

La inserción de lo contemporáneo. El programa «Espacio Contemporáneo» de Fundación PROA. Buenos Aires, 2008-2018

Feldman, Jonathan

Jonathan Feldman

Universidad Nacional Tres de Febrero, CONICET,
Argentina

Claves. Revista de Historia

Universidad de la República, Uruguay

ISSN-e: 2393-6584

Periodicidad: Semestral

vol. 8, núm. 14, 2022

revistaclaves@fhuce.edu.uy

Recepción: 17 Enero 2022

Aprobación: 26 Mayo 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/241/2413261009/>

DOI: <https://doi.org/10.25032/crh.v8i14.3>

Resumen: : Este artículo analizará el programa *Espacio Contemporáneo*, de Fundación PROA (Buenos Aires) desde la perspectiva de su relación y su rol en la conformación de la escena del arte contemporáneo porteño. El programa se inició en 2008 y su funcionamiento y objetivos fueron mutando hasta su cierre en 2018. Se estudiarán sus vínculos con la escena artística local, al igual que sus efectos sobre el barrio de La Boca y la propia definición de arte contemporáneo. El enfoque de análisis combinará aspectos de los Estudios Visuales (Mitchell 2005; Moxey 2009), y algunas reflexiones en torno al rol político del arte (Rancière 2009), entendiendo al programa de PROA como un modo de construcción de una imagen de contemporaneidad. Esta inserción de lo contemporáneo asume que la curaduría y el programa de exhibiciones presentado por una institución son un mapa para entender su misión, su identidad y su campo de acción.

Palabras clave: Espacio contemporáneo - PROA - exhibición - curaduría.

Abstract: : This article will analyze the program *Contemporary Space*, at PROA Foundation (Buenos Aires) from the perspective of its relationship with and its role in the conformation of a contemporary art scene in the city of Buenos Aires. The program started in 2008 and mutated its goals functioning until its closure, in 2018. This paper will study its links with the local art scene, as well as its effects on the neighborhood of La Boca and the very definition of contemporary art. The approach will combine aspects of Visual Studies (Mitchell 2005; Moxey 2009), with some thoughts regarding politics in art (Rancière 2009), as it understands PROA's program as a way of building an image of contemporaneity. This insertion of contemporary assumes that the curation and exhibition program of an institution are a map to understand its mission, identity and scope of action.

Keywords: Contemporary space - PROA - exhibition - curating.

1. Introducción

En 1996, Fundación PROA[1] inauguró su espacio de arte en un edificio de 1895, localizado en la antigua Vuelta de Rocha, lindera a Caminito, en el barrio de La Boca, en Buenos Aires. La construcción, de estilo italiano, fue realizada a fines del siglo XIX para albergar un comercio y depósito de cereales. La edificación

fue renovada y puesta en valor por el estudio de arquitectos milaneses Caruso-Torricella, y al momento de su apertura, Fundación PROA transformó su espacio de planta baja en una sala de exposiciones temporarias. Desde su exposición inaugural, PROA mantuvo una política de no coleccionismo y de exhibiciones nacionales e internacionales, que incluyó proyectos de artistas argentinos y colectivos, movimientos, artistas y colecciones locales y extranjeras. En todos los casos se trató de muestras que ocuparon la sala principal y, luego de su remodelación y re-apertura, en 2008, las salas contiguas y del piso superior.

En 2008, el edificio de PROA fue renovado a partir de un proyecto que acompañó un giro en los objetivos de la Fundación para contemplar la relación entre la experimentación artística, el pensamiento y la urbanidad del barrio, de modo de lograr «...cuatro salas de exhibición, un auditorio multimedial, una librería especializada, un restaurante y una terraza, además de espacios de acción y apertura al público y una fachada transparente...» (Fundación PROA 2011 s/p).

La creación de PROA, y más aún su reapertura luego de la renovación edilicia, pueden ser vistos como parte de una estrategia para la creación de un corredor artístico-cultural en la zona sur de la ciudad, un proyecto inspirado en lo visto en otras partes del mundo en un esfuerzo para regentrificar ciertas áreas urbanas. Este fenómeno, que en el campo artístico identificaron autores como Alexander Alberro (2009), Paco Barragán (2008) o Rodrigo Millán Valdés (2009), se puede observar en ciudades tan diversas como Madrid, Shanghái o Dubai. Para los tres autores, la transnacionalización de los capitales luego de la caída del muro de Berlín produjo una necesidad de desarrollo urbano como estrategia de posicionamiento y competencia de las ciudades. Una manera de atraer recursos y colocarse dentro del mapa mundial es la creación y expansión de proyectos culturales, en particular, de espacios de arte contemporáneo.

En esta línea, Fundación PROA inauguró, en simultáneo a la muestra de re-apertura de 2008, un nuevo programa de exhibiciones que se denominó *Espacio Contemporáneo*, cuyo principal objetivo era la participación de artistas y curadores jóvenes — en muchos casos emergentes — en la intervención de los lugares intersticiales del edificio, es decir, aquellos por fuera de las salas (la librería, la cafetería, las escaleras, la terraza, el ascensor, etc.). El programa contó con la participación de más de 40 artistas, entre ellos Gabriel Baggio, Leticia El Halil Obeid, Alicia Herrero, Graciela Taquini, Ivana Vollaro, Elba Bairon, Alejandro Cesarco, Mirtha Dermisache, Ana Katz, Esteban Pastorino, Alejandra Seeber, Dolores Zinny, Juan Maidagán, Ernesto Ballesteros, Ariel Mora, Andrés Sobrino, Daniel Joglar, Irina Kirchuk, Andrés Paredes, Augusto Zanela, Matías Duville; y alrededor de 20 curadores, entre los que se destacan Ana Gallardo, Santiago Bengolea, Oficina Proyectista y Lara Marmor.

Este artículo analiza *Espacio Contemporáneo* como programa que pone en juego el dispositivo de exhibición en cuanto formador de representaciones e identidades de lo contemporáneo y de la sociedad porteña, es decir, su rol como agente político, y también desde su lugar dentro de la escena del arte contemporáneo local y del barrio de La Boca. La hipótesis central del trabajo define a *Espacio Contemporáneo* como una instancia de inserción de lo contemporáneo, es decir, de introducción de la noción de lo contemporáneo en tres dimensiones superpuestas e interconectadas: a) dentro de la historia del arte

occidental, canónica, b) en vínculo a la escena local, regional y global actual; y c) a partir de la expansión de los límites del arte.

En referencia a la metodología empleada para la presente investigación, debemos señalar que se recurrió a fuentes como la observación *in situ* (visitas al espacio) y posterior registro, las publicaciones (catálogos, textos de sala y curatoriales, piezas gráficas) producidas por PROA para acompañar las muestras analizadas,[2] las audioguías ofrecidas por el departamento educativo del espacio y el archivo fotográfico de la Fundación PROA, que permitió reconstruir los planos de las salas en función del emplazamiento y el diseño de montaje de cada exposición. Además, se consultaron archivos personales de algunos de los artistas exhibidos y los archivos del Instituto de Investigación en Arte y Cultura «Norberto Griffa» (IIAC-UNTREF), la Biblioteca Nacional y la Fundación Espigas.

Por otro lado, el tema resulta de importancia para comprender la función institucional que cumplen los programas de exposiciones dentro de la legitimación y circulación de las producciones artísticas, a partir de un caso escasamente trabajado dentro de los estudios académicos, lo cual acentúa asimismo la relevancia del análisis ya que realiza un aporte al campo de los estudios curatoriales.

2. Dispositivos de exhibición, imágenes de contemporaneidad

Para comenzar el análisis, definiremos las exposiciones de arte como dispositivos de exhibición y de agencia del arte. En este sentido, es interesante referir las palabras de Gilles Deleuze (1990), quien considera que los dispositivos incluyen también sus propias reglas de funcionamiento y lo que el autor denomina «líneas de fuerza», o sea, conexiones que van rectificando direcciones anteriores, y generan diferentes relaciones y una aprehensión de lo nuevo entendido como la creatividad variable según los dispositivos. Por su parte, Giorgio Agamben (2011) define el concepto desde tres aspectos: la heterogeneidad que compone la red que se conforma como dispositivo, su función estratégica inscrita en una relación de poder y su resultado como cruce de relaciones de poder y saber. El autor asegura que «el vínculo que reúne todos estos términos es la referencia a una economía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar (...) los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres» (256).

Al considerar las exhibiciones de arte desde la perspectiva del dispositivo, se infiere su rol dentro de un marco regulador de funcionamiento, que en el caso de *Espacio Contemporáneo* está dado por una serie de intervenciones artísticas en los espacios intersticiales del edificio —escaleras, cafetería, terraza, pasillos, tienda, biblioteca— para alojar las producciones artísticas.[3] ¿De qué manera ejerce ese control el programa de PROA? Una primera respuesta podría ser que lo logra, por un lado, generando una imagen específica del arte contemporáneo y de su propio lugar como institución de la escena local y, por otro lado, exigiendo comportamientos — incluso corporales — particulares de los espectadores.

En primer término, el programa de exhibiciones de una institución puede ser visto como un modo de colaborar a la configuración de representaciones acerca

de las identidades de una sociedad, y acerca de la propia historia del arte. En este sentido, es interesante recurrir a la hipótesis de Mary Anne Staniszewski (2001) respecto de que «...las exhibiciones, como las obras de arte, representan aquello que puede ser descrito como sujetos, problemas y agendas ideológicas, conscientes e inconscientes» (xxii).[4] Asimismo, si se piensan estos fenómenos a partir de la definición de procesos de territorialización y desterritorialización de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1994), es decir, como continuas configuraciones y reconfiguraciones de prácticas sociales y políticas, las exhibiciones pueden concebirse como parte de los procesos de dominio y apropiación cultural y simbólica que constituyen un territorio (Haesbaert, 2011). Esto se desprende, justamente, de su capacidad de instalar representaciones acerca de una sociedad, que se ve reflejada en la misión y el programa exhibitivo del espacio en el cual se inscribe.

Para el caso de *Espacio Contemporáneo*, al tratarse de una serie de intervenciones de curadores y artistas contemporáneos en relación no solo al edificio de PROA, sino también a sus propias exposiciones,[5] se puede afirmar que forman parte de un plan de exhibición de aquello que constituye los intereses y los públicos proyectados de la Fundación en al menos dos dimensiones: el vínculo de las obras con el espacio (de exhibición y de sus alrededores) y el de las exhibiciones con la propia agenda de la institución. Estas dimensiones permiten dar cuenta de las inserciones de lo contemporáneo planteadas en la hipótesis de este artículo. Cabe resaltar que en todas las exhibiciones que se describirán y analizarán a continuación se observa una sincronía en los efectos de estas modalidades de inserción de lo contemporáneo, es decir, se identifican los tres funcionamientos.

Por ejemplo, «Lindero» (2010) fue un proyecto curado por Ana Gallardo que presentó obras *site-specific* de María Inés Drangosch, Daniel Joglar, Ismael Pinkler, Fernanda Laguna, Mariela Scafati y Marcela Sinclair que analizaban el lugar de aquello que está en el borde, que funciona como umbral o punto de pasaje entre lo interno y lo externo. Drangosch cubrió las paredes de la librería de trayectorias cromáticas dibujadas y, así, jugó con los marcos de las ventanas como espacios de límite del adentro y el afuera. Joglar, por su parte, colgó unas varillas cubiertas de lana de colores que creaban formas geométricas desde el techo del café hasta el nivel de la librería. En el caso de Pinkler, realizó una intervención sonora en la terraza del edificio, que parecía un set programado para una fiesta. Laguna colgó ochenta libros de la editorial Belleza y Felicidad, proyecto que dirige desde hace años, de una rama de árbol con tanzas, y presentó algunos libros de memorias fotográficas de la galería. Por su parte, Scafati realizó una intervención en las ventanas del café, sobre las cuales dibujó rectángulos que representaban marcos de obras, que en algunos casos contenían alguna composición pictórica.

Como se observa, las obras presentan una diversidad de materialidades, lenguajes y formas de realización: se trabaja con obra colgante, intervenciones de lápiz sobre las paredes, fotografía ploteada, el sonido como materia significativa de un evento o activación, obra de suelo —que obliga a cierta circulación por los espacios—, libros. Además, es observable la incorporación de propuestas provenientes de otros ámbitos (por ejemplo, el tejido suele estar asociado a una producción doméstica, la fiesta electrónica no es frecuentemente considerada arte). Esta heterogeneidad de modos de hacer, de estéticas e incluso de

disciplinas, es considerada por Arthur Danto (2009), Alexander Alberro (2011) y Terry Smith (2012) como una característica del arte contemporáneo. Los tres autores plantean la falta de hegemonía, de dominancia, tanto estilística como disciplinaria, como un elemento propio del arte contemporáneo, en contraposición al relato del arte moderno. Además, aseguran que en las producciones contemporáneas se superponen diferentes capas temporales. Visto desde estas definiciones, «Lindero» presenta un rasgo contemporáneo sobre el cual hay coincidencia en el campo artístico, lo cual refuerza la construcción de una imagen de contemporaneidad específica, dominante.

En esta línea, se puede mencionar también «Oxímoron» (2012), con obra de Matías Duville, Jorge Miño y Luis Terán, curada por Daniel Molina. La exposición presentó una gran diversidad de materiales, modalidades de producción y perspectivas. Además, y como se desarrollará luego en mayor detalle, algunas de las obras incorporan al mundo del arte objetos y nociones de otros campos. Duville intervino la escalera que conecta la sala del primer piso con el segundo, donde funciona el café, con una cadena de eslabones metálicos que expandían su volumen y tamaño al ascender, y pasaban de una forma diagonal que acompañaba la inclinación de la escalera a una forma vertical que culminaba en el techo. Además, los eslabones perdían oxidación a medida que se ascendía, es decir, el color amarillento del metal oxidado de los eslabones disminuía del primero al segundo piso. De modo que a mayor tamaño de la cadena (a medida que se subía las escaleras), menos metal oxidado (amarillento), lo que describe una relación de proporcionalidad inversa. La poética de la obra se vincula con el paso del tiempo y cómo afecta a las personas al igual que los objetos. Por otra parte, se trabajó el material con técnicas provenientes de la orfebrería. Miño, por su parte, colocó vinilo espejado sobre el cielorraso y la superficie de las mesas del café, con una imagen fotográfica que presentaba escaleras de colores transparentes ensimismadas, superpuestas, de manera de formar un laberinto cuyo efecto visual era percibir una suerte de abismo, de repetición infinita de colores que dificultaban ver dónde empezaba una y culminaba la otra. La misma imagen se veía en los individuales de café. Por último, Terán produjo una escultura que ocupó el vacío entre el café del segundo piso y la biblioteca, en el primero. Se trató de una pieza en madera atornillada que se despliega de piso a techo y se ramifica como un árbol. La escultura dejaba ver el proceso productivo, en tanto mostraba las uniones y remaches, el material que se utilizó para mantener la estructura, etc. El efecto, visto de cerca, es similar al trabajo de construcción que se puede ver en las obras edilicias.

3. El tiempo y el ritual contemporáneo

En cuanto a los vínculos de *Espacio Contemporáneo* con el resto de la programación de PROA, es observable que «Lindero» se desarrolló en simultáneo a la exhibición «El tiempo del arte, obras maestras del siglo XVI al XXI» (curada por Giacinto Di Pietrantonio y organizada por la Accademia Carrara, la Galería de Arte Moderno de Bérgamo y Fundación PROA). En este caso, se trató de poner en vínculo fenómenos, imágenes o propuestas donde se dificulta definir el lugar del arte —en especial el contemporáneo— en sincronía con producciones y artistas considerados canónicos dentro de la

historia del arte,[6] y otros que fueron —en su momento de aparición— de los más rupturistas.[7] La convivencia de lo contemporáneo con lo clásico y lo moderno creó un efecto de historicidad en el recorrido, y tomó estos tres grandes momentos del arte para presentar una de las líneas sostenidas por el programa de PROA: la mostración de los recorridos contemporáneos (especialmente los latinoamericanos) dentro de la historia del arte occidental. Así se introduce lo contemporáneo dentro de una historiografía hegemónica, proveniente de los grandes centros artísticos mundiales.

De manera similar, «Oxímoron» se desarrolló al mismo tiempo que la muestra «Alberto Giacometti: Colección de la Fundación Alberto y Annette Giacometti de París», una retrospectiva del artista suizo-francés. Aquí también se construyó un diálogo entre artistas contemporáneos —en los espacios de tránsito— y las firmas más consagradas —en las salas principales. La diferencia entre los espacios destinados a unas y otras producciones puede entenderse tanto en función a la relevancia otorgada a cada grupo como por la propia imagen de contemporaneidad que se desea construir, es decir, apelar al elemento de heterogeneidad descrito antes como característico del arte contemporáneo.

A partir de estos ejemplos podemos discutir otra problemática característica del arte contemporáneo, vinculada a la temporalidad. Además de los aportes en este sentido de Alberro, Smith y Danto, una buena lectura la provee Georges Didi-Huberman (2015) al definir el concepto heterocronía: la multiplicidad de temporalidades como condición del hacer histórico y característica del encuentro con las imágenes,[8] pues en ellas el presente está en continua reconfiguración. Para el autor, en la tensión entre el presente de la obra y el del espectador radica la especificidad del arte contemporáneo. En este sentido, como se aseguró anteriormente, los proyectos llevados adelante en *Espacio Contemporáneo* plantean esta multiplicidad en sentido doble: por un lado, entre las imágenes y el espectador y, por otro lado, entre el programa y la agenda de exhibiciones de las salas de la Fundación (es decir, entre lo que se desarrolla en esos espacios intersticiales y lo que sucede en las salas que alojan las exposiciones temporarias que forman el calendario de PROA). Se podría agregar una dimensión adicional, que se desarrollará luego: la multiplicidad entre el presente dentro de PROA y el tiempo de su entorno (más específicamente, el barrio de La Boca).

Además de la multiplicidad temporal dada por la convivencia de *Espacio Contemporáneo* con propuestas más canónicas, también se puede observar esta diversidad de tiempos en función de los objetos presentados. Por ejemplo, en 2012 se produjo para el programa contemporáneo la muestra «Fuga versátil» (curada por Julio Sánchez) y en las salas se mostró «Dioses, ritos y oficios del México prehispánico» (curada por David Morales Gómez). En el primer caso, se reunieron obras de Gabriel Baggio, Daniel Joglar, Irina Kirchuk, Andrés Paredes y Augusto Zanela. Baggio cubrió el límite (baranda) de la terraza con uno de sus patrones de diseño antiguo, utilizados normalmente para ambientar espacios domésticos (living, comedor, cocina, baño), modificados ligeramente para sostener la idea de que las memorias son siempre incompletas, subjetivas. Joglar intervino el espacio entre el foyer y la librería pintando las paredes con tinta azul, en una manera que recuerda a las obras de Sol Lewitt a partir de la secuencia, acumulación y repetición de líneas. Por su parte, Kirchuck

trabajó en el ascensor del segundo piso, colocando en su contorno una estructura de plástico soldado con calor, burletes de caucho y vainas rígidas, de modo de contener el ascensor en una escultura-instalación de múltiples colores. La obra trabaja sobre la forma arquitectónica del ascensor y, al mismo tiempo, señala su irregularidad. Paredes, en tanto, coloca una libélula gigante de lona vinílica calada y pintada sobre una de las paredes del café, de modo que el efecto visual es de flotación, vuelo, e interfiere con el aspecto limpio y controlado del espacio gastronómico. Por último, Zanela realiza una estructura circular de pintura y vinilo autoadhesivo negro, cemento y pared, que instala en el techo del ingreso a PROA para obligar a mirar hacia arriba. La exposición curada por Morales Gómez, en cambio, reunía, piezas del patrimonio de trece museos, dos casas de cultura, un sitio arqueológico y el Instituto de Antropología e Historia de México, con el propósito de presentar una lectura respecto de objetos cotidianos y rituales del período prehispánico. De este modo, los objetos exhibidos —representativos de distintas modalidades del hacer y el vivir de algunos pueblos originarios mexicanos— circulan como obras de arte. En otras palabras, se recontextualizan ya no como objetos utilitarios, sino como piezas contemplativas.[9]

En este ejemplo, entonces, la sinergia temporal entre ambas exhibiciones (lo contemporáneo en vínculo a lo prehispánico) posee el agregado de hacer confluir objetos artísticos con piezas arqueológicas de culturas antiguas, que son artificadas (Shapiro, 2004), es decir, transformadas en objetos artísticos, por su presencia en un museo de arte. El aspecto transformador de la inclusión de estos objetos en la circulación artística tiene un efecto interesante, que se vincula con la regulación de comportamientos característica de los dispositivos como las exhibiciones. Se trata de la re-ritualización de los objetos a partir del recorrido museal.

Al respecto de este tema, Carol Duncan (1998) analiza los museos de arte modernos como espacios de ritualidad secularizada en la cual se espera de los públicos ciertas conductas de expectación y de circulación (476). En PROA, la ritualización moderna funciona de manera evidente en las salas, donde no se puede comer ni beber, no se debe correr y se debe guardar relativo silencio para detenerse a mirar las obras. De modo más particular, en *Espacio Contemporáneo* se propone transitar aquellos espacios que no eran parte del mundo artístico —pues se trata de la librería, el ascensor, el café, la terraza, etc.— como espacios del arte. De esta forma, podemos ver cómo la arquitectura del edificio, además de lo que se expone, puede provocar efectos de contemporaneidad al incorporar la presencia de artistas y curadores jóvenes en esos lugares intersticiales. Si bien en principio pareciera una salida a la ritualidad más vinculada a la noción de pasividad espectral, pues presenta intervenciones en lugares no convencionales ni preparados específicamente para mostrar arte, también supone una reactualización del ritual, justamente porque transforma aquellos lugares de descanso de la contemplación en parte del escenario de las obras.

4. La vivencia del museo y su entorno. Territorios que se cruzan

Si se toma el punto de vista de los Estudios Visuales, se puede pensar las exhibiciones en términos análogos a los que W. J. T. Mitchell pensó las imágenes,

es decir, como organismos vivientes con necesidades y deseos propios (2004), de modo que la mostración de arte adquiere un carácter no solo dinámico, sino también creativo, en tanto cada actualización —o cada recorrido de cada espectador— es parte de una cadena de reenvíos que depende tanto de la interacción sujeto-objeto como de la que sucede entre sujeto y espacio (tanto al interior como al exterior de la Fundación). Es decir, el fenómeno vivencial de la exhibición actualiza continuamente los efectos de los objetos expuestos, y en el caso de *Espacio Contemporáneo*, también los de los espacios de PROA y su entorno. Como afirma Keith Moxey (2009):

La atención (...) a la presencia del objeto visual, la forma en la que se involucra con el espectador de manera que se extravía de las agendas culturales para las que fue concebido y que pueden de hecho afectarnos de un modo que los sistemas de signos fallan al regular, nos pide atender al status de la imagen como presentación (9).

Si se piensa en *Espacio Contemporáneo* (y, más generalmente, en cualquier exhibición) desde su dimensión presentativa, la experiencia se entiende como una capa de sentido autónoma a la conferida por la historia de las obras que exhibe, dado que el componente vivencial asume un funcionamiento singular. Cada uno de los proyectos presentados en el programa, entonces, puede ser visto como una manera particular de vínculo entre el espectador y la institución, que al mismo tiempo constituyen una meta-curaduría —el programa como tal— cuya coherencia está dada por los objetivos y misión de PROA.

Se puede pensar, por ejemplo, en el proyecto «Sintonías» (2010), coordinado por Cintia Mezza, en el cual se mostró una obra de Esteban Pastorino que permitía al espectador, desde la terraza del edificio y a través de un estereoscopio y un periscopio, una vista panorámica de La Boca, y simultáneamente recorrer el café y encontrarse con los grafismos de Martha Dermisache en las mesas y sillas.

Si el componente experiencial de cualquier recorrido genera re-envíos y reconstrucciones permanentes, en este caso esa actualización de significados se basa en el encuentro entre el público, las obras y la historia del barrio donde se encuentra emplazada la Fundación, y su arte. Se podría decir, entonces, que «Sintonías» permite observar la inserción de lo contemporáneo en relación con la escena local, aspecto reforzado por su convivencia con una agenda también contemporánea: una muestra individual de la argentina Luisa Rabbia (curada por Beatrice Merz) junto con la exposición «Otras voces» (curada por Florencia Malbrán), que presentó obras del uruguayo Alejandro Cesarco [10] y el mexicano Jorge Méndez Blake. [11]

Un ejemplo del vínculo entre lo propio del museo y aquello que lo circunda, entre PROA y su entorno, es la exposición «La invención de la Libertad» (2015), con curaduría de Merlina Rañi, y obras de Maximiliano Bellmann, Cristian Espinoza y Cristian Martínez. La propuesta ponía el acento en los lugares límite interior y exterior, a través de unas intervenciones que pretendían afectar sus entornos. Bellmann produjo una serie de escalas cromáticas digitales en relación con el reflejo del paisaje que rodea a PROA, que proyectó sobre una pantalla adyacente al sector de *Espacio Contemporáneo* y que cambiaban de color y modificaban el sonido ambiente de modo análogo. Es evidente la relación entre el sonido, elementos visuales y la proyección audiovisual de esas interacciones, además de los complejos requerimientos técnicos de esta producción. Algo similar ocurre con la obra de Espinoza, quien instaló un

dispositivo de antenas suspendidas en un sistema de tensegridad en el techo del segundo piso, sobre la porción que comunica con el piso anterior. Estas antenas recibían señales sonoras del exterior inmediato y, mediadas por un mezclador, retransmitían señales en distintas frecuencias desde los 6 khz a los 15 khz. El efecto era una ocupación del volumen de la sala con las ondas que producían sonido señalado como ruido. Aquí también hay una gran vinculación entre los saberes artísticos y conocimientos técnicos de campos que incluyen, por ejemplo, la física y la arquitectura. Martínez, por su parte, instaló en la terraza, mirando al Riachuelo, un dispositivo mecánico que permitía al espectador intercambiar lentes con diferente gradación, filtros y marcos de diferente espesor, y otras condiciones de visión para producir su propia percepción del paisaje boquense.

El vínculo entre la institución y su contexto barrial se aborda de otra forma en la exhibición «In-Percepción», curada por Larisa Zmud. En la muestra, el acento sobre el edificio de PROA se combinaba con aspectos visuales de su entorno. Por ejemplo, Ernesto Ballesteros produjo un dibujo coreografiado en el cual diferentes personas caminaban por el pasillo que conecta la sala del primero piso con la biblioteca, dibujando sobre la pared frente a las escaleras a su paso. A su vez, Lorena Ventimiglia intervino el ventanal que separa el bar de la terraza con témpera, creando diferentes grados de opacidad que permitían ver en mayor o menor medida el paisaje boquense. Y Karina Peisajovich creó «Un drama secreto», que iluminaba un sector del edificio, el foyer, haciendo convivir la luz natural que ingresa por las ventanas con la luz artificial que demarcaba la presencia de la obra.

En estos tres ejemplos de este apartado es notoria la analogía entre la dupla interior-exterior (de PROA) y las dimensiones artística y extraartística. En otras palabras, si la terraza y el café funcionan como modos de desplegar el recorrido por espacios no destinados al arte, también sirven para vincular las exhibiciones a la escena artística del barrio donde se encuentra emplazada la Fundación. El ejercicio es repetido en el programa de *Espacio Contemporáneo* y forma parte de un proyecto urbano más amplio, nacido a partir de la creación del Distrito de las Artes en 2012.[12] De manera que el programa tiene un fuerte anclaje de funcionalidad territorial, dado que se desarrolla en relación permanente e inescapable al barrio de La Boca. Así, es crucial para el entendimiento de estas muestras su fuerte presencia dentro de cierta cartografía artística contemporánea local, que incluye pero no se limita a su vínculo, con las galerías que conforman el Distrito de las Artes e intervenciones al interior y exterior de PROA que producen nexos con sus diferentes entornos.

El carácter simultáneamente vincular y territorial de *Espacio Contemporáneo* es considerado aquí como otro síntoma de lo contemporáneo, en tanto permite una expansión de lo plausible de decir en el campo artístico (y de los espacios dedicados al arte). Si se piensa el rol de las exhibiciones como agentes del arte, es interesante recurrir a Jacques Rancière (2009), quien estudia las relaciones entre lo artístico y lo político, partiendo de una noción que denomina «reparto de lo sensible», referida a «...ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas» (9). Es decir, es una manera de hacer ver quién ocupa cuál función dentro de la sociedad y qué competencias (o carencia de competencias) respecto del común explican su ubicación en tal lugar.

La política trata, para Rancière, de lo que se ve y de lo que se dice de lo que se ve, de quién tiene la competencia para decir. Entonces, el reparto de lo sensible es un sistema de inclusiones y exclusiones que, cuando se analiza en relación con el arte, se plantea como formas de visibilidad de las prácticas artísticas que muestra el lugar que ocupan y sus modos de hacer con respecto a los de otros ámbitos.

Las exposiciones, pues, poseen una dimensión política en tanto que muestran ciertas producciones, o ciertos aspectos, y esconden otros. La operación de selección que constituye gran parte del trabajo curatorial se proyecta también a los programas institucionales, lo que ubica a PROA —y, para el caso, a todas las instituciones artísticas— como constructor de ciertas agendas del arte y de los comportamientos sociales. Asimismo, la manera de circulación de cuerpos por el espacio de exhibición también constituye una posición política, dado que puede obligar a la realización de ciertos recorridos, u otorgar una relativa autonomía corporal que permita a los públicos elegir de qué manera experimentan el fenómeno que constituye la exposición.

Un buen ejemplo de ello es el proyecto «Expediciones a Puerto Piojo» (2014), curada por Oficina Proyectista, que ofrecía al público la posibilidad de recorrer el Riachuelo —el canal del Río de La Plata que recorre el barrio de La Boca— en búsqueda de la mítica playa que supuestamente se encontraba en la orilla del río, entre las localidades de Isla Maciel y Dock Sud.[13] En este caso en particular se recopilaban objetos, testimonios y documentos que dieran cuenta de la presencia de la playa, al tiempo que se construyó una imagen social de sus concurrentes y del tiempo pasado en el cual supuestamente existió. De modo que se creó una ficción dentro de la institución (PROA) que en simultáneo contemplaba su lugar dentro de la escena del sur de la Ciudad de Buenos Aires, y en especial del lugar que el arte ocupa dentro de la sociedad porteña, pues lo que se exhibió luego de estas salidas grupales era el resultado de esas historias, de esas imágenes pasadas y presentes de un territorio imaginado. Se podría pensar este caso junto a «Lindero» (o incluso en relación con «Sintonías» y «La invención de la Libertad»), de modo que la nuclearidad de PROA dentro de la cartografía del arte del sur de Buenos Aires se evidencia como parte de su programa de exposiciones y, nuevamente, inserta la identidad contemporánea del espacio en el circuito barrial.

5. Conclusiones

En las últimas décadas, las exposiciones y bienales se ha transformado en el vehículo privilegiado para mostrar arte, tanto por su capacidad para atraer públicos diversos como por su relevancia en el desarrollo urbano. Las exhibiciones, si se entienden como dispositivos meta-artísticos, es decir, como un conjunto de prácticas y saberes que definen y controlan comportamientos y relaciones (Agamben, 2011) tienen la capacidad de generar identidades y representaciones sociales, que se anclan entre otras cosas a las maneras en las cuales se proyectan los públicos y en las que se selecciona qué se dice y qué se calla acerca de cierto recorrido artístico.

Así sucede con las exhibiciones de PROA: han adquirido, en la escena artística porteña, un claro rol de legitimación o, visto desde la perspectiva de Rancière (2009), una porción significativa del reparto de lo sensible. En otras palabras, la Fundación posee un lugar de autoridad dentro de las definiciones del arte,

derivada de su estrategia de colocación como uno de los grandes espacios de arte de Buenos Aires, en particular a partir de la creación del Distrito de las Artes, en 2012. Por lo tanto, sus exhibiciones producen imágenes, identidades y representaciones basadas en sus intereses y misión.

Este artículo analizó cómo en el programa *Espacio Contemporáneo* de PROA se construye una mirada respecto del arte contemporáneo y de la contemporaneidad a partir de su inserción en, al menos, tres niveles, a saber: a) dentro de una historia del arte occidental, centrada y canónica, b) como parte de un corredor cultural local y regional y, finalmente, c) a partir de la difusión de los límites de lo artístico, a partir de incorporar otras esferas del saber como elemento característico del proceso productivo. A su vez, como demostró el análisis de casos, estas dimensiones, estas inserciones, se superponen entre sí. O sea que se pueden hallar de modo simultáneo y producir efectos complementarios.

Al pensar en el funcionamiento de *Espacio Contemporáneo* no se puede dejar de lado que su aparición se vinculó a la necesidad de la Fundación de incorporar a su programación algunas tendencias artísticas globales, relacionadas con nuevas formas de producción y circulación del arte vinculadas al desarrollo urbano y de nuevos corredores culturales (Alberro, 2009; Barragán, 2008; Millán Valdés, 2009).[14] En concreto, la construcción de una serie de exhibiciones que intervinieran los espacios intersticiales de la arquitectura de la Fundación funciona en primer lugar como una estrategia de incorporación a los circuitos globales del arte contemporáneo, a la historiografía canónica. En otras palabras, la implementación del programa de exposiciones significó una cristalización de la mirada institucional de la Fundación respecto del arte contemporáneo.

Si se piensa en términos de territorios tal como los entiende Haesbaert (2011) a partir de los conceptos de Deleuze y Guattari (1994), es decir, como procesos de dominio cultural, de poder sobre la construcción de significados que organizan las sociedades, la posición de PROA respecto de las producciones artísticas es notoriamente centrada. Dicho de otro modo, las miradas que propone la Fundación, los territorios que define, refuerzan la hegemonía de los grandes centros de producción artística, lo que se sigue de la caracterización de las muestras que se desarrollaban en las salas de PROA, como la retrospectiva de Giacometti antes mencionada.

Sin embargo, las propuestas de los artistas presentados en *Espacio Contemporáneo* se vinculan territorialmente con su entorno más inmediato, el barrio de La Boca. Un claro ejemplo de este comportamiento es la experiencia de «Expediciones a Puerto Piojo» con sus recorridos a Isla Maciel. Pero también es observable en las obras de Ventimiglia o Esteban Pastorino en otras exhibiciones del programa. El carácter barrial, situado, logra permear parcialmente la imagen de contemporaneidad global que genera la Fundación, el territorio que organiza, aunque su lugar en la programación institucional lo ponga en contacto con artistas firmemente situados en las narrativas centrales. No obstante, esta fisura es pequeña pues la propia dinámica del programa de muestras contemporáneas es un intento por colocarse dentro de un relato dominante.

Por otra parte, la mayoría de las propuestas de *Espacio Contemporáneo* se sostienen fuertemente sobre su componente presentativo, es decir, sobre el nivel experiencial del recorrido (Moxey, 2009). Visto desde este lugar, el transcurrir simultáneo de las exposiciones del programa con otras propuestas —dentro y

fuera de PROA— imprime diferentes temporalidades ligadas al encuentro con las imágenes (Didi-Huberman, 2015), entre las que se encuentra, por supuesto, el tiempo (presente) de la vivencia, pero también otros presentes y pasados e imaginarios futuros.

Al mismo tiempo, la experiencia del recorrido implica una modelización de los comportamientos de los visitantes. En este aspecto, la necesidad de especificidad en la circulación corporal por el espacio, la ritualización (Duncan, 1998), es retada y, conjuntamente, reforzada por la intervención de los espacios extra-artísticos de PROA. En otras palabras, la realización de las exposiciones del programa en lugares no destinados a la contemplación estética (ascensor, terraza, librería o café) constituye otra estrategia de regulación, pero en clave contemporánea. Si los museos modernos pedían atención contemplativa (lo que, de hecho, sucede en las salas de exposiciones de PROA), la experiencia de *Espacio Contemporáneo* relocaliza este modo de expectación en lugares que, a la vez, poseen otras funciones (gastronómicas, de movilidad, mercantiles).

Esta relocalización de la experiencia se ve acompañada por el borramiento de la especificidad, tanto disciplinaria como de lo artístico en sí, presente en la mayoría de las exposiciones de *Espacio Contemporáneo* y de PROA en general. Casos como «In-Perception» o «Lindero» demuestran la presencia de una multiplicidad de formas de hacer, de estéticas y de lenguajes a partir de coordenadas propias del campo artístico (la combinación de disciplinas como el sonido, lo audiovisual, lo escultórico, etc., en una misma exposición). Pero, esta heterogeneidad también es observable en la incorporación de saberes, imágenes, objetos y miradas de otras áreas de conocimiento, ya sea por artificación (Shapiro, 2004) —por ejemplo, la conversión de objetos arqueológicos en piezas artísticas en la muestra «Dioses, ritos...»— o por ampliación instrumental o funcional del campo, como en las obras de Duville o Terán en «Oxímoron».

Como puede verse, las tres inserciones de lo contemporáneo planteadas en este ensayo se articulan una con otra, se entrelazan, pues circunscriben diferentes lados de un mismo fenómeno: el programa de exhibiciones como modalidad de circulación de las producciones artísticas, como constructor de representaciones e identidades, de imágenes e imaginarios. A su vez, la presencia sincrónica de modalidades de inserción contemporánea puede entenderse como la otra cara de la heterogeneidad estilística, disciplinar, etc. adjudicada al arte contemporáneo (Alberro, 2009; Danto, 2009; Smith, 2012). ¿Qué significa esta afirmación? Pues, que la simultaneidad de estos tres niveles funciona de manera retroalimentativa respecto de las definiciones hegemónicas del arte contemporáneo, como una serpiente que persigue su cola. Es decir, se pone sobre relieve que la estrategia de legitimación de PROA a través de *Espacio Contemporáneo* se sostiene sobre el *status quo* del campo.

Si la exposición puede ser considerada como un ser viviente, mutable (Moxey, 2009), si las imágenes también exigen algo del espectador, entonces *Espacio Contemporáneo* fue el vehículo vivo para insertar contemporaneidad a partir los tres niveles o dimensiones mencionadas y, de ese modo, posicionarse institucionalmente dentro de la escena local con miras a los circuitos globales. #

Bibliografía

- Agamben, G. «¿Qué es un dispositivo?». *Sociológica*, vol. 73, nro. 26, 2011, pp. 249-264.
- Alberro, Alexander. «Periodising contemporary art». *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence; The Proceedings of the 32nd International Congress in the History of Art*. Ed. Jaynie Anderson, The Miegunyah Press, 2009, pp. 935-40.
- *¿Qué es el arte contemporáneo hoy?* Simposio Internacional, Universidad Pública de Navarra, 2011.
- Baia Curioni, Stefano. «A fairy tale. The art system, globalization and the fair movement». *Contemporary art and its commercial markets*. Eds. Olav Veltihus y Maria Lind, Setenberg Press, 2012, pp. 115-51.
- Barragán, Paco. *La era de las ferias. Acerca de las ferias de arte como centros urbanos de entretenimiento, los curadores de ferias, la pintura expandida y el «Nuevo Ferialismo»*, Charta, 2008.
- Buenos Aires Ciudad, «Distrito de las Artes», s/firma, s/fecha. Recuperado el 14/6/2022 de <https://www.buenosaires.gob.ar/districtoseconomicos/distrito-de-las-artes-1>
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, 2009.
- Deleuze, Gilles. «¿Qué es un dispositivo?». *Michel Foucault, filósofo*. A.A.V.V, Gedisa, 1990, pp. 155-63.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2015.
- Duncan, Carol, «The Art Museum as Ritual». *The Art of Art History: A critical anthology*. Ed. Donald Preziosi, Oxford University Press, 1998, pp. 473-85. <http://art.arts.usf.edu/content/articlefiles/2330-The%20Art%20Museum%20as%20Ritual%20by%20Carol%20Duncan.pdf> (Consulta realizada 13/01/2022)
- Fundación PROA. «Actividades, exhibiciones», *Fundación PROA*. 2011. <http://proa.org/documents/brochureproa-esp.pdf> (consulta 12/01/2022).
- Fundación PROA. *Espacio Contemporáneo PROA*. Fundación PROA, 2019. https://issuu.com/proafundacion/docs/espaciocontemporaneoepub_b79bf4b8c25b11 (Consulta realizada 23/02/2022).
- Giunta, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Fundación arteBA, 2014.
- Haesbaert, Rogério. *El mito de la desterritorialización: del fin de los territorios a la multiterritorialidad*. Siglo XXI, 2011.
- Millán Valdés, Rodrigo. «Sistema global del arte: museos de arte contemporáneo, bienales y ferias como mecanismos de posicionamiento urbano en los circuitos globales de intercambio». *EURE*, vol. 35, no. 106, pp. 155-69. <https://dx.doi.org/10.4067/S0250-71612009000300008>
- Mitchell, W. J. T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press, 2005.
- Moxey, Keith. «Los estudios visuales y el giro icónico». *Estudios Visuales*, no. 6, 2009, pp. 8-27. <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/11/4c-moxey-k-los-estudios-visuales-y-el-giro-icc3b3nico.pdf> (Consulta 13/01/2022)
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones, 2009.

Shapiro, Roberta. «Qu'est-ce que l'artification?». *XVIIème congrés de l'AISLF «l'individu social»*, 2004, s/p. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf> (consulta realizada 12/01/2022).

Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI Editores, 2012.

Staniszewski, Mary Anne. *The Power of Display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. The MIT Press, 2001.

Notas

[1]La Fundación pertenece al grupo industrial Tenaris, de la empresa Techint.

[2]Dentro de las publicaciones, debemos destacar el catálogo dedicado a las experiencias de *Espacio Contemporáneo* publicado por la Fundación en 2019 (ver listado bibliográfico).

[3]Además, en el último piso del edificio, el programa tuvo asignado durante un tiempo un espacio específico adyacente al café.

[4]Traducción propia.

[5]Todas las muestras realizadas en el programa *Espacio Contemporáneo* convivían con otras exhibiciones desplegadas en las salas de PROA. De esta manera, el programa se volvió, en algunos sentidos, transversal a la agenda institucional.

[6]Entre otros, se encontraban obras de Tintoretto, Velázquez, Piscalí, de Chirico, Palma el Joven, Paolini.

[7]Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Oscar Bony, León Ferrari, Ana Mendieta, etcétera.

[8]Didi-Huberman, al igual que la mayoría de los teóricos de los denominados Estudios Visuales, consideran las imágenes en un sentido amplio, no restringidas a las visualidades artísticas sino abriendo el juego a otros productos de la cultura.

[9]Si bien esta operación no constituye una novedad en el campo de la historia del arte, es importante recordar que la inter y la transdisciplinaridad son consideradas por diversos autores como una de las características del hacer artístico contemporáneo, incluso para aquellos, como Andrea Giunta (2014), que sitúan el inicio de la contemporaneidad en las neo-vanguardias de los sesenta. Resulta de interés para un trabajo futuro analizar si esto sucede por una necesidad de reunificar el arte con el resto de las esferas sociales –en otras palabras, de realizar el proyecto vanguardista de unir arte y vida– o por el efecto fagocitador del mercado que ciertas corrientes de pensamiento observan en la creciente multiplicación de instancias del arte.

[10]Cesarco también exponía una obra junto con Ana Katz en «Sintonías».

[11]A diferencia de lo que sucedía con «Lindero» y «Oxímoron», que se desarrollaron en simultáneo a muestras de grandes maestros del arte mundial, en «Sintonías» hay una coincidencia de propuestas contemporáneas. Esta triple contemporaneidad puede ser considerada como una forma de inserción en relación a la escena local.

[12]El Distrito de las Artes es un proyecto promocionado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que promueve «el desarrollo de espacios de creación, producción y difusión cultural (...) [y] pretende estimular el desarrollo social, cultural y económico de una zona por años relegada, con una fuerte articulación público privada» (Buenos Aires Ciudad, s/f).

[13]Ambas localidades se caracterizan por ser habitadas por una población sumamente excluida.

[14]Si bien no es materia de análisis del presente artículo, la perspectiva económica es relevante para estudiar los fenómenos de crecimiento de la oferta cultura en relación a los desarrollos urbanos. La asociación entre capital e industria cultural no se limita al patrocinio para colocación de marca, sino que se expande a, por ejemplo, la formación de acervos artísticos tanto públicos

como privados. En esta línea, se recomiendan los estudios de Paco Barragán (2008) y Stefano Baia Curioni (2012).