

Algunos apuntes sobre la expansión de los espacios de exhibición del arte contemporáneo

Federico Baeza

Curador e investigador (UNA-CONICET). Doctor en Historia y Teoría del Arte (UBA)

Desde los años '80 asistimos a un incremento exponencial de los espacios de exhibición del arte contemporáneo a escala global. A la proliferación de galerías, bienales y ferias de arte se suma la reconfiguración de los museos, los cuales han estimulado la producción de muestras temporarias. Estos agentes del campo artístico se han visto envueltos en lo que Andreas Huyssen (1992) denominó “museomanía”, un poderoso emergente cultural en continuo despliegue. En sus palabras, el museo pasó de ser un dispositivo de preservación de las tradiciones nacionales a constituirse en un medio masivo, un lugar de escenificación espectacular y exuberancia operacional.

Paralelamente, Bruce Altshuler (2013) señala que en las últimas dos décadas se ha hecho presente, cada vez más intensamente, el interés por la historia de las exhibiciones de arte dando lugar a numerosas publicaciones y asociaciones a nivel internacional. Otro síntoma de este fenómeno puede observarse en la centralidad de la noción “curaduría”, paradigma que desde la década del '80 ha perdido especificidad asumiendo territorios de acción antes reservados a artistas, críticos, historiadores, galeristas y funcionarios culturales. En el plano nacional, si bien pueden observarse destacados antecedentes en los años '90, el cambio de siglo parece haber consolidado esta

El artículo sostiene que existe una correlación fuerte entre la multiplicación de los espacios de exhibición para el arte contemporáneo y la centralidad adquirida por la curaduría. Con esta hipótesis de trabajo expone un listado esencial de espacios instituciones creados en la Argentina desde la década del '90 y presenta un conjunto de conceptos teóricos y metodológicos útiles para analizar sus propuestas y consecuencias que permitirían saldar la deuda que significa el escaso desarrollo bibliográfico que mereció hasta hoy la cuestión.

tendencia alimentada por la creación de instituciones que se han extendido territorialmente dando lugar al actual sistema de espacios de exhibición.

Partiendo de la célebre noción foucaultiana de *dispositivo*, Tony Bennett (1988) define *complejo expositivo* como al conjunto de objetos, prácticas, instituciones y discursos que tienen su período de formación en el siglo XIX. Este dispositivo, basado fundamentalmente en relaciones escópicas, puede entenderse como un conjunto de estrategias que condicionan las relaciones de saber y poder. Fundado en la divisa de la *máxima visibilidad*, sin un vértice privilegiado como el dispositivo panóptico, el complejo expositivo invita al comportamiento auto-regulado del público-ciudadano poniendo en escena un relato espacializado de las representaciones comunitarias. En estas páginas se partirá de esta perspectiva teórica para simplemente enumerar algunas herramientas que nos permitan comenzar a entender las implicancias estéticas y políticas de las reconfiguraciones de los dispositivos de exhibición del arte contemporáneo local entendiendo que dichas transformaciones se encuentran ligadas a la caracterización de un estilo de época.

Un horizonte en constante ampliación

Con antecedentes en las vanguardias históricas de principios del siglo XX, pero fuertemente acentuado en la escena de las neovanguardias de los años '60, la generalización del *ready-made* como medio expresivo y la consecuente expansión de la instalación como género paradigmático en las artes visuales han impactado en los dispositivos de exhibición. Esta alteración de los modos de producción del arte en la década del '60 se ha desplegado a escala mundial en torno a las corrientes minimalistas, conceptualistas y a aquellas ligadas a la crítica institucional. Tendencia que también puede verificarse en el plano nacional en los manifiestos de artistas y críticos de los movimientos de avanzada internacionalista argentina de esos años. El surgimiento de la instalación se encuentra vinculado a la historia de la curaduría como un proceso en el cual la exposición comienza a ser una unidad de reflexión y acción emblemática ya que los proyectos artísticos incorporan la instancia de exhibición como parte integrante de su desarrollo.

La noción de curador independiente adquiere relevancia en ese mismo período, en el que se nuclean el arte de instalación y el diseño de exposición como dos fenómenos convergentes e interrelacionados. En este sentido, es recurrentemente citada la figura del curador suizo Harald Szeemann como un agente ya no vinculado a una institución museográfica ni a una colección estable. Tomando como modelo la noción de *auteur* procedente de la crítica cinematográfica, este nuevo agente del campo artístico propicia un modelo de exposición de autoría múltiple, colaborativa e institucionalizada en un proceso de negociación y consenso entre creación artística y los condicionantes de su propia circulación.

Paralelamente, el crecimiento del mercado del arte contemporáneo durante la posguerra determinó el incremento de espacios de exhi-

bición comercial, movimiento que también fue complementado por la aparición de nuevos museos y otras instituciones sin colecciones propias también dedicadas a la realización de exposiciones. Sin embargo, son los años '80 el momento en que se produce a nivel global una gran expansión del campo del arte contemporáneo y aumenta la demanda de profesionales vinculados al desarrollo de muestras. En este panorama un síntoma claro fue la apertura de los primeros programas de entrenamiento académico vinculados a la curaduría en Grenoble, Londres, Ámsterdam y Nueva York entre finales de los años '80 y principios de los '90. En esos ámbitos paralelamente se presenta cada vez con mayor intensidad el interés por la historia de las exhibiciones que se ha extendido dentro y fuera de los ámbitos académicos en las dos últimas décadas. En esos años se estableció un perfil curatorial vinculado con el dominio de una pluralidad de prácticas relacionadas con saberes antes compartimentados y estables como la crítica, la teoría, la historia del arte o el diseño museográfico que ahora se combinan en un ámbito profesional que rehúye de las especializaciones.

Otro emergente de esta problemática fue la aceleración del ritmo de aparición de museos, en palabras de Huyssen (1994), una implacable “museomanía” desplegada a partir de los años '80. En este contexto el museo, antes reservorio de identidades estables y garante discursivo de un canon inmutable procedente de la alta cultura se convertiría en un medio masivo dirigido a las grandes audiencias con una posición complementaria en relación con otros medios. La hipótesis de Huyssen describe el nuevo funcionamiento de los museos como ámbitos de recontextualización, lugares en los que se produce el establecimiento de un “aquí y ahora” concreto anclado en la indiciabilidad corporal del visitante que accede a la contemplación directa de objetos auráticos apartados del olvido y el descarte. Dicho postulado

coincide con la más reciente posición de Boris Groys (2014) sobre las funciones de la instalación, y más ampliamente, de la exhibición en contraposición a la reproductibilidad de las imágenes que circulan descontextualizadas en los entornos virtuales de la web. Según el crítico ruso en estos espacios se producirían “iluminaciones profanas” de las multitudes, retomando la expresión benjaminiana acerca del *flâneur*. Observando objetos reinsertos en un nuevo contexto particular, un espacio donde imágenes y objetos se presentan de forma inmediata, el público accedería a una experiencia re-localizada de la producción cultural en la que se encuentra inserto.

A nivel local existen antecedentes importantes en torno a los años '90 vinculados con la creación de espacios institucionales destinados prioritariamente a la exhibición de arte actual. Unos pocos ejemplos son la galería de arte del Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires en 1989 comandada por Jorge Gumier Maier, la gestión de Jorge Glusberg de 1993 a 2003 del Museo Nacional de Bellas Artes que priorizó la realización de exposiciones temporarias y la masificación de sus propuestas, la creación del primer museo de arte contemporáneo del país en la ciudad de Bahía Blanca (MBA-MAC) en 1995 y la apertura de la Fundación Proa que se produce un año después en el barrio porteño de la Boca. Pero el cambio de siglo acelera definitivamente este proceso configurando el actual sistema de espacios de exhibición museográficos. La secuencia se inicia con, algunos ejemplos, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) en 2001, los museos de Arte Contemporáneo de Salta (MACsa) y de Rosario (MACRO) en 2004 (cabe mencionar que este último genera la colección de arte argentino contemporáneo más exhaustiva del país). Más allá de sus denominaciones, el Museo de Bellas Artes “Emilio Caraffa” de la ciudad de Córdoba reabierto en 2007, el Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson” de San Juan inaugurado en 2010 y el rein-aurado Museo de Arte Moderno de Buenos Aires ese mismo año

destinan importantes espacios de exposición a producciones artísticas recientes. Últimamente han abierto sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MAR) en Mar del Plata en 2013 y el Centro Cultural Kirchner (CCK) en 2015 consolidando un mapa de gran extensión territorial. Si tomamos como referencia regional el caso de Brasil es posible señalar que este proceso fue más tardío ya que la gran mayoría de las instituciones brasileñas denominadas museos de arte contemporáneo fueron creadas entre 1963 y 1998 (Motta, 2010). Como la anterior enumeración tiene el objetivo de dar cuenta de la envergadura del fenómeno de forma sintética excluí la mención a los espacios independientes y grupos colaborativos de artistas (Labaké, 2010) que en muchos casos han incidido más fuertemente en la producción y circulación del arte local que dichos ámbitos institucionales.

El presente panorama se completa con la emergencia a nivel local de los primeros centros de formación curatorial universitarios. Algunos casos son la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Tres de Febrero y la Especialización en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Universidad del Salvador, ambas lanzadas en 2010, la más reciente Licenciatura en Curaduría de Artes de la Universidad Nacional de las Artes iniciada en 2014 y la incorporación desde el 2013 de un programa de formación específico para curadores en el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella. En el ámbito de las publicaciones cabe destacar la edición en 2005 de *Curadores. Entrevistas*, libro que marcó un hito de la profesionalización en el campo argentino realizado por una figura clave: Jorge Gumier Maier. También pueden reseñarse la aparición de la revista virtual de *Estudios Curatoriales* producida por la ya mencionada UNTREF desde 2012 y las publicaciones editadas a partir de una perspectiva museológica de la Fundación TyPA desde 2004, que se suman a la organización de diversas actividades desarrolladas por esta organización.

Algunas herramientas de análisis

Un buen punto de partida para caracterizar las reformulaciones del ámbito de las exhibiciones es analizarlas en tanto dispositivos que administran una serie de relaciones entre las obras artísticas u objetos estéticos, las enunciaciones institucionales y la figura del público. La emblemática formulación de esta noción se encuentra dispersa en gran parte de la obra de Michel Foucault, especialmente en sus consideraciones sobre el manicomio, la clínica y la cárcel. En su célebre descripción del *panoptismo* el modelo del dispositivo disciplinario se caracteriza por un espacio de control garantizado por lazos escópicos que intenta gestionar las relaciones de poder. Dicha vigilancia es sancionada por la mirada de un centro omnisciente dirigido hacia la multitud propiciando un proceso de individualización y sujeción de sus prácticas. Giorgio Agamben (2014) sintetiza la noción de *dispositivo* como una red que reúne elementos heterogéneos como instituciones, estructuras arquitectónicas, medidas administrativas, proposiciones científicas o consideraciones morales que se producen en una formación discursiva históricamente particular. Este artefacto estratégico está inscripto en la dinámica de los juegos de poder que opera como un horizonte de posibilidades y restricciones en el ámbito del saber de los sujetos integrados en los dispositivos.

Bennett (1988) retoma y discute el concepto de dispositivo foucaultiano para formular la noción de *complejo expositivo*. Dicha configuración tiene su período de formación, al igual que el panóptico, durante el siglo XIX, basado fundamentalmente en la aparición de los museos públicos y las grandes exposiciones universales. Tres aspectos lo distinguen del modelo disciplinario. Si el archipiélago carcelario se funda en el orden de la reclusión, el complejo expositivo se basa en la transferencia de objetos de los dominios privados de la colección a los territorios progresivamente abiertos y públicos de la exhibición. Su divisa puede caracterizarse como el predominio de

una *máxima visibilidad* del conjunto expuesto frente a la mayor cantidad de público posible, ampliando constantemente el espectro de posibles concurrentes. En segundo lugar, si el panóptico se organiza a partir de un vértice privilegiado de la visión, la exhibición propicia la organización de una ciudadanía voluntariamente auto-regulada. Las posiciones del sujeto y objeto pueden ser intercambiadas en un dispositivo que presenta un punto de vista multifocal. Esto se produce porque la multitud puede ser condicionada por la interiorización de imágenes ideales ante el espectáculo de sí misma en el recorrido de una muestra. En último término, si el modelo disciplinario se centra en el control efectuado por la amenaza punitiva, el espacio representacional de la exposición descansa en el poder y la capacidad de mostrar y contar. Constituido por una multiplicidad de disciplinas como la historia o la historia del arte -o la arqueología, la geología o la biología en el caso de los museos de ciencias naturales- construye una narrativa totalizante a nivel espacial y temporal anclada en la presencia metonímica de los objetos exhibidos.

Dicha conceptualización del funcionamiento semiótico del dispositivo exhibitivo puede ser complementado por la tipología de espacios museográficos que propone Santos Zunzunegui (2003). Esta clasificación se estructura en la dicotomía entre *museo tradicional -o museo de bellas artes-* y *museo moderno*, contraposición que luego permite señalar diversas estrategias de los museos que ponen en escena lo contemporáneo. El *museo de bellas artes* se caracteriza típicamente por un recorrido secuencial, causal y teleológico. Estas determinaciones discursivas son posibles por una política intertextual establecida por la mediación de la historia del arte. Basado en un sistema de filiaciones, tiene el objetivo de estabilizar un relato cronológico instituyéndose como un modelo a escala reducida del mundo. Este dispositivo abre una escena enunciativa didáctica, con

la misión de generar ciudadanía en la escenificación de una representación comunitaria. El triunfalismo redundante de su arquitectura convoca la figura de una victoria civilizatoria vinculada a valores nacionales, regionales o universalistas. La tipología del museo moderno no establece recorridos orientados, se estructura en una planta libre que apuesta a una relación no explícitamente intermediada con el espectador. En virtud de cierta ideología de la transparencia, este ámbito se constituye como un margen neutro, un *display* capaz de ofrecer un entorno adecuado para la contemplación libre suspendiendo o poniendo en segundo lugar operaciones metatextuales. En este sentido, puede ser vinculado con espacios también presentes en galerías comerciales que se han caracterizado con el término *cubo blanco* (O'Doherty, 2008). El *museo moderno*, a diferencia del *museo de bellas artes*, suele constituirse como una estructura arquitectónica que alberga un subsistema de mobiliarios expográficos móviles, paneles y paredes auto portables, que indican el carácter temporalmente transitorio de sus organizaciones. Es importante señalar que si bien ambas categorías se han producido consecutivamente en el tiempo hoy forman parte de un sistema que opera en sincronía. Finalmente, la pluralidad de espacios contemporáneos se define como corrientes estilísticas que responden polemicamente a los patrones de las primeras dos categorías. Una de las estrategias ha sido elaborar recorridos complejos que suponen una relectura crítica de la historia del arte tradicional. En este sentido se suspende la dicotomía entre obras antes consideradas principales o secundarias disolviendo las relaciones entre figura y fondo para presentar el tránsito por un espacio accidentado que enunciativamente promueve las sensaciones de sorpresa y discontinuidad en un recorrido que tiende a producir cierto efecto caleidoscópico. Otro aspecto que diferencia los museos contemporáneos es la tematización del mismo continen-

te arquitectónico como una producción cultural paradigmática que pone en primer lugar su relación con el entorno circundante y con las obras presentadas en su interior diferenciándose así del objetivo de transparencia que sustentaba el *museo moderno*. No parece casual que estos últimos casos analizados por Zunzunegui sean emprendimientos desarrollados a partir de los años '80, década marcada por la creciente espectacularización y exuberancia operacional de los dispositivos museográficos tal como señalaba Huyssen (1994).

Por último, es preciso señalar ciertas conceptualizaciones sobre los dispositivos exhibitivos desarrolladas por Eliseo Verón (2013) que pueden resultar fructíferas en este contexto. La noción de *trayectoria* asume un papel central; este desplazamiento corporal puede ser entendido en el marco más general de los funcionamientos cognitivos. En este sentido, se hace presente un *cuerpo significativo*, operador de un conjunto de percepciones y afectos, que en el plano de la recepción exhibe una serie de estrategias de visita que replican los *nudos decisionales* que el itinerario expositivo le ofrece. Dichas estrategias se desenvuelven en procesos de reestructuración y desestructuración, suspensión y activación de las propuestas de los enunciadores institucionales y curatoriales. Estas respuestas han sido descritas por Verón en una tipología de cuatro estrategias de visita recurrentes: *la visita por proximidad*, *la visita pendular*, *la visita por deslizamiento* o *la visita "punctum"*. La clasificatoria mensura los siguientes aspectos: el grado de compromiso frente al tema de la exposición, el interés en la configuración del propio dispositivo exhibitivo como un valor sí, la distancia o cercanía con el medio institucional en el que se emplaza la muestra, un mayor o menor desfase entre las condiciones de producción de la muestra y la escena de su reconocimiento.

Un camino por recorrer

Hasta aquí he enumerado esquemáticamente las transformaciones a escala global y local de los espacios de exposición artística señalando algunos síntomas que dan cuenta de su exponencial expansión. Este impulso de escala global hace ya más de diez años se ha implantado en nuestro ámbito local. El reciente incremento de los espacios de exhibición de arte contemporáneo claramente puede ser

pensado en el marco de las transformaciones de los medios masivos en su conjunto, en los que la exposición empieza a ocupar un lugar paradigmático. En el ámbito regional aún existe una importante deuda bibliográfica sobre el fenómeno, en estas páginas el objetivo fue abrir algunas líneas posibles de lectura, el sendero recién empieza a ser transitado.

Referencias

- Agamben, Giorgio** (2014) *¿Qué es un dispositivo?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Altshuler, Bruce** (2013) *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History: 1962-2002*, Londres, Phaidon Press.
- Bennett, Tony** (1988) "The exhibitionary complex" en *Greenberg, Reesa; Ferguson, Bruce W. y Nairne, Sandy (eds.): Thinking about Exhibitions*, London and New York, Routledge, 1996.
- Huyssen, Andreas** (1994) "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo" en revista *Criterios* No. 31 (enero-junio de 1994). Disponible en <http://www.criterios.es/pdf/huyssenacumulacion.pdf>
- Groys, Boris** (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- Motta, Renata** (2010) "Museos de arte en Brasil: entre lo moderno y lo contemporáneo" en Castilla, Americo (comp.): *El museo en escena: política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.
- Labake, Andrés** (2010) "Algunas ciudades y otras historias. Fragmentos y transcripciones. Espacios y grupos de artistas autogestionados" en AA.VV.: *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- O'Doherty, Brian** (1999) *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press.
- Usubiaga, Viviana** (2010) "Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina" en AA.VV.: *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- Verón, Eliseo** (2013) *La Semiosis Social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Buenos Aires, Paidós.
- Zunzunegui, Santos** (2003) *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Madrid, Cátedra.