Era el cine americano. El que era feo estaba jodido”. Entrevista a Neville D’Almeida por Katia Maciel en *cat. exp. idem.* p.303.

⁶JENKINS, Bruce. *Critical Voices Series - Hélio Oiticica*, transcripción de la conferencia realizada en el New Museum of Contemporary Arts en 10/3/2002, como parte de las actividades realizadas en el marco de la exposición de *Quase-Cinema*, New York, 2002.

⁷Entrevista a Neville D’Almeida por Katia Maciel en *cat. exp. idem.* p. 304

envueltos en el cosmos del sexo, las drogas y el rock and roll parecían evocar y traer a un primer plano la cuestión de la cocaína y una marginalidad que el artista vivió durante esos años. Cito a Brett:

Su actitud en cuanto a la cocaína era positiva, no negativa; pero por supuesto sabía que el tema era explosivo y que Cosmococa, el «programa en progreso» que hizo con Neville d'Almeida en 1974, no podía exponerse (de hecho, Neville dice que su idea era guardarlo diez años antes de revelarlo). Aunque dos entornos de Cosmococa se están construyendo para la exposición, bajo la dirección de Neville, *en el momento en que escribo nadie los ha visto todavía*.⁸

La intención curatorial de Brett fue encontrar un desenlace posible que no se alejara de las instrucciones de Oiticica y que a su vez pudiese ser visualizada en su presente. La solución vendría por el lado de las instalaciones, ampliamente difundida en los 90, y cercana a la idea de ambiente. El mundo de las *Cosmococas* pensado por Brett, estuvo mas cerca de un environment que de laboratorio fílmico, sin duda. Las referencias al uso de la cocaína como pigmento, maquillaje, o línea sobre superficie al modo de un elemento para dibujar, el comentario sobre los *Mancoquilagens*, o inclusive la referencia a un “collage musical”, son elementos que dan pistas de sus preferencias plásticas respecto de las cc. Sin cegar o neutralizar las expectativas y conflictos que podía tener respecto de la exposición de estos trabajos, Brett amplía la importancia del objeto, la instalación y el *entorno*, proponiendo esta lectura para la multiplicidad de sentidos que el trabajo compone. Lo reconstruye mentalmente como semejante a un ambiente o juego de placer. Una farsa que podía prescindir de la “presencia de la cocaína” en palabras de Hélio, algo tal vez cotidiano en Hélio, pero difícil para aquellos que tomarían la decisión de recrear estos trabajos públicamente. Brett, piensa estos trabajos y la intención curatorial muestra esa reflexión como una negociación entre dos lecturas: por un lado, la radicalidad experimental de las CC que aún no se conocen ni se han visto públicamente, y que correrán el riesgo si la administración no presta una “cuidadosa atención en la manera de mostrar o exponer” de ver mutilados sentidos posibles que el objeto y los artistas imaginarían en el orden de lo expositivo; y a su vez mostrarlas a una recepción e instituciones, que aun no soslayan un moralismo burgués. Por otro lado, lo que deben “mostrar” está limitado por la ambigüedad en las instrucciones de montaje para su recreación. Existe allí un intervalo, imaginado también por los artistas, para la lectura del curador y para que construya una práctica que le permita hacer funcionar el dispositivo.

⁸BRETT, Guy. “El ejercicio experimental de la libertad”, en cat. exp, *Hélio Oiticica*, Witte de With, Centro de Arte Contemporáneo de Rotterdam, Róterdam, p. 233-234.

Brett y el PHO optó en aquel momento por realizar un exhaustivo trabajo de documentación, así como un diseño de montaje donde se piensan los *projects scripts* en loop, que detallan con precisión los intervalos de disparo de los proyectores, donde se mostraron los newyorcaises con las instrucciones, en una reinención pautada de *entorno* y fotografías de las CC.

2. Ya con una experiencia previa, dos años después se presentan en la galería São Paulo las CC, donde aparecen otra vez los *script projections* bajo la supervisión y curaduría de Luciano Figueredo (PHO) que sistematiza cómo montar la instalación. Presentan así la CC5, bajo el título de *Bloco-Experiencias in Cosmococas* - programa in progress, por primera vez en Brasil. Un año después la CC5 *Hendrix-War* es exhibida también bajo el montaje de Figueredo, en Nueva York, en la galería Marian Goodman como *Block Experiments*. En julio de ese año Eduardo Costa, artista y figura clave en la escena argentina a fines de los años 60, escribe una reseña sobre la muestra en *Art in America* describiendo lo que se veía al ingresar a la galería. Eduardo Costa observa detenidamente los trabajos fotográficos proyectados espacialmente, indicando la duración precisa del guión de proyección y observa las obras describiéndola sin eufemismos.

Esta pieza es la única obra de arte conocida que usa cocaína al mismo tiempo como asunto y procedimiento, mostraba algo más que un entretenimiento cutting-edge. En el contexto de la obra de Oiticica, implicaba un mensaje sobre innovación artística, integridad expresiva y moralidad no dogmática. En CC5, *Hendrix war*, Oiticica separó la cocaína de su identidad como droga y la empleó como un material artístico- un pigmento blanco. Esto era una continuidad lógica de los usos innovadores de pigmentos de color, volumen y forma en trabajos anteriores, algo que había comenzado en los años 60, 15 años antes

Tanto Brett como Costa destacan aspectos innovadores en el campo del arte más que en el campo de la investigación de otros medios de proyección o de crítica al dispositivo cinematográfico y es en esa clave que proponen la lectura de las CC. Inclusive reconociendo sin rodeos que el consumo de la cocaína de los años neoyorkinos de Hélio había llegado a “proporciones suicidas”, resultaba una sustancia fundamental en la comprensión y experiencias de estas piezas, donde sus antecedentes estaban vinculados a su producción plástica de experimentación en el espacio. Las referencias plásticas de Oiticica al constructivismo de Malevitch, de *Blanco sobre blanco*, como genealogía del “pigmento blanco”, suele ser reiterada por ambos autores.

No muy lejos, y en ese mismo año, Carlos Basualdo publicaba *Hélio Oiticica: Quase-Cinema*. Cambiando el eje de lectura de Malevitch, a los comentarios de Oiticica sobre Godard.

3. Tendrán que pasar unos seis años hasta que se presenten nuevamente las CC pero esta vez el dispositivo creado, las mostraría, inscriptas en la genealogía del cine experimental no-narrativo. Este enfoque lo sostiene un interesante artículo de Carlos Adriano más reciente y una práctica curatorial de Carlos Basualdo. *Hélio Oiticica: Quase-Cinemas* fue el título con el que presentó las *Cosmococas* en el *Wexner Center for the Arts*, que itineró entre el 2001 y 2003. Con la leve modificación del título, se presenta un nuevo sustrato del orden de lo enunciado y decide mostrar en ese contexto la filmografía de Oiticica. Basualdo en su libro analiza como Oiticica explora nuevos modos de la subjetividad, que se inscriben en su obra y sus formas de producción, donde la estela dejada por la escena neoyorkina de los '60 y '70 le permite repensar al artista en que modos la producción post industrial diseña la experiencia subjetiva.

Hartos de asistir sin poder moverse a la dictadura de la pantalla fija y de que le cuenten historias, y afines a los postulados de Mekas y el *New American Cinema Group*, comenzaron a investigar en nuevos modos de ver sin fijar un espectador a una reiterada discursividad de imágenes. En esa época los artistas frecuentaban espacios donde teatro, música, proyecciones y performances podían cohabitar en el mismo lugar. La experimentación perceptivo sensorial y “el ejercicio experimental de la libertad” que describía Pedrosa, se vuelve el lugar privilegiado para la creación de otros modos de existencia. Las experiencias de un cine anti-narrativo o como lo llamaba Helio “no-narrativo”, tenían un antecedente y una práctica difundida, pero la inclusión sobre la reflexión de estas prácticas en el arte fueron sorprendentes. Hélio no sólo trajo la discusión específica de la experimentación no narrativa del cine y la discusión casi política de la estructura cerrada de la sala de proyección, al campo del arte, sino que además de alguna manera, resolvía el dilema con la proposición del ambiente, transitado por el artista desde los años 60. La proyección de diapositivas fijas desde diversos puntos de proyección, en un ambiente donde el espectador se pueda mover y vincularse a otros objetos o personas, le permitiría modificar su experiencia respecto del modo de ver y hacer cine e insistir en un espacio participativo. Ya ni siquiera sería una crítica, sino sería casi una emancipación de las reglas que aquel impone a la experiencia.

Al respecto Jenkins, curador del *Harvard Film Archive*, insiste en este punto, al encontrar en el *Movie Dome de Stan Vanderbeek*, un antecedente de las CC5. *El cine-dromo*, una suerte de “gran caminata lunar” ubicada en el medio de un parque en las afueras de NY, desafiaba la sala tradicional de proyección cinematográfica. En cuyo techo hemisférico, se observaban distintos tipos de proyecciones entre las que figuraban películas de 16 mm, diapositivas, Super 8 e inclusive, linterna mágica. Este ambiente construido entre 1966 y 1967, según Jenkins pudo haber estado en la mente del artista

al construir el modelo de las CC5. Esta posición de las hamacas que privilegiaban una mirada ociosa hacia el cielo, creaban un ambiente o entorno semejante al *movie-drome*, donde las proyecciones literalmente envolvían y atravesaban a los espectadores como se ve en las CC.

Por otra parte, los espacios de circulación de la escena experimental del cine no sólo existían en la gran manzana, y el *Cinema Novo* en Brasil, tampoco era la única referencia. Curiosamente, en junio de 1973, año que se estaban desarrollando los *Quase-Cinemas*. En São Pablo y en Belo Horizonte, Aracy Amaral y Marcelo Sampaio, respectivamente, (FOTO) organizaban *Expo-Projeção 73* junto al GRIFE (Grupo dos Realizadores Independientes de Filmes Experimentais). Fue una exposición colectiva, que incluía instalaciones de sonido, audio-visuales, Super 8 y 16 mm. En ella Oiticica, participa con *Neyrotika* (1973), una instalación con 80 slides para proyectar, sin mayores indicaciones de montaje, salvo el casi-panfleto de no-narración que adjuntaba Helio. Como bien sostiene Aracy Amaral es la propia realidad del cine en la cámara la que enfrenta las limitaciones de la sala de proyección. La exposición reunió a una escena local brasilera nutrida y agrupada, así como a artistas brasileiros que se encontraban en el exterior, Oiticica que ya había estado en contacto con el cine en varias oportunidades, recordemos que en 1969 filma *Nitro Benzol & Black Lynoleum*, más tarde *Agripina é Roma-Manhattan*, y había participado en *Cáncer* de Glauber Rocha, era uno de ellos.

Volviendo a la exposición que se realizó en el *New Museum*, Basuldo no incorporó en su exposición mayores modificaciones al dispositivo, se limitó a mostrar las ya existentes CC1, CC5 y CC3, que seguían las disposiciones de Brett y Figueiredo, aunque en algunos casos los trabajos se readaptaron por las diversas escalas de los espacios. Sin embargo agrega un aspecto interesante que es la actividad filmográfica de Oiticica. En este contexto es interesante observar como a pesar de mantener una perspectiva aparentemente diversas de las lecturas de las CC como *Quase-Cinemas*, y al que agregamos como bisagra a *Neyrotika* para pensar su inscripción en la experimentación e investigación de los dispositivos del cine, sus montajes no parecen diferir ampliamente de los realizados por Guy Brett.

4. Si hasta ahora habíamos visto que las lecturas intentaban crear una reflexión de la puesta en escena, respecto de como mostrar, qué mostrar y demás, en el 2003 una retrospectiva curada por Matthias Michalka curador de arte de nuevas mídias muestra una lectura reforzando el aspecto experimental en nuevos medios e incorporándola CC5 como "histórica" en la exposición sobre genealogías de instalación fílmicas *X-Sreen: Film Installations and Actions of the 1960's y 1970's* en el *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig* en Viena.

5. En el 2005 y el 2006, las ideas de Hélio sobre *Quase Cinema* que reivindicaba Basuldo en sus trabajos de investigación resultan menos claras. En un marco de posible "museización" que ya había inaugurado Brett

y el PHO, se institucionalizan definitivamente las CC en las tres últimas exposiciones, realizadas respectivamente, en el museo *Malba* en Buenos Aires, en el *Centro Oiticica* y en la *Pinacoteca* de San Pablo. Se renombra como *Cosmococas - Program in Progress* en San Pablo y en el Centro Hélio Oiticica en Rio de Janeiro. En Buenos Aires toma un título más anodino, Hélio Oiticica/Neville D'Almeida CC- Programa in Progress. La *quase* omisión del término *Cosmococas* así como *Quase-Cinemas* o *Blocos Experimentos*, se desdibujan respecto de las de Basualdo donde se priorizaba los modos "afectados" de la subjetivación en la era post-industrial, así como las críticas a los dispositivos de percepción subjetiva y la vanguardia de experimentación cinematográfica. La *Pinacoteca* mostró leves modificaciones respecto de las otras dos. Se presentaron las mismas piezas que estaban en el *Malba*, *CC1*, *CC2*, *CC3*, *CC5*⁹, acompañadas de actividades educativas. Se incluía la participación de psicólogos, y educadores, así como una sala dedicada a la exposición de documentación y la visualización de los cuadernos de Hélio Oiticica. Una lectura crítica, y en particular, una detallada descripción del montaje de cada uno de los *Quase Cinemas* es analizada en la revista *Trópico* por Carlos Adriano.¹⁰ En la exposición del Centro HO., a diferencia de las otras dos se creó una *CC4* más, las *Nocagions* y se enfatizó una lectura museográfica espectacularizada. Las dimensiones del centro y la monumentalidad de los ambientes crearon una percepción de estos trabajos que acentuaban la idea de espectáculo. También en esta línea, la exposición del *Malba*, curada por Cesar Oiticica filho pautaba una lectura museográfica siguiendo la monumentalidad de los espacios, sin dejar en claro la función de difusión que el propio museo tiene como misión. La falta de visualización de las instrucciones de Neville y Oiticica como material documental y eslabon posible para la comprensión de la recreación nunca fue presentado allí. No se exhibieron ninguno de los cuadernos de Oiticica, que si fueron mostrados en San Pablo y en Rio, parcialmente. Esta ausencia de documentación y los cuadernos con las instrucciones resultan fundamentales y sin ellos se hace muy compleja la lectura de las CC así como, la comunicación que la institución diseña para la comprensión de la misma. Mostrar las CC, implica por la problemática de la propia obra mostrar y comunicar una lectura curatorial que diseñe un dispositivo lo suficientemente flexible para que la obra pueda ser comprendida. Si se intento un dispositivo de tipo museografico no pensamos que haya sido clara la intención curatorial de omitir el punto de partida.

La voluntad de "museización" que ya mencionamos, se observa en las pequeñas intervenciones que operan sobre las CC. Volviendo al caso de los

⁹Para una explicación detallada de cómo se exhibieron las CC en la pinacoteca de San Pablo, ver artículo on-line de Carlos Adriano, "Os quase- filmes de Oiticica", en *Revista Trópicos*, <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1640,1.shl>

¹⁰Carlos Adriano, *op.cit.*

cuadernos, la institución busca una solución y repone el original por un facsímil en un soporte de comercialización que es el catálogo. El *Malba*, en este caso siguiendo el planteo de Bennett de los museos como *complejos exhibicionarios* funciona no solamente como lugar de exposición sino como vitrina que tiene el poder de decidir y elegir su propio instrumental y qué gramática desplegar. La lectura curatorial que museiza las CC contempla decisiones que van desde la conservación de las mismas donde no se muestran las slides originales sino imágenes copiadas para su proyección, hasta las nuevas tecnologías de impresión fotográficas donde los soportes difieren enormemente de las copias originales.

En el Malba, la impresión en papeles fotográficos “metalizados”, los *Momentos Frames* que propone como lectura Cesar Oiticica(f) de las fotografías de CC y su espacialización a más de dos metros del piso, parecen responder a un criterio aurático de los objetos. Respecto a la información presentada, los textos de pared, la comunicación, referencia al público y el diseño del catálogo resultan piezas claves de para comprender las estrategias discursivas de las instituciones que lo promueven. El catálogo diseñado por el Malba, cuya banda o faja envuelve el interior del contenido como advertencia, ofrece al mismo tiempo, una operación ambivalente de transgresión y censura a riesgo del sujeto “disciplinado” que la consume. Estos elementos, que no escandalizan a nadie habitualmente, deben entenderse en el marco de una exposición que censura el ingreso a menores de 18 años a la sala. Donde las formaciones discursivas del dispositivo en su aspecto enunciable y visible, citando a Foucault, el disocia el acto de ver y el de ser visto, se comporta de forma “meramente institucional” y priorizan su conservación y preservación en tanto institución, en un franco detrimento de la sematicidad y sentido posible de la obra. El colgado “regularizado” de las hamacas o la indicación de guardias de sala de quitarse los zapatos para revolcarse libremente en las colchonetas, mirado desde la perspectiva mencionada, se lee como multiplicación de pequeños controles y procedimientos normativos como una forma única de evocar los modos de comportamiento subjetivos que ya no encuentran, modos de libertad y existencia. Si los hay solo existen dentro de las paredes del museo pero siempre y cuando se sigan los procedimientos de adecuación institucional. Los modos y practicas de sociabilidad que esas piezas parecían tener se desvanecen y desdibujan si la practica curatorial no intenta reponerla de algún modo y creemos que las operaciones institucionales mencionadas las desvinculan de su origen. La encrucijada que lleva hoy el museo, no solo el Malba, sino tantos otros de dirimir un posicionamiento de la institución, donde los regimenes actuales de visibilidad colisionan con la investigación y reflexión que requieren este tipo de obras y por ende su exposición, no es facil pero parece ser hoy una responsabilidad imposible de soslayar.

Resumen

En este repaso por las diferentes exposiciones que conforman el dispositivo de exhibición *CC*, se verifica una cierta estabilidad en los modos de mostrar. En varios casos, esta estabilización de la lectura de Guy Brett en términos de ambiente (entorno) es la que prevalece con variaciones de escala. La lectura de Carlos Basualdo instala las *CC*, a diferencia de las otras lecturas, como un punto de partida en la vanguardia crítica a los modos de subjetivación opresiva que signaron una época. Los modos disciplinarios, afectaban a los artistas a tal punto que la vanguardia dejaba de ser afirmativa y se definía por la negatividad, *Quase-Cinema* es: no narración, no audio-visual. Esta lectura violenta se aleja del modernismo y se reencausa en la contemporaneidad, viendo reforzada esta lectura en la circulación actual de estos trabajos también en campo de la experimentación de nuevos medios y de instalación fílmica. Si bien se estabilizó la manera de mostrar las *CC* según la lectura que propusieron Brett y el PHO, esta lectura que venimos presenciando sobre la museización dificulta a través de su instrumentalización, y se contradice con la posibilidad de leerlas en la clave marginal y experimental que posiblemente les dio origen.

Las tensiones que conforman la autonomía del campo, dan forma a los dispositivos, surgen de una necesidad y creación artística, pensadas y actualizadas a través de acciones que llevan adelante las instituciones y los agentes que participan en su conformación, junto al público. Uno de los objetivos de las políticas institucionales es poner a disposición del público una organización de saberes, una visualización donde los factores de legitimación y organización discursiva, no hagan del público un mero consumidor. Los espectadores son sujetos que construyen sentido en su presente histórico de los objetos culturales que lo atraviesan. Así como las prácticas curatoriales son lecturas de esos objetos y las exposiciones una puesta visible de una gramática que es la historia de los modos de mostrar ese objeto. Eso entiendo aquí cuando me refiero a dispositivo y en particular al de las *CC*. Las exposiciones son autónomas de la "institución", pero no son autónomas del dispositivo, en tanto parte constitutiva de su gramática del enunciar y mostrar. Mientras un curador crea una historia, un recorrido, un trayecto de mirada sobre determinadas obras, para un público, allí existe una exposición, no necesariamente un dispositivo. Respecto del consumo de las obras, sabemos que no nacen en los museos sino que contrariamente, allí terminan y que el debate moderno de cómo las instituciones y las prácticas curatoriales vuelven museizables toda manifestación artística pareciera de otro tiempo. Sin embargo en estas últimas exposiciones de las *CC* aún parece vigente. Las *CC*, son un caso paradigmático de una interpretación activa que requiere la propia obra para su exhibición. Esta historicidad de las puestas en escenas de las exposiciones permite leer y dar cuenta de los ajustes permanentes que son necesarios para poder mostrar en el espacio público este *work in progress* que son las *Cosmococas*.