

**MESA 134: EL MUSEO COMO DISPOSITIVO CULTURAL**

**TÍTULO:** La intervención de los espacios intersticiales como modo de acercamiento a la curaduría contemporánea. El caso del programa Espacio Contemporáneo en Fundación PROA.

**AUTOR:** Jonathan Feldman

**PERTINENCIA INSTITUCIONAL:** CONICET/UNTREF, UNA

**PARA PUBLICAR**

**INTRODUCCION**

En 1996, Fundación PROA 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 contigua 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). Simultáneamente a la muestra de re-apertura, se organizó en la Fundación 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 y alrededor de 20 curadores argentinos contemporáneos.

Este trabajo considerará el rol de *Espacio Contemporáneo* dentro de la conformación de una imagen respecto de la curaduría y el arte contemporáneo, y del potencial político de las exhibiciones, así como de la construcción de la propia disciplina de la historia del arte. Asimismo, se analizará el lugar del programa y de Fundación PROA dentro de la cartografía del arte contemporáneo local, y en especial dentro de la circulación artística del barrio de La Boca, en el cual se instalaron –a partir de la creación del proyecto Distrito de las Artes– numerosas y diversas galerías.

### DISPOSITIVO DE LA CONTEMPORANEIDAD

Para comenzar el análisis, se definen las exposiciones de arte como dispositivos de mostración y de agencia del arte. En este sentido, es interesante recuperar las palabras de Gilles Deleuze, que recupera a Michel Foucault y habla de los dispositivos como “máquinas para hacer ver y para hacer hablar”, considerando que “cada dispositivo es también una multiplicidad en la que operan esos procesos en marcha, distintos de aquellos procesos que operan en otro dispositivo” (Deleuze, 1990), es decir que incluyen también sus propias reglas de funcionamiento y lo que denomina líneas de fuerza, o sea, conexiones que van rectificando direcciones anteriores, generando diferentes relaciones y una aprehensión de lo nuevo entendido como la creatividad variable según los dispositivos.

Otra posición respecto del dispositivo que retoma a Foucault es la de Giorgio Agamben (2011), quien 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. Luego de realizar una genealogía del

término, 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” (Agamben, 2011: 256). En este sentido lo que media las relaciones entre los seres vivos y los dispositivos es el sujeto, resultado de ese intercambio cuerpo a cuerpo. De ello se sigue que frente al desarrollo contemporáneo virtualmente infinito de los dispositivos le corresponde uno igualmente infinito de las subjetivaciones.

Los conceptos aquí vertidos implican una mirada hacia las exhibiciones de arte que toma en cuenta su rol dentro de un marco regulador de funcionamiento, con posibilidades de modificarse, pero que se encontrarían en principio ligados al control corporal y del saber. En el caso de *Espacio Contemporáneo*, se puede afirmar que la regulación a la que se hace referencia proviene de la programación de una serie de intervenciones que toman al edificio de la Fundación como punto de partida para la producción de ciertos vínculos con un circuito local y con las definiciones acerca del arte contemporáneo en general.

En ambos sentidos se utilizan los espacios intersticiales –escaleras, cafetería, terraza, pasillos, tienda, biblioteca– como lugar de intervenciones y, de este modo, se asegura una primera regulación, corporal, en cuanto se planean ciertos recorridos que implican la salida de las salas principales y la circulación de los cuerpos por espacios no destinados a las artes. 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.

En este caso, se utilizan la terraza y el café para, además, vincular las exhibiciones a la escena artística del barrio donde se encuentra emplazada la Fundación, un ejercicio repetido en el programa de *Espacio Contemporáneo*.

Es interesante recalcar que, en este caso, el proyecto convivió con una agenda también contemporánea, que nucleaba –en las salas principales de PROA– obras de la argentina Luisa Rabbia (curada por Beatrice Merz) en un solo show, junto con las exposición “Otras voces”

(curada por Florencia Malbrán) con obras del uruguayo Alejandro Cesarco –quien también exponía una obra junto con Ana Katz en Sintonías– y el mexicano Jorge Méndez Blake.

Aquí se podría entonces pensar otra función del programa, la de construir representaciones acerca de la contemporaneidad o, al menos, acerca del arte contemporáneo. Es útil, pues, recurrir a la hipótesis de Mary Anne Staniszewski 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” (Staniszewski, 2001: xxii)<sup>1</sup>.

En el caso de *Espacio Contemporáneo*, tanto su construcción discursiva –que presentaba el programa como parte de un direccionamiento hacia el arte contemporáneo, con artistas y curadores identificados con ese circuito– como su relación con el barrio colaboran a su inserción dentro de la cartografía del arte contemporáneo porteño. En este sentido se puede también entender la instalación en 2012 del *Distrito de las Artes*, 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).

La vinculación de PROA con la actividad mercantil de las artes –pues la mayor parte de los establecimientos creados, con la gran excepción de la Usina del Arte, son galerías comerciales– da cuenta del acercamiento entre espacios artísticos de diversa naturaleza, que podría también pensarse como un síntoma del funcionamiento contemporáneo.

Otro ejemplo de vinculación de *Espacio Contemporáneo* con su entorno se encuentra en “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. En este caso en particular se recopilaron 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

---

<sup>1</sup> Traducción del autor.

supuestamente existió. 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”(2010), 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 intervino la librería con una serie de cartografías cuyos caminos estaban compuestos por palabras para ir permitían al público transitar de escritura en escritura, llamada “Recolectora de paisajes”. Joglar presentó “La distancia entre las cosas”, obra que rescata materiales cotidianos para crear esculturas cuyo interior está vacío. Pinkler realizó “Acapellas”, una intervención sonora en la terraza con sonidos que normalmente pasan desapercibidos. Laguna colgó 80 libros editados por Belleza y Felicidad de la rama de un árbol dentro de la fundación. Scafati presentó “Marrón”, una pared de espejos en la cafetería de PROA. Y Sinclair produjo “Crecida”, en la cual pintó con esmalte negro el límite que demarca el muro de la terraza.

La centralidad 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. Pero, además, es notoria la operación de intervención de los espacios intersticiales como parte de una estrategia para aludir al desdibujamiento de los límites entre lo artístico y lo no artístico, entre el afuera y el adentro, que se podría considerar también como síntoma del arte contemporáneo.

## HACIA AFUERA

Esto último permite incorporar otra arista al análisis de *Espacio Contemporáneo*: la intervención intersticial como adyuvante de la ampliación de los límites del campo artístico. Esta función es reforzada, en el caso de “Lindero”, por su convivencia simultánea a la exhibición, en las salas centrales de PROA, “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 aquello que presenta dificultad de definir el lugar del arte –en especial el contemporáneo– en sincronía con producciones y artistas considerados canónicos dentro de la historia del arte, y otros que fueron –en su momento de aparición– de los más rupturistas. La convivencia de lo contemporáneo con lo clásico y lo moderno creó un efecto de historicidad en el recorrido, y permitió a su vez introducir las tradiciones latinoamericanas dentro del relato de la historia del arte occidental.

Otro ejemplo de la demarcación de los espacios extra-artísticos dentro de la propia arquitectura de la Fundación puede observarse en la exhibición “In-Percepción”, curada por Larisa Zmud. En ella, 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.

Si se piensa el rol de las exhibiciones como agentes del arte, es interesante recurrir a Jacques Rancière, quien en *El reparto de lo sensible* (2009, [2000]), estudia las relaciones entre lo artístico y lo político, para lo cual primero parte de una noción que denomina “reparto de lo sensible”, refiriéndose 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” (Rancière, 2009: 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 al 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<sup>2</sup> que permita a los públicos elegir de qué manera experimentan el fenómeno que constituye la exposición.

### LA EXPERIENCIA EN LA EXHIBICIÓN

El último de los lados a analizar en este trabajo se vincula con el nivel experiencial de las exhibiciones, pues se trata de entender estos fenómenos en términos análogos a los que los Estudios Visuales consideran las imágenes. En este sentido, es importante recurrir a W.J.T Mitchell, quien pensó las imágenes como organismos vivientes con necesidades y deseos propios (2004). Si se traslada a la situación de una exposición, 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).

---

<sup>2</sup> Se afirma aquí que esa autonomía es relativa pues, aún al no existir un recorrido demarcado, la presencia misma de las obras –especialmente en espacios intersticiales como escaleras, cafetería o terraza– limitan cierta movilidad espectral.

Un caso en el cual esta operación es notoria es “Oxímoron”, muestra curada por Daniel Molina en la cual Matías Duville ocupó la escalera que unía la sala 3 (la última que, en ese mismo momento, ocupaba una exhibición de Giacometti), con el último piso de la Fundación a través de la instalación de una especie de serpiente hecha de cadenas metálicas que crecía y, en simultáneo, se enroscaba. Asimismo, Jorge Miño intervino el cielorraso y las mesas para que se reflejen en el techo, y colocó una fotografía que permitía con una imagen de un laberinto de escaleras transparentes que se confundían con la propia arquitectura de PROA. Luis Terán, por su parte, trabajó en el espacio vacío que comunica el restaurante y la biblioteca con un objeto que simulaba un árbol que se expandía desde el primero hasta el primero hasta el segundo piso.

En esta muestra, especialmente, el componente vivencial era central, dado que era el recorrido en sí lo que demandaba cierto posicionamiento corporal y, por tanto, actualizaba su funcionamiento y las lecturas en cada tránsito. Este caso sitúa el foco sobre la afectación del espectador ante el encuentro con las obras, y pone de relieve el carácter presentativo de estas intervenciones, algo que Keith Moxey (2009) considera crucial para acercarse a los fenómenos artísticos.

Para el autor, es precisamente en la presentación de la imagen donde radica el núcleo de la experiencia: la atención a este aspecto permite considerar al arte (y su historia) desde una perspectiva heterotemporal, aspecto que reconoce como síntoma del ingreso a la contemporaneidad<sup>3</sup>. De la misma manera, George Didi-Huberman da cuenta de una multiplicidad de temporalidades en el arte que es condición del hacer histórico, y característica del encuentro con las imágenes, pues en ellas el presente está en continua reconfiguración, y es en esa tensión entre el presente de la obra y el del espectador donde radica la especificidad del arte contemporáneo (Didi-Huberman, 2015).

Es decir que la actualización permanente se produce por el encuentro entre la imagen –en este caso, se piensa en la exhibición además de en las obras– con sus temporalidades, y el público, cuyo tiempo es siempre presente. Para el caso de *Espacio Contemporáneo*, además, se debe agregar que a este solapamiento temporal se agrega aquel dado por la convivencia de estos

---

<sup>3</sup> Moxey hace especial énfasis en la diferencia entre el pensamiento teleológico de la modernidad con el pensamiento discontinuo o heterocrónico propuesto a partir de las teorías contemporáneas (Moxey, 2016).



proyectos con las exhibiciones desarrolladas en las salas principales de PROA, en especial en aquellos casos en los que las obras contemporáneas se expusieron en vínculo con obras de tradiciones clásicas y modernas, como “Lindero” u “Oxímoron”.

## REFLEXIONES

*Espacio Contemporáneo* es un programa enfocado en intervenir las características arquitectónicas de Fundación PROA de modo de incorporar, a su agenda curatorial y de exhibiciones, un componente contemporáneo. Es notorio, tanto en la dimensión discursiva como en la práctica, el particular interés en convocar –primero a partir de invitaciones y luego como resultado de concursos abiertos– a curadores y artistas que se definen y son vistos como contemporáneos. De manera que la centralidad de la propuesta del programa reside, justamente, en este aspecto, el de su inserción dentro de la circulación del arte contemporáneo

Para ello, se vale de la estrategia de ocupación de espacios intersticiales que permiten expandir los lugares dedicados al arte dentro del propio edificio. En este sentido, se puede pensar en *Espacio Contemporáneo* como un dispositivo de mostración que utiliza series de exposiciones para producir cierta circulación artística dentro de PROA y del mapa artístico local. Como tal, esta estrategia se puede pensar como un primer síntoma de contemporaneidad, dado que permite un acercamiento de estas exposiciones a aquellas propuestas incluidas en el programa integral de la Fundación, de naturalezas sumamente diversas.

A su vez, este 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, que incluye pero no se limita a su vínculo con las galerías que conforman el proyecto 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). Asimismo, sumerge el programa en una lógica que lo incorpora a las historicidades y narrativas del arte local, regional y global, categorías plenamente contemporáneas.

Por otro lado, se puede pensar esta serie de exposiciones desde la perspectiva de los Estudios Visuales, de manera que se atienda al carácter presentativo de las muestras. Allí, se identifica que el nivel experiencial permite actualizar los efectos de estos fenómenos cada vez que se recorre y en cada encuentro de los públicos con las obras. Esto genera una superposición de temporalidad, o heterocronía, que también es identificado aquí como un síntoma de lo contemporáneo. Es en la tensión de estos tiempos donde radica la especificidad de *Espacio Contemporáneo* en particular, y de las exhibiciones como fenómenos en general.

Visto de esta manera, el programa –y las exposiciones– poseen un potencial político observable no solo en la posibilidad de construir subjetividades y representaciones acerca del arte contemporáneo sino además en su capacidad de confeccionar agendas que permitan discusiones acerca de los propios rasgos identitarios de una sociedad. En el caso de *Espacio Contemporáneo*, se trata de dar cuenta de rasgos de contemporaneidad y de su inserción dentro de una cartografía local que hace de estas experiencias un posible foco de acción y visibilización de lo porteño y lo latinoamericano.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2011). “¿Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, 73 (26), pp. 249-264.

BUENOS AIRES CIUDAD (s/f). *Distrito de las Artes*. Recuperado de <https://www.buenosaires.gob.ar/distritodelasartes/que-es> (consulta realizada 16/04/2019).

DELEUZE, Gilles (1990). “¿Qué es un dispositivo?” en A.A.V.V., *Michel Foucault filósofo*. Barcelona: Gedisa, pp. 155-163.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

FUNDACIÓN PROA (2011). *Actividades, exhibiciones*. Buenos Aires: Fundación PROA. Recuperado de <http://proa.org/documents/brochureproa-esp.pdf> (consulta realizada 16/04/2019).

MITCHELL, W.J.T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.

MOXEY, Keith (2009). “Los estudios visuales y el giro icónico”. *Estudios Visuales*, 6, pp. 8-27.

MOXEY, Keith (2016). *El tiempo de lo visual: la imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.

RANCIÈRE, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones.

STANISZEWSKI, Mary Anne (2001). *The Power of Display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.