

QUERIDO ESPECTADOR, ¿QUÉ MIRAS?



MARKUS SCHINWALD. *CONTORTIONISTS (MONIKA)*, 2003

Esta exposición propone mirar al que mira. A partir de una selección de obras formal y temáticamente diversas que integran la Colección Fundación ARCO, busca poner el foco en la figura del espectador de arte contemporáneo.

Como sostiene buena parte de la teoría estética de las últimas décadas, la recepción es una instancia clave en la construcción del sentido de toda obra de arte. Es en el encuentro con cada espectador —único e irrepetible— donde y cuando cada obra se completa.

Este proyecto expositivo parte de la premisa, inspirada en ideas del filósofo italiano Umberto Eco, de que en el momento de crear una pieza todo artista imagina un *modelo de espectador*. Es decir, que al producir una obra, todo artista despliega —consciente o inconscientemente— estrategias para orientar el comportamiento de quien la recibirá: así, toda obra “anticipa” un espectador, sobre el que intenta ejercer ciertos efectos.

Tomando como punto de partida esta hipótesis, la exposición propone abordar diferentes modos de ser espectador, tal como se manifiestan en una selección de piezas de la Colección Fundación ARCO. Para acercarnos a este conjunto de obras, el punto de partida ha sido preguntarnos: ¿qué tipo de recepción supone cada pieza?, ¿qué tipo de acciones o actitudes “demanda” a quienes se encuentran con ella?

Con esta muestra, además de explorar algunas formas de ser espectador de arte contemporáneo, nos interesa favorecer un acercamiento amigable, que active en los visitantes una reflexión lúdica sobre su propio comportamiento al recorrer una exposición. Creemos que la centralidad de la Colección Fundación ARCO dentro del panorama del arte contemporáneo en España vuelve es-

pecialmente relevante esta aproximación, que entronca, además, con el interés del Museo Universidad de Navarra en torno a la centralidad de la mirada en la construcción del mundo.

“Querido espectador, ¿qué miras?” propone una reflexión sobre las diferentes maneras de mirar, entendiendo la mirada en un sentido amplio, que no se limita a la puesta en acción del sentido de la vista. Siguiendo al filósofo francés Jacques Rancière, entendemos que mirar siempre es actuar, y que el espectador no sólo observa, sino que también selecciona, compara e interpreta. Al procurar “mirar al que mira”, la exposición atiende entonces a cuestiones como: ¿qué es lo que mira?, ¿de qué manera?, ¿qué estrategias pone en juego?

Dos piezas de la Colección Fundación ARCO han sido fundamentales para delinear este propósito general. Por un lado, la instalación *Pequeños mundos privados* (2001), del artista argentino Gustavo Romano: la obra consiste en un pequeño microscopio, en el que se reproduce la imagen tomada en vivo por una cámara de vigilancia montada en el techo. Así, al asomarse al dispositivo, el espectador se descubre a sí mismo siendo observador. Por otro lado, el vídeo *Berlin Zoo Part 2* (2003), de la cineasta portuguesa Filipa César: esta pieza audiovisual muestra rostros que observan algo de manera detenida, sin revelarnos qué es aquello que están mirando. La atención, entonces, no está puesta en lo observado, sino en quienes observan y en sus modos de ver.

La exposición propone un recorrido a través de cuatro modos de mirar o de ser espectador, sin pretender agotar el amplio abanico de comportamientos que las piezas de arte contemporáneo pueden suscitar en quienes se acer-



ARTURO HERRERA. SAY SEVEN, 2000

can a ellas. La premisa es que no todas las obras “piden” lo mismo, sino que a través de distintos medios y recursos, tienden a provocar en sus receptores algunas actitudes (emocionales, intelectuales, corporales, etc.) más que otras. Sin perder de vista que toda obra sugiere a quien se encuentra con ella más de un abordaje posible, la selección de piezas se apoya en estos cuatro “roles” o modos de mirar, que se detallan más adelante: el *espectador detective* intenta resolver de manera intelectual el misterio que la obra oculta; el *espectador erizo* se aproxima a la pieza de manera corporal atendiendo a los estímulos sensoriales; el *espectador mirilla* invade con su mirada curiosa espacios íntimos y privados; y el *espectador proyector* se sirve de la obra como medio para la introspección, al proyectar sobre ella su propia subjetividad.

En definitiva, esta exposición —que se inscribe además en una de las líneas de indagación principales del Museo Universidad de Navarra, en torno a la cuestión de la mirada— apunta a relacionar la heterogeneidad de la Colección Fundación ARCO con la diversidad de formas de ser espectador, y busca potenciar la experiencia del visitante para lograr un acercamiento amigable y sensible.

Querido espectador, ¿cómo miras?

Cuatro formas de mirar

La intención de esta exposición es llamar la atención sobre algunas maneras de mirar, e indagar —a partir de las propias obras— en el tipo de vivencia o experiencia que parecen provocar de manera más significativa: ¿qué

tipo de espectador suponen?, ¿qué actitudes, estrategias o emociones tienden a suscitar en quienes la reciben?

Por supuesto que una misma pieza puede generar experiencias absolutamente diversas en personas diferentes, y que al enfrentarnos a una misma obra también podemos experimentar simultánea o sucesivamente distintas formas de ser espectador. Los modos de ser espectador que a continuación presentamos no pretenden agotar el amplio espectro de actitudes que las obras pueden suscitar, ni configurar una taxonomía rígida: son, simplemente, algunas de las posibilidades.

El detective

Hay una forma particular de ser espectador que se activa ante obras que se presentan como un problema a resolver. El *espectador detective* asume una actitud suspicaz frente a la obra de arte, una mirada en profundidad: busca ir más allá de lo que puede verse a simple vista para desentrañar aquello que la obra esconde. Este tipo de espectador afronta el encuentro con el objeto artístico con la intención de sumar al placer sensorial el goce intelectual.

El principal activador de esta actitud ante la pieza es la curiosidad y una de sus principales herramientas es la atención. El espectador pasa a ser un detective perspicaz inspeccionando a un sospechoso: la obra. En este núcleo, la exposición presenta piezas que exigen una atención especial, que plantean una serie de “pistas”, o que esconden detrás de una aparente simpleza una gran complejidad.

Una de ellas es *Say Seven* (2000), del venezolano Arturo

Herrera. Lo que en una primera impresión podría parecer una composición abstracta elaborada con fieltro esconde en realidad un mensaje con una alta carga histórica y cultural. Para la composición, el artista se sirvió de los contornos recortados de los dibujos de los siete enanitos de la película *Blancanieves* (1937). Superponiendo las líneas, el artista crea una obra que parte de personajes de la cultura de masas y adopta la forma de las pinturas del expresionismo abstracto. De acuerdo con Herrera, esta pieza alude a los artistas de la modernidad europea que se vieron forzados a escapar a Estados Unidos en el período de entre guerras y que terminaron trabajando en los estudios de animación de Disney.

De manera más evidente, la obra de Eugenio Dittborn *Palotes rojos - Airmail Paint N° 39* (1985-2006) también plantea al espectador un juego de deducción. La pieza está compuesta por un papel kraft con evidentes indicios de plegado y un sobre con marcas postales que indican su carácter móvil. Perteneció a la serie de “pinturas aeropostales” que el artista chileno desarrolló a partir de 1984, en plena dictadura de Pinochet, como un modo de eludir la censura. Sobre el papel hay dibujos, textos escritos a mano, recortes y fotoserigrafías que remiten al descubrimiento de una momia andina y su posterior venta al Museo de Historia Natural de Santiago: estos elementos invitan al espectador a “unir las piezas” y reflexionar sobre las actitudes coloniales y el tráfico de cuerpos humanos ya entrado el siglo XX.

Otra pieza que exige una atención especial es *Música Incidental* (1998), del argentino Jorge Macchi. La obra consiste en tres partituras a gran escala colocadas sobre el muro y una composición musical que puede escucharse a través de unos cascos. La “melodía” contiene únicamente las notas mi, sol, si, re y fa: esta escasa variedad sonora despierta la curiosidad. El espectador que se aproxime a los pentagramas, que a primera vista parecen vacíos, descubrirá que están en realidad formados por líneas de texto, fragmentos de noticias de Londres que hacen referencia a accidentes y asesinatos sucedidos a gente común. Los sonidos que se escuchan en la composición —las notas— están determinados por los espacios en blanco que hay en el pentagrama, entre el final de una noticia y el comienzo de la siguiente.

En este núcleo también hay obras que se “camuflan” para aparentar ser lo que no son. A primera vista, la pieza *Left Page, Right Page* (2015), del italiano Massimo Bartolini, parece compuesta por dos hojas de papel en blanco. Sin embargo, al observarla en detalle descubrimos que la obra está realizada en alabastro. Esta escultura busca hacer realidad una sentencia del escritor ruso Daniil Kharmis, quien consideraba que, si una poesía se escribía sobre un papel y se lanzaba contra la ventana, debía ser capaz de romper el cristal.

Dead Letters B.21.91 (1991), del artista neerlandés Denmark, también desafía la atención del espectador. Las difusas líneas que atraviesan la obra llevan a pensar, como en la pieza de Herrera, en una composición abstracta. ¿Pero cuál es el procedimiento que la genera? La mirada atenta del espectador detective descubrirá que la obra está

formada por tiras de papel prensadas y encoladas: Denmark ha utilizado para ello papel de periódico cortado y ensamblado, manteniendo en la pieza resultante el formato de una página periodística. Las líneas que se aprecian son, en realidad, los rastros de lo que había impreso en dichas páginas, de donde deriva el título de la obra.

También en este núcleo se encuentra *Rasen* (1998), del fotógrafo alemán Thomas Demand. A primera vista, la fotografía parece captar un simple fragmento de parque. Sin embargo, oculta un secreto en su factura: Demand reconstruye con papel y cartón escenarios cotidianos que luego fotografía; en este caso, un trozo de césped. Una vez ha logrado la fotografía perfecta de su “escultura” destruye la maqueta, de modo que lo que permanece para la posteridad es únicamente la imagen.

Como puede verse, las obras que integran este núcleo demandan del espectador un trabajo de investigación que complementa aquello que la vista experimenta en una primera instancia. A través de su aparente simpleza o de las “pistas” que proponen, las piezas invitan al espectador a no quedarse en la superficie, a atar cabos, a hacerse preguntas e interrogar aquello que ve.

El erizo

Los erizos de mar no tienen ojos y sin embargo son capaces de “ver”. Este sentido de la “vista” deriva de células fotorreceptoras distribuidas por toda su piel, que conforman un tejido sensible a la luz que opera a la manera de una retina. En definitiva, la superficie de su cuerpo funciona como un ojo. Al igual que estas criaturas marinas, el espectador erizo mira con el cuerpo. Las relaciones que establece con las obras de arte van más allá de lo estrictamente visual: se mueve en el espacio, toca, huele, saborea, escucha. No es un ojo escindido e independiente, sino que toma conciencia de su propia corporalidad frente a la pieza que tiene delante (o debajo, o alrededor).

Son muchas las prácticas artísticas contemporáneas que proponen una reconciliación con lo corporal. Este fenómeno se plasma, por un lado, en la dimensión performática, procesual y no-objetual que asumen muchas obras en términos de su producción. Pero afecta también a la recepción y cristaliza en modos de experiencia que aspiran a trascender lo retiniano. Las piezas no están allí solamente para ser vistas: aspiran a ser sentidas.

In Praise of Listening 5 (2008), de la artista argentina Amalia Pica, podría ser pensada como un “manifiesto” en este sentido. Desde el propio título, la obra alude a lo sensorial y específicamente a la escucha. Aunque en una primera aproximación podría parecer una escultura abstracta, la pieza —parte de una serie más amplia, que explora modos y medios de comunicación— consiste en un audífono de escala monumental. Además de elogiar el lugar del oyente y de remitir a la necesidad cultural de agigantar los instrumentos de escucha, el encuentro con esta réplica de gran tamaño de un objeto pequeñísimo y cotidiano puede producir en el espectador una “sorpresa corporal”.

Tangles tangles tangles, acompañada por el audio *Picture yourself as a block of melting butter* (2017), de la española Eva

Fábregas, favorece una experiencia multisensorial. Se trata de una escultura blanda, inflable y flexible: compuesta por bolas sensoriales introducidas en telas elásticas, sus protuberancias y bultos se entrelazan para componer figuras diferentes en cada espacio expositivo que ocupa. El audio que acompaña la escultura funciona como una suerte de audioguía, en la que una voz suave propone al oyente diferentes ejercicios de meditación y lo invita a dialogar físicamente con la obra: a tumbarse sobre ella, tocarla, escucharla. Como un ser vivo, la pieza espera ser acariciada y auscultada.

En *Institution Pause* (2018), de la artista checa Eva Kořátková, quince formas misteriosas parecen emerger del muro: aunque diferentes entre sí en sus colores y materialidades, todas remiten a lo antropomórfico. Como un catálogo de extremidades surrealistas, estos objetos enigmáticos invitan al espectador a imaginar movimientos posibles, a proyectar los usos que de ellos podría hacer un cuerpo. Como prótesis fantásticas, parecen a la espera de ser activadas, ya sea por un *performer* (en muchos casos, la propia artista) o por la mente del espectador. En cualquier caso, la dimensión teatral despertada por estos accesorios implica una estimulación de lo corporal.

Como buena parte de su trabajo, la escultura *Helmets VIII* (2020), de la artista española June Crespo, también presenta formas antropomórficas. Crespo emplea técnicas como el ensamblaje o el *collage*, incorporando fragmentos, roturas y huellas como parte activa del proceso. La pieza remite al cuerpo humano, atravesado por orificios y conductos, y lo convoca desde la sugerencia más que desde la representación.

Aunque de manera más sutil, la dimensión somática también está presente en *Radical Writings, Exercitium nr.4 vom 19-6-91* (1991), de la artista italiana Irma Blank. En una primera aproximación, esta obra podría parecer un simple monocromo azul. Sin embargo, nuestra percepción cambia al descubrir que en esta pintura la artista propone un modo particular de escritura. La obra surge de un ejercicio de respiración: cada pincelada ha durado lo que dura un suspiro. De este modo, Blank ha registrado el tiempo de su propio cuerpo: ha pintado con su respiración. ¿Y qué ocurre con nosotros al observar la pieza? Conociendo el procedimiento, al mirarla podemos adivinar —casi escuchar— las inhalaciones y exhalaciones de la artista. La pieza nos invita a respirar con ese mismo ritmo.

Como se desprende de este breve recorrido, las obras incluidas en este núcleo proponen un tipo de relación que trasciende lo puramente ocular e involucra otros sentidos, sea a través de acciones reales (tocar, escuchar, recorrer) o mentales (imaginar un movimiento, un modo de uso, una respiración).

La mirilla

A la manera de un *voyeur*, la mirada furtiva del espectador mirilla se filtra en lugares íntimos, no pensados para él, e invade la privacidad de los otros: encuentra placer en lo prohibido y en el desconocimiento de quien está siendo observado. Las obras que integran este núcleo colocan

al espectador frente a espacios ajenos, vinculados con la intimidad del propio artista o de otras personas: así, su mirada —muchas veces ingenua— se transforma, por accidente o por satisfacción propia, en una que invade lo privado. Cae en el juego creado por el artista y su mirada queda cautiva.

Una vez que su mirada queda “atrapada” en la pieza, el espectador puede optar por seguir mirando, y adentrarse cada vez más en la intimidad de los espacios que le eran ajenos momentos antes —lo que acentúa su carácter de *mirilla*—, o bien rechazar este rol y alejarse de la pieza: el *voyeur* es consciente de que su mirada está invadiendo rincones íntimos, y obtiene una satisfacción casi morbosa al saber que participa activamente en el acto de mirar sin ser percibido.

La fotografía *Contortionists (Monika)* (2003), del austriaco Markus Schinwald, presenta una figura de espaldas, asomada a una ventana en una postura muy particular. Pero, ¿qué está mirando?, ¿por qué asume esa posición?, ¿dónde está esa ventana?, ¿por qué esa ropa? De todas estas preguntas —que nos hacen querer adentrarnos en la pieza, buscando soluciones, prestando atención a los detalles— sólo podemos suponer las respuestas. La obra nos coloca en la posición de espiar a quien, a su vez, parece estar espionando.

Lonely Moon (2017), del artista argentino Santiago de Paoli, presenta un espacio en el que una pequeña luna aparece tímidamente marcando el norte. Los demás elementos que componen la pieza crean una semblanza que nos transporta inevitablemente al cuerpo femenino, específicamente a ese rincón que parece ser uno de sus secretos mejores guardados. Pareciera que estamos a punto de adentrarnos en un espacio en donde la luna solitaria nos guía por el camino que debemos seguir; la curiosidad nos atrapa y nos convierte en *espectadores mirilla*.

El cuerpo femenino también es protagonista en *Body Sign Action* (1970), de la austriaca Valie Export. Aquí la artista exhibe su propia privacidad, en una puesta en escena de sí misma: la vemos despojada de sus vestimentas, en un esfuerzo por despojarse de las normas sociales y machistas impuestas sobre el cuerpo de la mujer. La fotografía muestra no sólo su intimidad corporal, sino el símbolo del ligero que decidió tatuarse como parte de una acción artística: al hacerlo, se apropiaba de un fetiche de la fantasía sexual masculina para mostrar su feminidad desde la autodeterminación. La pieza desafía las representaciones tradicionales del cuerpo femenino en una sociedad que las cosifica, las controla, sexualiza, despoja su identidad y autonomía tanto en espacios públicos como privados: la artista invita al *voyeurismo* de su propio cuerpo, y esa invitación constituye en sí misma un gesto de transgresión.

En la pieza *Sem título (tatuagem 5)* (1997), la brasileña Rosângela Rennó, también presenta un fragmento de cuerpo; en este caso, de un cuerpo-otro. Rennó trabaja a partir de fotografías del archivo del Museo Penitenciario Paulista, que muestran los tatuajes que realizaban los presos dentro de la cárcel, y que en su momento sirvieron como método de identificación de los criminales. La artista rescata estos



TERESA SOLAR ABOUD. *TUNNEL BORING MACHINE*, 2021

archivos y los manipula para eliminar los rostros y nombres de cada individuo. El resultado final deja abierta la pregunta por lo que hay detrás del significado de cada tatuaje y por la identidad de cada torso. Como espectadores, accedemos a espiar la piel de un cuerpo sin nombre.

Otro acercamiento a lo íntimo se produce en *Safe Zones N°7* (2001), del artista sueco Jonas Dahlberg. La obra compromete éticamente al espectador, al situarlo simultáneamente como espía y potencial espiado en un espacio tan privado como el baño. La instalación original de las piezas de esta serie se realiza en la zona de ingreso y en el interior de baños públicos. En la zona de acceso, Dahlberg coloca monitores que transmiten vistas del interior, tomadas por una cámara de vigilancia. Al encontrarse con estas imágenes, los espectadores deben elegir: serán espías a la espera de que alguien ingrese, o se convertirán ellos mismos en espiados al entrar. Sólo si los visitantes superan sus inhibiciones y entran en el baño, la instalación se hace visible: descubren entonces que las cámaras de vigilancia enfocan en realidad meras maquetas, simulaciones de un espacio íntimo creado específicamente para posicionarlos en un rol u otro.

Finalmente, el turco Bülent Sangar nos lleva a un viaje fotográfico en su pieza *The Window* (1997), un montaje de 90 fotografías que muestran los preparativos para un viaje imaginario, que el artista realiza frente a su ventana. Como espectadores —situados fuera, pero mirando hacia dentro, hacia esa intimidad— nos adentramos en ese ritual de preparación, seguimos los pasos que conducen a

un lugar que desconocemos, sin saber las intenciones, los motivos o razones de ese viaje.

Espiar al espía, revolver un archivo criminológico, asomarnos a las imágenes captadas por cámaras de vigilancia. Cada una de estas obras representa a su manera la esencia del *espectador mirilla*, que con su mirada invasora rebusca en la intimidad de espacios que por naturaleza le son prohibidos.

El proyector

El *espectador proyector* no se limita a observar: arroja sobre la obra un haz de sí mismo. Como este dispositivo óptico, necesita una superficie sobre la cual plasmar sus imágenes internas: su historia, sus afectos, sus asociaciones libres. La obra de arte deviene una pantalla para la introspección, un espacio para el encuentro consigo.

En este modo de mirar priman la dimensión emocional y subjetiva. No se trata de una lectura racional, sino de una traducción afectiva. El movimiento es doble, de inspección e introspección: este espectador se enfrenta a la obra, pero en ese enfrentamiento también se encuentra a sí mismo. Como un espejo, la obra le devuelve una imagen que no es literal, sino simbólica: una posibilidad de reconocerse en lo otro. El *espectador proyector* convierte la obra en un espacio de resonancia personal: el sentido no está dado, sino que se borda con los hilos de la experiencia propia.

Esta aproximación desafía la idea de que mirar deba ser un acto racional o erudito. Para este espectador, mirar

es recordar, es asociar, es sentir. En este núcleo de la exposición, por lo tanto, las obras no imponen un mensaje cerrado: abren una grieta, un espacio para que cada visitante lo habite a su manera. Como quien mira una nube y ve un mapa, un animal o un rostro: lo importante no es lo que está ahí, sino lo que despierta.

En *Sin título (del proyecto Básculas)* (2000), el artista brasileño Rubens Mano propone, de manera literal, que el espectador se proyecte sobre la pieza. Por su propia materialidad, la escultura cromada refleja a quien se acerca: cuando la miramos, nos vemos incluidos en ella. Al rodearla, el espectador encuentra entonces sobre la superficie de la pieza una imagen de sí mismo, integrado en un espacio mutable e inestable: el contacto se convierte así en un ejercicio autorreferencial.

Archivo J.R. Plaza (2005), del mexicano Iñaki Bonillas, propone una experiencia de “proyección” diferente. La serie parte del archivo fotográfico de su abuelo: en este caso, lo que exhibe son los reversos ampliados de varias fotografías. De este modo, en lugar de ver las imágenes propiamente dichas, accedemos a las anotaciones personales, los sellos y las marcas detrás de ellas. El conjunto nos invita a proyectar sobre él nuestras propias narrativas familiares. Textos como “Escribiéndote”, “Andrea y yo en la exposición” u “Otra foto de la playa de Tampico” despiertan la imaginación. ¿Quién no ha explorado su propio archivo familiar?, ¿quién no ha intentado reconstruir un recuerdo a partir de algo incompleto? Bonillas deja que el espectador complete las piezas; el vacío se convierte en una zona activa para la proyección. A través de esa evocación, lo que parece un archivo ajeno se transforma en un espejo íntimo.

Otro gesto significativo en este núcleo es el de *Self-portrait pretending to be Maria Thereza Alves* (2006) y *Self-portrait to be Maria Thereza Alves as Terminator 2* (2007), del artista estadounidense Jimmie Durham. En ambas fotografías, la identidad se desarma y se reconfigura desde la ficción.

Durham, hombre, se retrata como una mujer, artista y compañera de vida. La obra invita al espectador a ensayar una identidad distinta, a pensarse desde otros cuerpos. Así, mirar deja de ser un acto estático para convertirse en un ejercicio de posibilidad: ¿quién sería yo si fuera otro?

Este tipo de obras activa la imaginación radical del espectador. Así ocurre también, aunque en un sentido diferente, con *Tunnel Boring Machine* (2021), de la española Teresa Solar Abboud. Aunque las formas de esta serie de esculturas se inspiran en la maquinaria pesada utilizada para perforar el suelo y la roca, su vocabulario resulta bastante abstracto, sin puntos de anclaje figurativos claros. Cada visitante puede, entonces, llenarla de contenido. ¿Es un animal, una máquina, un órgano? Cada mirada construye una posibilidad, y todas son válidas. Ante esta obra, la subjetividad ensaya formas nuevas, se abre a lo incierto.

Una experiencia similar puede producir *Entrelacamento II*, de la artista brasileña Leda Catunda, con su materialidad ambigua que pide ser tocada con la vista. En esta pieza, que plasma la interacción entre dos cuerpos estampados, las formas redondeadas y orgánicas, también parecen abrirse a la libre interpretación: cada espectador puede proyectar sobre ella sus propias fantasías.

Ser *espectador proyector* implica aceptar que la experiencia estética no siempre se rige por la lógica o la razón. Es una forma de mirar que se despliega desde el deseo, el afecto, incluso desde la herida. Este espectador se acerca a las obras desde lo afectivo: las lee como se lee un sueño. Para él no se trata de entender “lo que quiso decir el artista”, sino de aceptar que lo que dice depende de quién lo mira. Y que ese mensaje, fugaz y único, es tan legítimo como cualquier otra lectura.

Florencia Baliña, Andrés Ruiz,
Aroa Urteaga, Andrea Vargas

DEAR SPECTATOR, WHAT ARE YOU LOOKING AT?

This exhibition takes a look at people who look at art. Based on a selection of formal, thematically different works from the Fundación ARCO Collection, the aim is to focus on the audience of contemporary art.

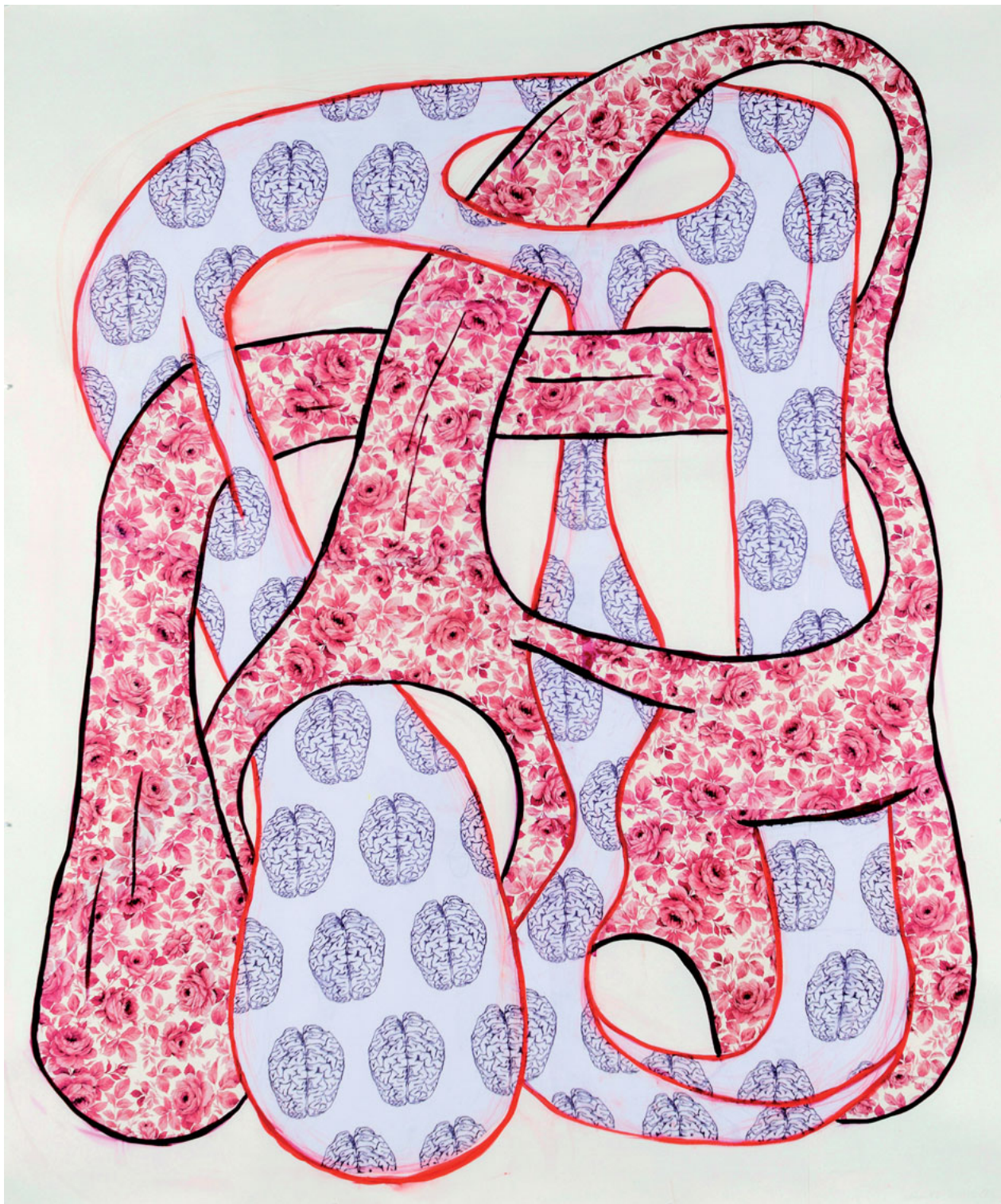
As supported by much of the aesthetic theory in recent decades, reception is a key moment when it comes to revealing the meaning of any work of art. In the encounter with each unique and unrepeatable spectator, the work is, in fact, completed.

Inspired by the ideas of Italian philosopher Umberto Eco, this exhibition project is based on the premise that, whenever artists create a work, they imagine a *model audience*. In other words, when artists produce a work, they consciously

or unconsciously deploy strategies to guide the behaviour of the people who receive it. Every work thus anticipates its spectators and tries to make them feel certain effects.

Taking this hypothesis as a starting point, the exhibition aims to address different kinds of spectators through a selection of pieces from the Fundación ARCO Collection. To approach this body of work, our starting point was to ask: What kind of reception is expected of each piece? What kind of actions or attitudes are imposed on the people who receive it?

Besides exploring some types of spectators of contemporary art, we also want this exhibition to take a relaxed approach so audience members are encouraged to reflect



LEDA CATUNDA. ENTRELACEMENTO II, 2003

good-naturedly on their own behaviour when visiting an exhibition. We believe that the centrality of the Fundación ARCO Collection within the contemporary art scene in Spain makes this approach particularly relevant. Furthermore, it ties in with the Museo Universidad de Navarra's interest in the central nature of people's gaze in the construction of the world.

Dear Spectator, What Are You Looking At? proposes reflecting on different ways of looking, in which the gaze is understood in a much broader sense than merely making

use of the sense of sight. Following French philosopher Jacques Rancière, we understand that to look is always to act and that spectators not only observe, but also select, compare and interpret. By seeking to take a look at people who look, the exhibition thus addresses questions such as: What are they looking at? How are they looking and what strategies do they bring into play?

Two pieces from the Fundación ARCO Collection were fundamental in outlining this general purpose. The first work is the installation *Pequeños mundos privados* (Small



FILIPA CÉSAR. *BERLIN ZOO, PART 2*, 2003



Private Worlds, 2001) by Argentinian artist Gustavo Romano. The work consists of a small microscope that streams the images taken by a live surveillance camera installed on the ceiling. By peering into the device, spectators discover themselves as observers. The second piece is the video *Berlin Zoo Part 2* (2003) by Portuguese filmmaker Filipa César. This audiovisual work shows faces closely observing something, though what they are looking at is never revealed. The focus, then, is not on what they are looking at, but how they are looking and their ways of seeing.

The exhibition proposes taking a journey through four ways of looking, though no attempt was made to try to cover the full range of behaviours that works of contemporary art can arouse in spectators who approach them. The premise is that not all works of art ask the same questions, but use different means and resources to prompt spectators to adopt certain attitudes (e.g. emotional, intellectual, bodily) instead of others. Without losing sight of the fact that every work can be approached in more than one way by spectators, the pieces were selected based on four roles or ways of looking: *detective spectators* try to intellectually solve the mystery concealed by the piece; *sea urchin spectators* approach the piece through the body by responding to sensory stimuli; *voyeur spectators* invade private spaces with their curiosity; and *projector spectators* use the work to engage in introspection that involves projecting their own subjective experience on it.

In short, this exhibition—which also forms part of one of the Museo Universidad de Navarra's main lines of research into the question of people's gaze—aims to associate the heterogeneity of the Fundación ARCO Collection with the different ways of being a spectator, and seeks to enhance visitors' experience by taking an informal, friendly approach.

Dear spectator, how do you look? Four ways of looking

The intention of this exhibition is to draw attention to certain ways of looking and, based on the works themselves, to examine the most significant kinds of experience they seem to elicit: What kind of spectators do they expect? What attitudes, strategies and emotions do they tend to arouse in the people who receive them?

Of course, the same piece can generate completely different experiences in different people and, when we are confronted with a work, we can also experience different ways of being a spectator simultaneously and successively. The ways of being a spectator as presented below do not aim to provide an exhaustive list of the wide spectrum of attitudes that works of art can arouse, nor to map out a rigid taxonomy: they are simply a handful of possibilities.

The detective

There is a particular type of spectator who sees a problem to be solved when looking at works of art. *Detective spectators* assume a suspicious attitude towards the work, which they examine with a penetrating gaze. They seek to go beyond what can be seen with the naked eye and unravel what the work conceals. This kind of spectator approaches the artistic object with the goal of adding intellectual enjoyment to sensory pleasure.

The main activator of this attitude towards the piece is curiosity and one of its main tools involves paying close attention. The spectator becomes a savvy detective examining a suspect: the work of art itself. In this section, the exhibition presents pieces that demand special attention, that provide a number of clues, or that hide great complexity behind their apparent simplicity.

One such work is *Say Seven* (2000) by Venezuelan Arturo Herrera. What at first glance may appear to be an abstract composition made of felt actually conceals a message highly charged with historical and cultural significance. For the composition, the artist used the outlines of the drawings of the seven dwarfs from the Disney film *Snow White* (1937). By superimposing the lines, the artist created a work that starts with characters from popular culture and takes the form of an abstract expressionist painting. According to Herrera, this piece alludes to the artists of European modernity who were forced to flee to the United States in the period between the wars and ended up working at the Disney animation studios.

More obviously, Eugenio Dittborn's work *Palotes rojos - Airmail Painting No. 39* (1985-2006) also proposes a game of deduction for spectators. The work consists of a piece of

kraft paper with obvious signs of folding and an envelope with postal markings indicating its itinerant nature. It belongs to the series of “airmail paintings” that the Chilean artist worked on starting in 1984 as a way of evading censorship during the dictatorship of Augusto Pinochet. On the paper there are drawings, handwritten texts, cutouts and silkscreen photos that refer to the discovery of an Andean mummy and its subsequent sale to the Museo Nacional de Historia Natural in Santiago. Spectators are invited to extrapolate these concepts and reflect on colonial attitudes and trafficking of human bodies that continued well into the 20th century.

Another piece that demands special attention is *Música Incidenta* (Incidental Music, 1998) by Argentinean Jorge Macchi. The work consists of three large-scale pieces of sheet music on the wall and a musical composition that can be listened to on headphones. The melody contains only the notes E, G, B, D and F. This lack of tonal variety arouses curiosity. Spectators approaching the staves, which at first glance appear empty, discover that they are in fact made up of lines of text, fragments of London news items on accidents and murders involving ordinary people. The sounds (notes) heard in the audio composition are determined by the blank spaces on the staff between the end of one news item and the beginning of the next.

In this section, there are also works that use camouflage to appear to be what they are not. At first glance, *Left Page, Right Page* (2015) by Italian artist Massimo Bartolini appears to be composed of two blank sheets of paper. On closer inspection, however, spectators discover that the work is made of alabaster. This sculpture seeks to turn a sentence by Russian writer Daniil Kharmis into reality. Kharmis believed that a poem written on paper and thrown against a window should break the glass.

Dead Letters B.21.91 (1991) by Denmark, a Dutch artist, also challenges spectators’ perceptions. The blurry lines running through the work lead spectators to think it is an abstract composition, like the Herrera piece. But what procedure was used to create the work? The attentive eye of detective spectators will discover that the work is made up of strips of paper pressed and glued together. Denmark used cut and assembled newsprint to maintain the format of a newspaper page in the piece. In fact, the lines that can be seen are the traces of what was printed on those pages, which prompted the title of the work.

Also in this section is *Rasen* (Lawn, 1998) by German photographer Thomas Demand. At first glance, the photograph seems to capture a simple fragment of a park. However, it actually hides a secret. Demand reconstructs everyday scenes with paper and cardboard, which he then photographs. In this case, the subject is a patch of grass. Once he has achieved the perfect photograph of his “sculpture”, he destroys the model so that what remains for posterity is only the image.

As discussed, the works that make up this group require spectators to do some research to complement what the eye experiences at first sight. Through their apparent simplicity or the clues they provide, the pieces invite spectators

not to remain on the surface, but to tie up loose ends, ask questions and examine what they see.

The sea urchin

Sea urchins have no eyes and yet are able to “see”. This sense of sight derives from photoreceptor cells distributed throughout the urchin’s skin to form a light-sensitive tissue that works like a retina. In short, the surface of its body functions as an eye. Like these sea creatures, *sea urchin spectators* look with their whole bodies. The relationships they establish with works of art go beyond the strictly visual: they move through space, touch, smell, taste and listen. It is not a divided or independent eye, but becomes aware of its own body in relation to the piece before it (or underneath or around it).

There are many contemporary artistic practices that propose reconciliation with the corporeal essence. This phenomenon is embodied in performance, process and the lack of an object assumed by many works in terms of their production. But it also affects reception and manifests itself in modes of experience that aim to transcend the visual world. The pieces are not just there to be *seen*: they aspire to be *felt*.

In Praise of Listening 5 (2008) by Argentinean artist Amalia Pica could be considered a manifesto of this approach. The title of the work alludes to the sensory world, specifically to listening. Although at first glance it might appear to be an abstract sculpture, the piece, which forms part of a larger series exploring modes and means of communication, consists of a hearing aid on a monumental scale. In addition to praising the place of listener and referring to the cultural need to magnify listening instruments, coming face to face with this large-scale replica of a very small, everyday object can truly surprise the audience.

Tangles tangles tangles tangles, accompanied by the audio *Picture Yourself as a Block of Melting Butter* (2017) by Spanish Eva Fábregas, favours a multisensory experience. It is a soft, flexible, inflatable sculpture made of sensory balls inserted in elastic fabrics. Its protuberances and lumps intertwine to create different figures in each exhibition space it occupies. The audio that accompanies the sculpture is a kind of audio guide, in which a soft voice suggests different meditation exercises and invites listeners to enter into physical dialogue with the work by lying down on it, touching it and listening to it. Like a living being, the piece is waiting to be heard and caressed.

In *Institution Pause* (2018) by Czech artist Eva Kotátková, fifteen mysterious appendages seem to emerge from the wall. Though each is different in terms of colour and material, they all seem to be anthropomorphic. Like a catalogue of surrealistic limbs, these enigmatic objects invite spectators to imagine possible movements and how a being with a body might use them. Like fantastic prostheses, they seem to be waiting to be activated, either by a performer (in many cases, the artist herself) or the mind of the spectator. In any case, the theatrical dimension awakened by these props implies a stimulation of the corporeal essence.

Spanish artist June Crespo also features anthropomorphic forms in much of her work, as in the case of the

sculpture *Helmets VIII* (2020). Crespo employs techniques such as assemblage and collage by including fragments, broken pieces and prints as an active part of the process. The piece makes a reference to the human body, full of orifices and ducts, with an approach that is more suggestive than representative.

Although in a more subtle way, the somatic dimension is also present in *Radical Writings, Exercitium no. 4 vom 19-6-91* (1991) by German-Italian artist Irma Blank. At first glance, this work might appear to be a simple blue monochrome. However, our perception changes when we discover that the artist proposes a particular way of writing in this painting. The work is the result of a breathing exercise: each brushstroke lasted as long as a sigh. Blank thus recorded the time of her own body: she painted with her breath. But what happens to us when we look at the piece? Now that we understand the procedure, when we look at the work, we can perceive and almost hear the artist breathing in and breathing out. The piece invites us to breathe with the same rhythm.

As shown in this brief overview, the works included in this section propose a type of relationship that transcends the purely visual and involves other senses, whether through real actions (touching, listening, walking around) or mental actions (imagining a movement or a mode of use, breathing).

The voyeur

The furtive gaze of voyeurs finds its way into private places not intended for their eyes, and invades the privacy of others. They find pleasure in the forbidden and the fact that no one knows that they are watching. The works that make up this section reveal foreign spaces to spectators linked to the privacy of the artist himself and other people. Their gaze, though often naïve, is thus transformed, either accidentally or for their own satisfaction, into one that invades the private sphere. They discover themselves playing the game created by the artist and their gaze is captivated.

Once their gaze is trapped on the piece, spectators can either choose to continue looking and go deeper and deeper into the intimacy of spaces that were unknown to them moments before, thus accentuating their tendency towards voyeurism, or they can reject this role and walk away from the piece. Voyeur spectators are aware that their gaze invades intimate spaces and they obtain an almost kinky satisfaction from the knowledge that they are actively participating in the act of looking without being perceived.

The photograph *Contortionists (Monika)* (2003) by Austrian artist Markus Schinwald presents a figure with her back to the spectator who is leaning out a window in a very unique pose. But what is she looking at? Why is she in that position? Where is that window? Why is she wearing those clothes? We can only imagine the answers to these questions, but they make us want to delve into the piece, look for solutions and pay attention to details. The work assigns us the position of people spying on someone who seems to be spying too.

Lonely Moon (2017) by Argentinean artist Santiago de Paoli presents a space in which a small moon timidly ap-

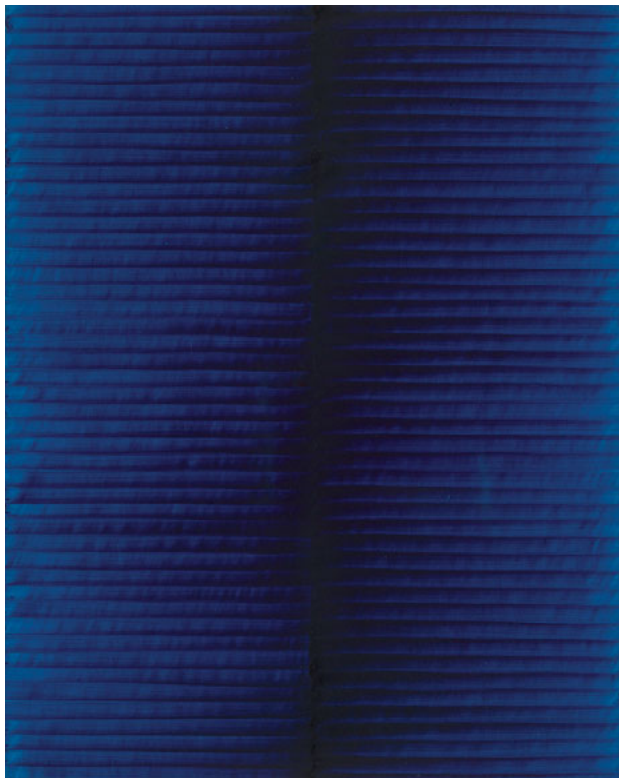


ROSÂNGELA RENNÓ. SEM TÍTULO (TATUAGEM 5), 1997

pears to provide direction. The other elements that make up the piece look so much like the female body that we are unavoidably transported to it, specifically that intimate place that seems to be one of its best-kept secrets. It's as if we were about to enter a space where the lonely moon guides us along a path we must follow. We are trapped by our own curiosity and become *voyeur spectators*.

The female body is also the protagonist in *Body Sign Action* (1970) by Austrian artist Valie Export. Here the artist exhibits her own private parts in a self-portrait. She exposes her nakedness in an effort to defy the social and macho norms imposed on women's bodies. The photograph shows not only the intimacy of her body, but also the symbol of the garter belt tattooed on her thigh as part of an artistic action. In doing so, she has appropriated a fetish of male sexual fantasy to show off her femininity as part of her own empowerment. The piece challenges traditional representations of the female body in a society that objectifies them, controls them, sexualizes them and strips them of their identity and autonomy in both public and private spaces. The artist actually invites voyeurism towards her own body and this invitation in itself constitutes a gesture of transgression.

In the piece *Sem título (tatuagem 5)* (Untitled (Tattoo 5), 1997), Brazilian artist Rosângela Rennó also presents a fragment of a body; in this case, a body-other. Rennó works with photographs from the archive of the Museu Penitenciário Paulista, which show the tattoos acquired by pris-



IRMA BLANK. *RADICAL WRITINGS, EXERCITIUM NR.4 VOM 19-6-91*, 1991

oners after entering the prison. These photos also provided a way to identify criminals. The artist rescues these files and manipulates them to remove the faces and names of each individual. The final result leaves the question unanswered as to what lies behind the meaning of each tattoo and the identity of each torso. As spectators, we are able to look at the skin of a nameless body.

Another approach to intimacy is explored in *Safe Zones No. 7* (2001) by Swedish artist Jonas Dahlberg. The work engages spectators' ethics by simultaneously identifying them as spies and people who are spied on in a space as intimate as a public bathroom. The original installation of the pieces in this series was in the entrance area and inside public bathrooms. In the entrance area, Dahlberg placed monitors that provided views of the interior taken by a surveillance camera. When confronted with these images, spectators must make a choice: they will either be spies waiting for someone to go into the bathroom, or they will be spied on themselves when they go in. Only if visitors overcome their inhibitions and enter the bathroom does the installation become visible. They then discover that the surveillance cameras are actually focusing on mere mock-ups, simulations of an intimate space created specifically to position them in one role or another.

Finally, Turkish artist Bülent Sangar takes us on a photographic journey in his piece *The Window* (1997), a montage of 90 photographs of his window showing the preparations for an imaginary journey. As spectators standing outside, but looking inward towards this intimacy, we enter into this ritual of preparation and follow the steps that lead to a place we are unaware of. We also lack information on the intentions of and reasons for this journey.

Spying on a spy, rummaging through criminal files and staring at the images captured by surveillance cameras. In its own way, each work represents the essence of voyeur spectators, whose invasive gaze searches for intimate spaces that are naturally forbidden to them.

The projector

Projector spectators do not merely observe: they cast their own light on the work. Like a projector, they need a surface or screen on which to display their internal images: their history, affections and free associations. The work of art becomes a screen for introspection, a space to find oneself.

In this way of looking, the emotional and subjective dimensions take precedence. This does not involve a rational reading, but an affective translation. Movement works in two ways: inspection and introspection. These spectators confront the work, but also find themselves through this confrontation. Like a mirror, the work reflects an image that is not literal, but symbolic and provides a chance to recognize oneself in the other. *Projector spectators* turn the work into a space of personal resonance: the meaning is not given, but is embroidered with the threads of their own experience.

This approach challenges the idea that looking must be a rational or scholarly act. For these spectators, looking is remembering, associating, feeling. Therefore, in this section of the exhibition, the works do not impose a closed message. Rather, they open a fissure, a space for spectators to inhabit it in their own way. When we look at a cloud and see a map, an animal or a face, what is important is not what is there, but what is awakened.

In *Sin título (del proyecto Básculas)* (Untitled (From the Scales Project), 2000)), Brazilian artist Rubens Mano literally proposes that spectators project themselves on the piece. Through its material nature, the chrome sculpture reflects whoever approaches it. When we look at it, we see that we are included in it. As spectators walk around it, they see images of themselves on the surface of the piece in a changing, unstable space. Contact with the work thus becomes a self-referential exercise.

Archivo J.R. Plaza (J. R. Plaza Archive, 2005) by Mexican Iñaki Bonillas proposes a different projection experience. The series is based on his grandfather's photographic archive. In this case, what he exhibits are the enlarged backs of several of these photographs. Thus, instead of the images themselves, we see the personal annotations, stamps and markings on their reverse sides. The work invites us to project our own family narratives onto it. Texts such as "Writing to you", "Andrea and I at the exhibition" and "Another photo of the beach in Tampico" spark the imagination. Who has not explored their own family archive? Who has not tried to reconstruct a memory from an incomplete reference? Bonillas lets spectators complete the pieces. The lack of knowledge becomes an active area for projection. Through this evocation, what initially appears to be a foreign archive is transformed into an intimate mirror.

Other significant features of this section are *Self-Portrait Pretending to Be Maria Thereza Alves* (2006) and *Self-Portrait*

trait Pretending to Be Maria Thereza Alves as Terminator 2 (2007) by American artist Jimmie Durham. In both photographs, identity is dismantled and reconfigured through fiction. Durham, a man, is portrayed as a woman, artist and life partner. The work invites spectators to try out a different identity and to think of themselves in other bodies. Looking therefore ceases to be a static act and becomes an exercise in possibility. Who would I be if I were someone else?

This kind of work activates spectators' radical imagination. This is also the case, albeit in a different sense, with *Tuneladora* (Tunnel Boring Machine, 2021) by Spaniard Teresa Solar Abboud. Although the shapes of this series of sculptures are inspired by the heavy machinery used to drill into the ground and rock, their vocabulary is rather abstract with no clear figurative anchor points. Therefore, visitors can fill it with content. Is it an animal, a machine, an organ? Each view constructs a possibility and all are valid. Through this work, subjectivity tries out new forms and welcomes the uncertain.

A similar experience is produced by Brazilian artist Leda Catunda's *Entrelaçamento II* (Interlacing II) with its ambiguous material essence that begs to be touched with the eye. In this piece, which depicts the interaction between two printed bodies, the rounded, organic shapes also seem to be open to free interpretation. Spectators can project their own fantasies on them.

Being a *projector spectator* involves accepting that aesthetic experiences are not always governed by logic or reason. It is a way of looking that unfolds from desire, affection—even from injury. These spectators approach the works affectively. They read them as one interprets a dream. For them, it is not a matter of understanding “what the artist meant”, but accepting that the artist's message depends on the person looking at it. And that this message, fleeting and unique, is as legitimate as any other reading.

Florencia Baliña, Andrés Ruiz,
Aroa Urteaga, Andrea Vargas

MUSEO
UNIVERSIDAD
DE NAVARRA

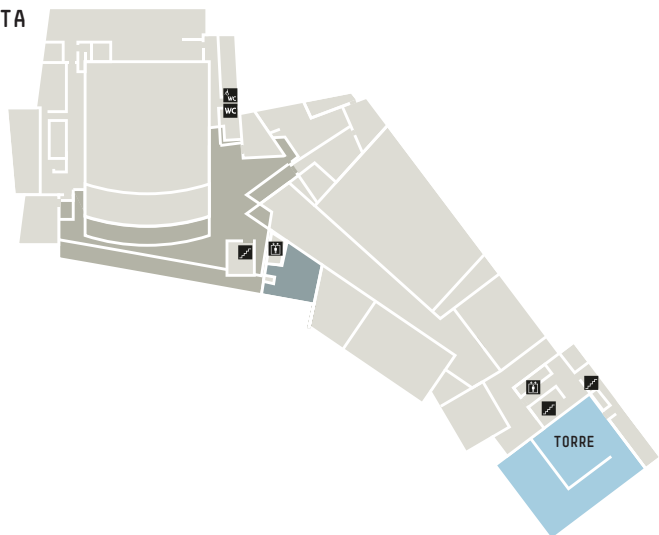
QUERIDO
ESPECTADOR,
¿QUÉ MIRAS?

9 SEP 2025
8 FEB 2026

EXPOSICIÓN COPRODUCIDA CON
EXHIBITION COPRODUCED WITH



PLANTA
+1



MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECTORA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
PRESIDENT OF THE UNIVERSITY OF NAVARRA
María Iriburu

PRESIDENTE DEL PATRONATO
PRESIDENT OF THE BOARD OF TRUSTEES
Ángel Gómez Montoro

DIRECTOR
DIRECTOR
Jaime García del Barrio

ADJUNTO AL DIRECTOR
DIRECTOR'S ASSISTANT
Valentín Vallhonrat

SUBDIRECTOR Y GERENTE
DEPUTY DIRECTOR AND MANAGER
José Manuel Trillo

DIRECCIÓN ARTÍSTICA
ARTISTIC DIRECTORS
Gabriel Pérez Barreiro
Teresa Lasheras

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN Y MARKETING
COMMUNICATIONS AND MARKETING DIRECTION
Elisa Montserrat

RESPONSABLE DE COLECCIÓN Y EXPOSICIONES
HEAD OF COLLECTION AND EXHIBITIONS
Ignacio Miguéliz

CON LA COLABORACIÓN DE
IN COLLABORATION WITH



Fundación **Pablo Palazuelo**

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

COMISARIAS
CURATORS
Florencia Baliña
Andrés Ruiz
Aroa Urteaga
Andrea Vargas

COORDINACIÓN
COORDINATION
Martina Massad

MONTAJE
ASSEMBLY
Mikel Juango
Moreno Vallés
Estudios Pigmento
Pinturas Galán

GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN
Ken

EDITA: MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA / DL NA 1439-2025 / ISBN 978-84-8081-847-6 / +34948425700 / MUSEO.UNAV.EDU / MUSEO@UNAV.ES

●●● Museo Universidad de Navarra