

Estrategias Museográficas de Seducción: Una Mirada al Diseño Museográfico de la Exposición *Para Cazar al Bisonte* de la Artista Ofelia Soto

Edward Pérez-González
Es artista plástico y Doctor en Arquitectura de la Universidad del Zulia/LUZ (Venezuela). Actuó como curador y museógrafo para el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia en Venezuela. Fue miembro director en la Fundación Museo de Arte Contemporáneo del Zulia y miembro del Consejo Consultivo de la Dirección de Cultura de la Universidad. Zulia. perezperez77@hotmail.com

Seduction Strategies for Museum Exhibition Display: A Look at the Design of the Exhibition Para Cazar al Bisonte by Artist Ofelia Soto

Resumen: Este artículo plantea una mirada a la museografía de la exposición *Para cazar al bisonte* de Ofelia Soto desde una perspectiva relacional y espacial. Apoyados en las teorías de E. Hall (2003) se describen las relaciones entre el cuerpo-público-visitante-espectador y los objetos exhibidos, y a partir de una clasificación propuesta por F. Suazo (2004) se establece que la exposición responde al modelo del museo inacabado o experimental. Finalmente, se revisan las estrategias para el despliegue de las obras en el espacio.

Palabras clave: Museo inacabado, museo experimental, cuerpo-público-visitante-espectador.

Abstract: *This article looks at the museography of the exhibition Para cazar al bisonte by the artist Ofelia Soto from a relational and spatial perspective. Based on the theories of E. Hall (2003), the relationships between the body-public-visitor-spectator and the exhibited objects are described, and by using a means of classification proposed by F. Suazo (2004), we establish that the exhibition corresponds with the unfinished or experimental museum model. Finally, the strategies for the display of works in space are reviewed.*

Keywords: *Unfinished museum, experimental museum, body-public-visitor-spectator.*

Nous ne voyons pas le monde tel qu'il est mais tel que nous sommes.

Emmanuel Kant

Je suis l'espace où je suis.

Noel Arnaud

Para cazar al bisonte: contextualización

El presente artículo pretende llevar a cabo un análisis espacial y modélico de la exposición *Para cazar el bisonte* de la artista plástica mexicana Ofelia Soto¹ presentada en la sala 5 del Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (Maczul, Maracaibo, Venezuela)² entre diciembre del 2009 y abril del 2010. La exposición, que reunía pinturas y acuarelas de producción del año 2009 de la artista, estuvo a cargo de la curadora Susana Quintero-Borowiak para quien diseñé y ejecuté el proyecto museográfico.

Para Ofelia Soto, afirma la curadora, su obra debe entenderse como un resonar del mundo que fluctúa entre el adentro y el afuera. Según Quintero-Borowiak (2009, p. 8), esta exposición demuestra la disposición a la experimentación de Ofelia Soto, quien partiendo de una idea estructurada, hace uso de la intuición, el azar a través de accidentes controlados y los efectos fortuitos de los materiales a partir de un dominio maestro de la técnica. *Para cazar al bisonte* muestra una selección de óleos sobre telas y de acuarelas sobre papel fotográfico y sobre maderas laqueadas, materiales que parecerían incongruentes con la naturaleza de los pigmentos utilizados. Con este juego con los materiales, Ofelia logra en las obras efectos traslúcidos dotados de una fluidez casi tangible (Figura 1).

[1] Ofelia Soto es artista plástica y crítica de arte. Nace en Morelia, México en 1933 y desde 1959 vive y trabaja en Maracaibo, Venezuela. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas y ha publicado entre otros, textos y artículos en revistas científicas y catálogos de exposiciones.

[2] El Museo de Arte Contemporáneo del Zulia está localizado en la ciudad de Maracaibo, Venezuela, específicamente en el área rental de la Universidad del Zulia. Fue creado en el año 1989 y es un órgano adscrito a la Universidad del Zulia, quien actúa como su ente rector. El MACZUL posee una infraestructura de 13 mil metros cuadrados cimentada sobre un terreno de 3,6 hectáreas y cuenta con 5 salas expositivas interconectadas entre sí.



Figura 1. Ofelia Soto. *Arbol de la vida* (serie non finito). Óleo sobre tela, 160 x 140 cm, 2019. Foto: Pancho Villasmil.

Para acercarnos al análisis de la museografía de la exposición *Para cazar al bisonte* de la artista Ofelia Soto, nos serviremos de un conjunto de herramientas teóricas que nos permitirán adelantar una interpretación sobre las relaciones cuerpo-espacio-obra de arte. Apoyándonos en las investigaciones de Edward Hall (2003), se intentará describir el comportamiento de los cuerpos en de la sala de exposición con respecto a los objetos exhibidos; y a partir de una clasificación de modelos museográficos propuesta por el crítico de arte cubano Felix Suazo (2004), intentaremos determinar a cual modelo responde tal exposición. Para responder a estos objetivos, se revisarán los elementos formales de diseño de la exposición y se esbozarán las estrategias conceptuales para el despliegue de las obras en el espacio.

Sobre la puesta en escena de la exposición: puentes para entender del mundo

La museografía es básicamente la disciplina especializada en distribuir espacialmente la información (objetos, textos, etc.) asociada a un discurso curatorial. En principio, esta disciplina se relaciona con las labores de exhibición desarrolladas por los museos, pero también puede aplicarse a itinerarios urbanos o a cualquier actividad que implique convertir conceptos en recorridos. Así, podríamos decir que la museografía es una puesta en escena: la expresión física final de un proyecto museológico. El puente que los museos tienden entre la investigación y su verdadera razón de ser: el público. Según la definición de la Asociación de Museos Australiana³, citada en el anuario 2003 del Australian Bureau of Statistics (TREWEN, 2003, p. 372), que pretende ampliar la acuñada por el ICOM, “un museo ayuda a la gente a entender el mundo usando objetos e ideas para interpretar el pasado y el presente,

[3] En ocasión de su conferencia nacional en marzo de 2002, la asociación de museos australianos adoptó la siguiente definición de museos: “A Museum helps people understand the world by using objects and ideas to interpret the past and present and explore the future. A museum preserves and researches collections, and makes objects and information accessible in actual and virtual environments. Museums are established in the public interest, and operate as not-for-profit organizations.” [Un museo ayuda a las personas a entender el mundo usando objetos e ideas para interpretar el pasado y el presente, y explorar el futuro. Un museo preserva e investiga colecciones, y hace accesibles objetos e informaciones en ambientes reales y virtuales. Los museos son fundados para servicio del interés público, y operan como organizaciones sin fines de lucro.] Traducción propia.

y explorar el futuro.” Ese *entender el mundo*, tan ambicioso en su amplitud, puede circunscribirse al hecho de favorecer vínculos de sentido entre los objetos y las personas que los observan.

Así, Félix Suazo, en su texto *El museo contra la polisemia*, asegura que el modelo museográfico ideal sería aquel que logre preservar la polisemia de las obras. Así, Suazo (2004, p. 4) propone imaginar tres modelos museísticos:

El museo de la opacidad en el que tienen lugar las lecturas totalitarias de la tradición y del presente, ya sean analógicas o sincrónicas; el museo transparente, neutral, el imposible; y el museo inacabado, el experimental. Los primeros se parecen mucho a los museos de historia, museos de cosas muertas, los segundos son quiméricos, ni siquiera imaginables o congruentes con nuestra conducta preceptiva actual; los últimos están por hacerse y se sustentan en los datos de los primeros y en la inspiración utópica de los segundos.

Por un lado, el museo transparente e imposible implica la existencia de los objetos en un entorno completamente neutro que les permita desplegar sus cualidades sin ningún tipo de indicación que mediatice la experiencia. Es una mera abstracción de una situación utópica, irrealizable en una realidad básicamente relacional, donde la comprensión de los objetos está dada por su posición en el mundo respecto a otros objetos. Mientras que, por otro lado, la idea de museo experimental, que oscila entre la maquinaria interpretativa unívoca de las exposiciones tradicionales y la absoluta desaparición de los recursos expositivos, es mucho más seductora y ajustada a la realidad. El cuerpo-público-visitante-espectador requiere de marcas en el espacio para acercarse a los objetos exhibidos y cercar su comprensión.

Desde esta perspectiva, la museografía no debe ser un camino único o rígido, no puede presentar una lectura cerrada o limitadora,

que acote las posibilidades de interpretación; debe ser más bien un detonante, un medio para disparar la apertura de significados y sentidos en las obras exhibidas. La función de la museografía en este modelo museológico, centrado en enriquecer la experiencia del visitante, es dar carácter a la exposición y facilitar la apertura de la comunicación entre los cuerpos y los objetos exhibidos. La museografía debe propiciar el contacto entre la pieza y el visitante, a partir de una experiencia totalizadora que aproveche el recinto arquitectónico y se sirva de dispositivos museográficos capaces de complementar la comunicación sin encasillarla ni dirigirla, entendiendo que esa comunicación se da en todos los niveles sensoriales y tiene un espectro tan amplio como las capacidades perceptivas y motrices de los visitantes.



Figura 2. Vista exterior Maczul. Foto: Luis Molero.

El antropólogo estadounidense Edward Hall (2003) establece varias consideraciones teóricas que son útiles a la hora de pensar el espacio museográfico como espacios de interrelación entre los objetos exhibidos y los cuerpos-visitantes. Las dos acciones fundamentales que un espectador puede efectuar en una sala son mirar y desplazarse, mientras que el tacto está restringido con la excusa de la preservación de las obras. Se pretende crear un ambiente neutro en cuanto al sonido y el olfato. Según Hall (2003, p. 83), hay una acción recíproca entre la visión y el conocimiento del cuerpo (cenestesia), entre la visión y la forma en la que se mueve el cuerpo (kinésica) y entre la visión y establecimiento de distancias corporales (proxémica). Desde este marco de referencia, la museografía para esta exposición se plantea en conciencia de estos modos de ser-estar-desplazarse-ver-contemplar-sentir del cuerpo-público-visitante-espectador en el espacio y ante los objetos expuestos.

El contenedor: museo-sala-dispositivo

La institución museo inicia su delimitación desde el borde mismo del espacio arquitectónico que le da sede. En el caso estudiado, el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia, que albergó la muestra en estudio, es una especie de monolito gris, ubicado a la entrada de la Universidad del Zulia en la ciudad de Maracaibo, Venezuela (Figura 2). Este museo cuenta con cinco salas expositivas, susceptibles de ser compartimentadas, llegando al extremo de poder exhibir hasta ocho muestras simultáneamente, sin contar con sus jardines y áreas alternativas.



Figura 3. Ofelia Soto. *Locas raíces (serie non finito)*. Óleo sobre tela, 130 x 100 cm, 2019. Foto: Pancho Villasmil.

De cara a su contexto urbano inmediato, el Maczul, luce aislado y un tanto inaccesible, pero una vez franqueadas las primeras fronteras, el espacio es adecuado para la contemplación y el sosiego. En términos generales, las salas de exhibición del Maczul tienen características similares; todas apelan al modelo del cubo blanco y pretenden generar una sensación de monumentalidad. Cada una de las salas expositivas tiene dimensiones y conformaciones particulares que pueden funcionar como espacios de significación independientes o interconectados, aunque siempre articulados a

la institución en cuanto museo. Fronteras dentro de fronteras pero con bordes móviles y ajustables a la necesidad del discurso.

Para cazar al bisonte: premisas del proyecto museográfico

Para cazar al bisonte recoge un conjunto de obras de la pintora Ofelia Soto. Óleos sobre telas de grandes dimensiones y pequeñas acuarelas sobre papel fotográfico y tablas laqueadas (Figuras 3, 4, 5, 6 y 7, en la secuencia). Sus piezas, que podrían adscribirse a la abstracción lírica, indagan sobre la infinitud del espacio posible en el campo pictórico. Muchas veces se han entendido como paisajes oníricos, lugares del no lugar, mundos amorfos y fantásticos. Por lo cual la museografía estaba también en la obligación de conservar este ambiente. Según Quintero-Borowiak (2009, p. 9), curadora de la muestra, esta ambigüedad presente en el trabajo de Ofelia Soto, abre el juego:

Presenta al espectador un algo que podrá recrear, pero no un algo puro y sin mácula encerrado en un espacio de auto-referencialidad. Al contrario, cada obra da al espectador la oportunidad de esbozar sus propias emociones, recordar paisajes o simplemente adentrarse en la contemplación libre de formas y colores, su manera de conectarse con la pieza será un puente que complete el vínculo propuesto durante su creación.

Propiciar en el espectador la creación de las experiencias pautadas por la curaduría se constituyó como el mayor reto y la línea de acción general de la museografía. Así, uno de los primeros pasos para desarrollar el proyecto fue el establecimiento de un diálogo intenso y constante entre el museógrafo y el curador. Al proceso creativo de la museografía le fue otorgada absoluta libertad y fue este diálogo, casi íntimo, el que permitió transitar los procesos de conceptualización y puesta en escena física de la exposición.



Figura 4. Ofelia Soto. *Ondine (serie non finito)*. Óleo sobre tela, 140 x 160 cm, 2019. Foto: Pancho Villasmil.

Así, para el caso de la muestra *Para cazar al bisonte* de la artista Ofelia Soto, las intenciones curatoriales eran claras y producto del diálogo entre el curador y el museógrafo, se determinaron tres líneas de acción principales, a saber:

- a. No jerarquizar los medios usados por la artista (óleo y acuarela) sino más bien colocarlos en el mismo nivel de importancia.
- b. Resaltar las relaciones de interdependencia entre los dos medios pictóricos.
- c. Indagar en el cruce interdisciplinar que podría existir entre la obra plástica y la labor crítica de la artista.



Figura 5. Ofelia Soto. *Mar de os recuerdos. (serie no finito)*. Óleo sobre tela. 130 x 100 cm, 2019. Foto: Pancho Villasmil.



Figura 6. Ofelia Soto. *Acuarela sobre papel fotográfico*, 21,6 x 27,9 cm, 2019. Foto: Pancho Villasmil.

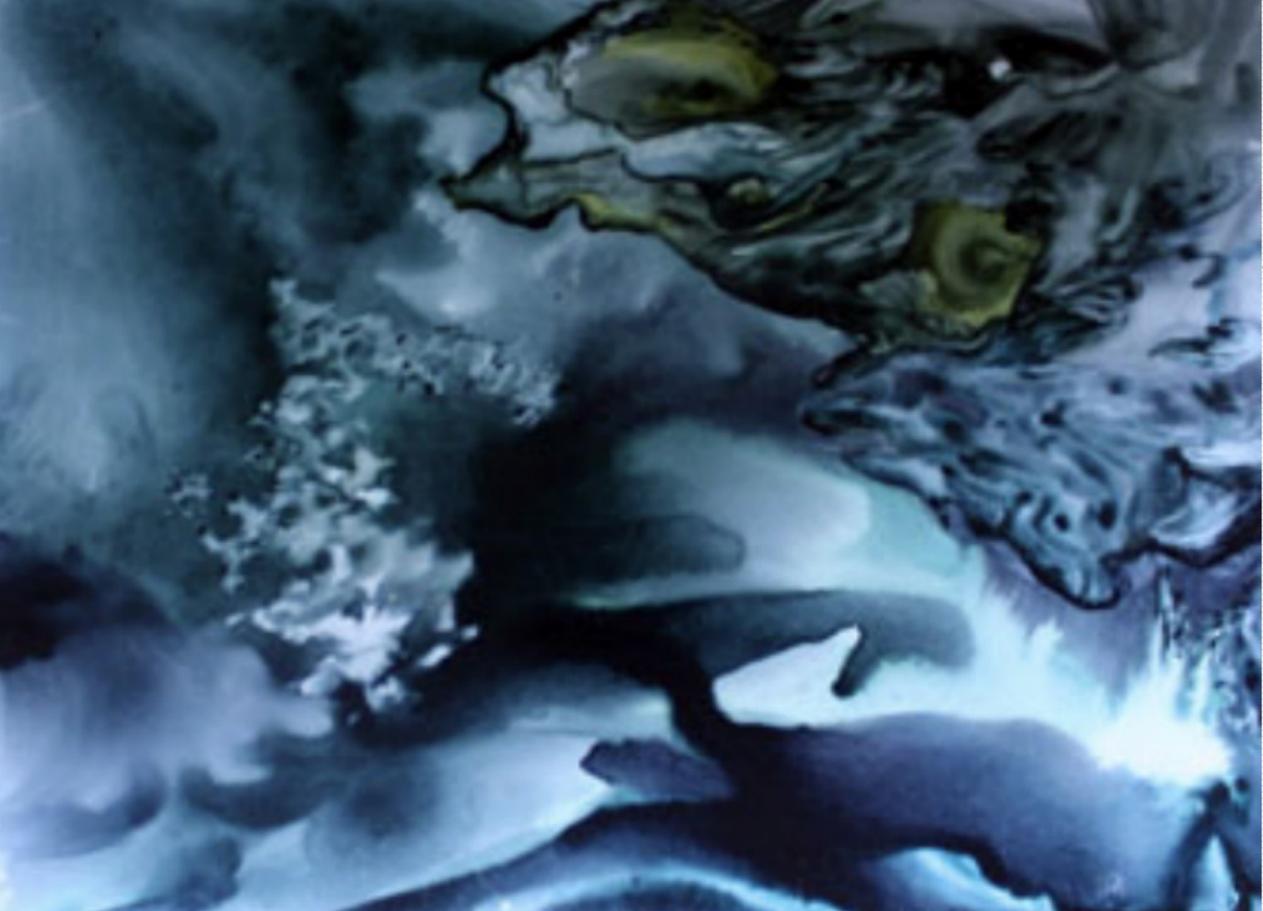


Figura 7. Ofelia Soto. *Acuarela sobre papel fotográfico*, 21,6 x 27,9 cm, 2019.
Foto: Pancho Villasmil.

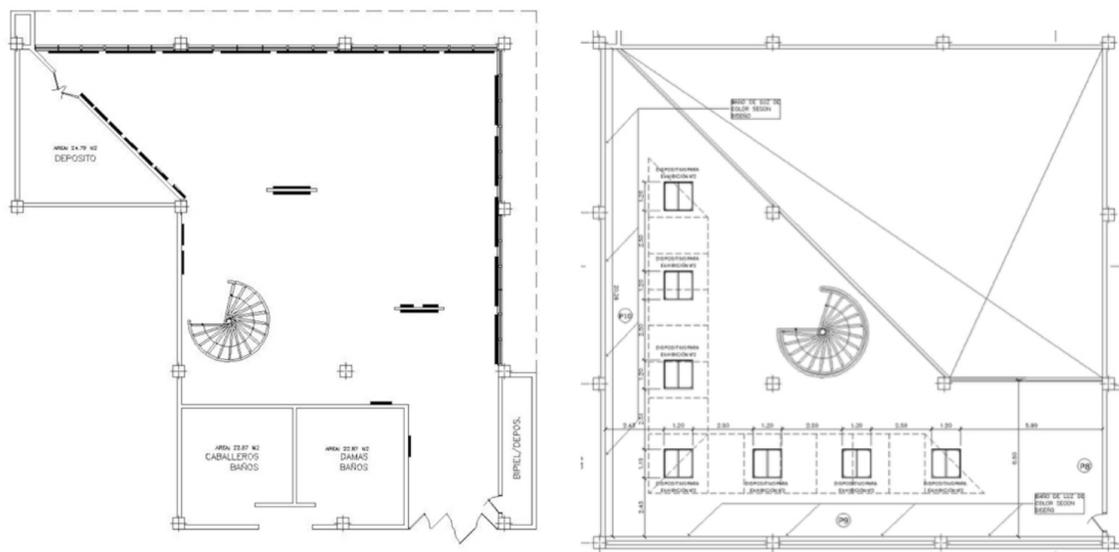


Figura 8. Plano museográfico nivel inferior y superior Sala 5 Maczul, 2019.
Elaboración propia

Las estrategias museográficas: el despliegue

La muestra, exhibida en la Sala 5 del Maczul, se despliega en un espacio de dos niveles, a doble altura (Figura 8). Desde el punto de vista formal, los mecanismos disponibles para desarrollar las nociones curatoriales en el plano espacial podrían definirse como los elementos formales de la museografía: iluminación, mobiliario, textos, escala y recorrido. Los tres primeros son recursos técnicos, mientras que los dos últimos son principalmente aspectos relacionales. Todos estos elementos museográficos funcionan como inductores en la relación cuerpo-espacio y en la relación cuerpo-obra de arte.

En esta muestra, la iluminación es no solo una vía para hacer visibles las obras, sino también para destacar elementos puntuales. En el caso de la muestra que nos ocupa, la iluminación se utilizó de dos maneras. En el nivel inferior las piezas grandes se iluminaron con luz indirecta, proveniente de la iluminación general de la sala, mientras que las obras más pequeñas y los textos recibieron iluminación puntual. En el nivel superior se mantuvo la iluminación puntual de las obras pequeñas, pero se incorporaron además nuevos recursos: luces de colores que saturan las paredes desnudas de la sala para disolver los límites rígidos del espacio expositivo e intentar que tienda al infinito e iluminación interna de los dispositivos museográficos más grandes. Siguiendo a Hall (2003, p. 60), sabemos que “la percepción del espacio no es sólo cuestión de lo que puede percibirse sino también de lo que puede eliminarse”, la distribución de la iluminación actuó como un inductor, ampliando el espacio en el nivel inferior y cerrándolo (compartimentándolo) en el nivel superior.



Figura 9. Imagen 3D del diseño museográfico de la exposición. Nivel superior sala 5 Maczul. Elaboración propia.

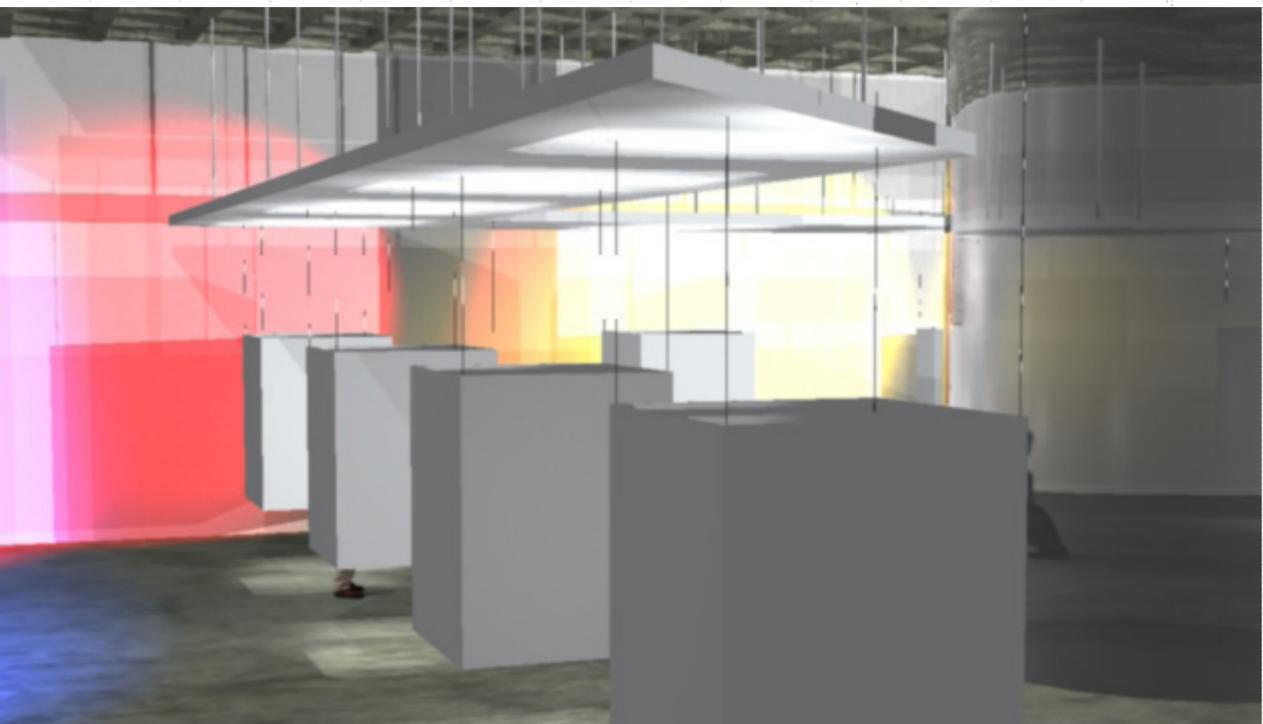


Figura 10. Imagen 3D del diseño museográfico de la exposición. Nivel superior sala 5 Maczul. Elaboración propia.

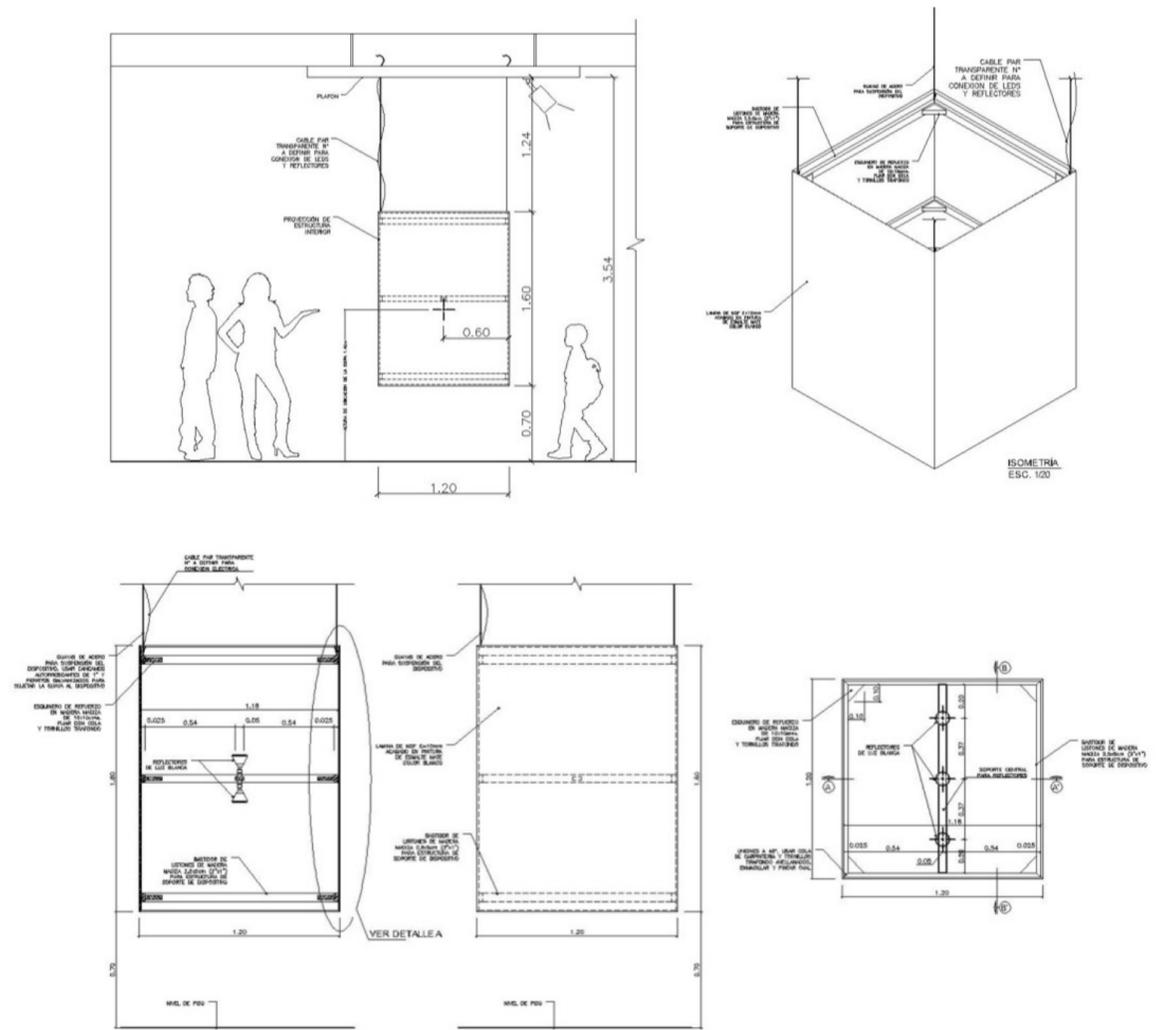


Figura 11. Elevaciones y planos de detalles constructivos del dispositivo museográfico. Elaboración propia.

El mobiliario, o más exactamente los dispositivos museográficos (Figuras 9 y 10), se diseñó en correspondencia con las necesidades de cada obra. Los óleos se presentaron directamente sobre las paredes sin ningún tipo de marco. Las tablillas, en el piso superior, se apoyaron en pequeños perfiles de madera que intentaban integrarse al muro y dar soporte sin ganar atención. Las acuarelas fueron colocadas sobre cajas blancas de unos cinco centímetros de espesor, protegidas por acrílicos acoplados al soporte, jugando con la doble situación de darles dimensión corpórea a las pinturas y mantener la neutralidad del dispositivo.

A principios del siglo XX Marcel Duchamp sacudió la concepción clásica de Arte con sus *Ready Mades*. Estos Objetos encontrados marcaron el nacimiento de una nueva manera de comprender las obras de arte y la producción artística. Hasta ese momento se entendía, en líneas generales, que la obra de arte era un objeto sublime creado por un artista, dotado de talentos técnicos especiales, en un momento de inspiración pero Duchamp abrió una puerta a otras ideas cuando afirmó que "arte es lo que el artista propone como arte". El artista dejó de ser un genio y la obra abandonó su estatuto de metafísica. Los objetos cotidianos del mundo pueden desde entonces entrar en el discurso del Arte si son sometidos a la mirada y la voluntad de un artista, que lo separa del diario devenir para cargarlo de nuevas significaciones.

En el 2003 Ofelia Soto produjo una obra impregnada de ese espíritu, proponiendo al espectador que: "La percepción es selectiva y el "principio de indiferencia" de Duchamp se tropieza con el proceso del conocimiento donde la memoria propicia los encuentros.

Así, para el "rendezvous" con este objeto, paradójicamente singular y original, a causa de su imprimatura accidental; propongo al espectador apartar la mirada "indiferente" y desplegar en cambio una mirada descifradora más de profundas coincidencias y resonancias memoriosas, capaz de reconocer los patrones de diseño implícitos en la naturaleza."



Figura 12. Fotografía del muro de la exposición, 2009. Foto: Pancho Villasmil.

Finalmente un envase plástico con restos de pintura, objeto encontrado incluido en la muestra para ilustrar las inquietudes teóricas de la artista, se colocó en una repisa flotante a una altura que permitiera observar desde arriba sus cualidades pictóricas. Se emplazaron dos tabiques fijos en piso, con obras en ambas caras, en el nivel inferior. Mientras que en la planta alta se colocaron siete cubos (Figura 11), de lado cuadrangular, fijados al techo, y con una tenue iluminación blanca en su interior para reforzar la sensación flotante.

Los textos de sala respondieron a la intención de la curaduría de mostrar la relación entre el campo de acción artística y el campo de acción intelectual de Ofelia Soto. Tres citas cortas extraídas de entrevistas a la artista, donde expresa su concepción sobre el arte, y un largo texto, en el que explica el origen del objeto encontrado, que los coloca en relación de proximidad directa (Figura 12). Todos los textos se instalaron en la planta baja de la sala para insistir en la propuesta de disolver virtualmente las paredes del nivel superior.

La tipografía, el color y el tamaño de los textos buscaban favorecer también la idea de espacio neutro, donde las obras pudieran desplegarse a libertad.

La escala fue una clave determinante en el diseño de esta museografía. Los dispositivos, la iluminación y la distribución de los textos y obras buscaban favorecer el contacto íntimo del visitante con cada una de las piezas; evitar que las diferencias de formato convirtieran la exposición en una competencia desigual entre los grandes óleos y las pequeñas acuarelas. A modo de anécdota, el principal reto en la construcción de este espacio museográfico fue lograr que las acuarelas captaran la atención del visitante con la misma fuerza que lo hacen los grandes óleos en lugar de terminar convertidas en "estampillas en la pared". El análisis de esta escala se refirió a tres niveles: las dimensiones de la sala, las dimensiones de las obras y la relación cuerpo-objeto.

Todos los elementos técnicos descritos anteriormente cumplen la función de eliminar la posibilidad de jerarquizar las piezas desde el aspecto de sus dimensiones. No se trató de producir dispositivos que equipararan físicamente el tamaño de las piezas, sino de involucrar al visitante en la situación de descubrir los mismos paisajes oníricos en las acuarelas y en los óleos, de conquistar su atención por igual en ambos casos.

La tendencia al infinito, expresada pictóricamente por Soto, se registró museográficamente en el montaje de la exposición. Instalar la obras de gran formato en las grandes paredes, respetando ritmos y separaciones, favoreció su cualidad orgánica y su capacidad para abrirse al espacio circundante. Colocar las piezas pequeñas, instaladas a altura promedio de visión, en dispositivos que acentuaron su corporeidad sin ser del todo evidentes, indujo al observador a acercarse con atención y sumergirse en los pliegues

que cada obra propone. Borrar las paredes eliminó de forma sencilla la posibilidad de perder las piezas pequeñas en el gran muro blanco, pero además produjo una sensación de intimidad que permitió al espectador sumergirse en la otra corriente del infinito, la interior. Sin embargo, tal y como lo planteaba Merleau-Ponty (1970, p. 297), “ver es siempre ver más de lo que se ve”. El escritor, crítico de arte y pintor británico John Berger (2000, p. 14), en su ensayo *Modos de ver*, coincide al expresar que:

Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos. Nuestra visión está en continua actividad, en continuo movimiento, aprehendiendo continuamente las cosas que se encuentran en un círculo cuyo centro es ella misma, constituyendo lo que está presente para nosotros tal cual somos.

Este borrado de los muros intentó responder a la condición de ligereza y levedad de las obras. A esa necesidad de vacío que garantiza la existencia de las formas. Así, el ver se convierte en ver más, ver los blancos, los silencios. Dar continuidad a los blancos de las obras que propicie la construcción de volúmenes negativos. La puesta en escena se sincroniza y toma el ritmo de las obras que soporta. La luz crea los acentos y deviene en escenografía para la construcción de las experiencias. El cuerpo-visitante se desdobra al ver lo corpóreo y también lo no corpóreo.

En este sentido y con relación a la proxémica, Hall (2003, p. 144) establece unos parámetros para indicar el grado de intimidad en la relación cuerpo-cuerpo, válidos como promedios para la cultura occidental. Cuando un cuerpo apenas se separa de otro entre 15 y 45 centímetros es muestra de intimidad, mientras que las distancias entre 1,2 y 3,6 metros nos indican que la relación es netamente social. Los cuerpos-visitantes en la exposición

mantuvieron una distancia personal (46 cm a 1,2 m) con respecto a las obras de gran formato, pero rozaron la intimidad al observar las acuarelas.

Finalmente el recorrido fue planteado, en términos de teoría museográfica, como un recorrido libre. El visitante puede desplazarse a su placer por la exposición sin miedo a perder ningún contenido. En la curaduría no hay un hilo narrativo que funcione como eje conductor sino más bien el deseo de revelar a través de la muestra una serie de reflexiones sobre el espacio y la función del objeto de arte, inherentes a la pintura abstracta. Pero libre no significa arbitrario. La estructura museográfica marcó ritmos espaciales en absoluta correspondencia con las intenciones antes descritas, respecto a la no jerarquización de las obras por formato, la apertura al infinito propuesta por las obras mismas y el vínculo entre trabajo plástico y trabajo crítico en Ofelia Soto.

La primera pieza y el primer texto se ubican frente a frente en el pasillo de acceso a la sala, para confrontar inmediatamente la idea del arte de Soto con su práctica artística. La distribución de los dos tabiques, instalados en planta baja, tamiza la sensación de apertura espacial sin romperla, permitiendo una circulación holgada entorno a la sala. El objeto encontrado se ubica en un lugar secundario, que no se percibe en la primera mirada a la sala, porque es una pieza bisagra entre las ideas y las obras, pero no requiere ser destacada en el contexto general de la muestra. La información (pinturas y textos) se concentra mayormente en las paredes sugiriendo un recorrido amplio y circular, relacionando la apertura espacial con los grandes formatos (Figuras 13 y 14).



Figura 13. Fotografía de la planta baja de la exposición, 2009.
Foto: Pancho Villasmil.



Figura 14. Fotografía de la planta baja de la exposición, 2009. Foto: Pancho Villasmil.

En el nivel superior (Figuras 15, 16 y 17) la propuesta de recorrido es exactamente la inversa, aunque continúa siendo libre. Los módulos flotantes fragmentan el espacio, lo dividen en sectores mínimos, casi laberínticos. No hay manera de apresar la ilusión de totalidad, ni obtener una visión general del conjunto. El espacio roto favoreció la sensación de cercanía con las piezas pequeñas, cambió perceptivamente la escala de la sala convirtiéndola en una serie de rincones.

La disposición de las obras y el uso de elementos museográficos marcan un ritmo, delimitan el contexto. Dice Hall (1978, p. 94) que “las pantallas que uno coloca entre uno mismo y la realidad constituyen uno de los procedimientos por los que se estructura la realidad”. La realidad estructurada en la sala afecta el desplazamiento de los cuerpos que la atraviesan.

El análisis de los desplazamientos de un grupo de visitantes en la exposición es la confirmación vivencial de las propuestas teóricas expresadas en el proyecto museográfico.

El público se desplaza en la sala de forma libre, pero siguiendo la pauta rítmica marcada por el montaje. El espacio los abraza en la planta baja y lo transitan bordeando las paredes, en un recorrido circular que va contra las agujas del reloj, tal como sugiere la arquitectura misma del museo. En el segundo piso olvidan los muros y se distraen circulando alrededor del levitante laberinto de módulos y mirando cada pieza de una en una. Según Bachelard (2000, p. 154): “lo lejano fabrica miniaturas en todos los puntos del horizonte”; en oposición, la cercanía magnifica los objetos contemplados, sin amplitud de horizonte no hay lejanía.



Figuras 15, 16 y 17. Fotografías de la planta alta de la exposición, 2009.
Foto: Rodolfo Gomez.

A modo de conclusión

Las posibilidades de significación en el espacio expositivo están en estrecha relación con las posibilidades de comunicación desarrolladas en distintos niveles a través del despliegue museográfico. La relación del visitante no puede mantenerse solo en las capas superficiales de la narración, sino que precisan implicar la vivencia corpórea. Entender que la razón y la sensación no son ámbitos separados de la existencia es fundamental para la construcción de exposiciones capaces abrir experiencias completas al cuerpo-visitante.

Luego, a partir del análisis planteado considero que la exposición *Para cazar al bisonte* parece responder a las propuestas e intenciones del museo inacabado o experimental. Si bien la exposición se apoya en la presencia de elementos museográficos corpóreos y evidentes, que riñen claramente con la idea de museo

transparente, todos estos elementos están estructurados a favor de la polisemia de las obras y del disfrute real del visitante. No hay indicaciones precisas, ni esquemas rígidos. Se induce una cierta manera de aproximación, pero esta inducción sucede al nivel de la experiencia plena. Para acercarse a las obras, cada cuerpo-público-visitante-espectador necesita sumergirse en la vivencia del espacio construido. Así, la opacidad del museo deviene en seducción.

Referencias

BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2000.

HALL, Edward. **Más allá de la cultura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

_____. **La dimensión oculta**. México-Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

MERLEAU-PONTY, M. **Lo invisible y lo invisible**. Barcelona: Sei Barral, 1970

QUINTERO-BOROWIAK, Susana. Texto curatorial publicado en el catalogo de la exposición *Para cazar al bison* de la artista Ofelia. Maracaibo: Museo de Arte Contemporáneo del Zulia (MACZUL), 2009.

SUAZO, Felix. **El museo contra la polisemia**. Texto de la ponencia en el 2º Coloquio de Arte Latinoamericano. Mendoza-Argentina: FAD UNCuyo, 2004

TREWIN, Dennis. **Year book Australia** 2003. Number 85. Canberra: Australian Bureau of Statistics (ABS Catalogue N. 1301.0), 2003.

Edward Pérez-González

Es Doctor en arquitectura de la Universidad del Zulia con investigación en el área de la teoría de museos a partir de una perspectiva filosófica post-moderna, principalmente deleuziana. Tiene formación en arquitectura y posee diploma de ingeniería civil, maestría en gerencia de proyectos, especializaciones en estadísticas para investigadores y en docencia, es tecnólogo en informática y en diseño de interiores, y posee diplomas en English Language and Culture y en French Language and Culture de McGill University en Montreal. Ha sido profesor de diversos cursos en diferentes universidades y ha actuado como secretario de infraestructuras del estado Zulia, director de catastro de la ciudad de Maracaibo, vice-presidente del Instituto Municipal de la Vivienda de Maracaibo e Intendente Urbano de la ciudad de Maracaibo coordinando la Oficina Municipal de Planificación Urbana, la Dirección de Catastro y la Dirección de Tierras de la Municipalidad de Maracaibo. También actuó como curador y museógrafo de múltiples exposiciones, especialmente para el Museo de Arte Contemporáneo del Zulia en Venezuela. Trabajó como escenógrafo y productor de teatro. Es artista plástico y participó en múltiples exposiciones colectivas y bienales. Fue miembro director en la Fundación Museo de Arte Contemporáneo del Zulia por 6 años y miembro del Consejo Consultivo de la Dirección de Cultura de la Universidad Zulia por 5 años. Es co-autor de libros y autor de artículos científicos y de opinión. Actualmente es parte, como investigador, del grupo de investigación *Perspectivas contemporáneas en curaduría* del Museo de Arte Leopoldo Gotuzzo de la Universidad Federal de Pelotas en Brasil, donde desarrolla temas relacionados con el arte y la curaduría.