

LA DIMENSIÓN PERFORMATIVA DE LO PATRIMONIAL EN EL CONTEXTO DE UNA CULTURA DE LA CURADURÍA EXPANDIDA

UN ABORDAJE SOBRE LA COLECCIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO DEL MUSEO CASTAGNINO+MACRO¹

Nancy Rojas²

Resumen

En el contexto argentino de la consagración del paradigma de la gestión artística como normativa, que durante este siglo tuvo su primera eclosión en el marco de la crisis de 2001, los distintos sectores del arte manifestaron un claro fortalecimiento de la llamada por Erika Fischer-Lichte “metáfora de la cultura como performance”. Este síntoma tiene como correlato la incorporación del arte contemporáneo en los ámbitos institucionales y, consecuentemente, la necesidad y el desarrollo de una noción de curaduría expandida. Con su rol instituyente, las colecciones de arte cumplen una función esencial en esta trama. En tal sentido, el presente artículo explora la dimensión performativa de lo patrimonial, a través de una serie de proyectos curatoriales que tuvieron como eje la colección de arte contemporáneo del Museo Castagnino+Macro, durante su ciclo más prolífico, que comenzó con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario en 2004 y se extendió hasta 2010.

Palabras clave: Colección de arte contemporáneo – Patrimonio performativo – Museo Castagnino+Macro – Curaduría expandida – Cultura de la gestión artística.

Abstract

In the Argentinian context of the paradigm's consecration of artistic management as a rule, which during this century had its first emergence in the framework of the 2001 crisis, the

¹ Este artículo, que forma parte de una investigación en proceso, constituye una versión ampliada y actualizada de la ponencia “En torno a la colección de arte contemporáneo del Museo Castagnino+Macro. Casos específicos para pensar el paradigma de la contingencia en el horizonte de una cultura de la curaduría expandida”, presentada en la sesión “Pretérito perfecto, presente continuo. Las exposiciones de artes visuales en la construcción y disrupción del relato historiográfico” del IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVII Jornadas CAIA, *Arte, historia, tiempo. Dispositivos, categorías y usos del tiempo en la historia del arte y la cultura visual*, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario, del 27 al 30 de septiembre de 2017.

² Curadora y crítica de arte, miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte, docente de la cátedra de Historia del Arte I en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, y de la asignatura Gestión Curatorial de la Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Eseade.

different areas of art showed a clear strengthening of the called by Erika Fischer-Lichte “metaphor of culture as performance”. This symptom is correlated with the incorporation of contemporary art in institutional settings and, consequently, the need and development of a notion of an expanded curatorship. With their instituting role, art collections play an essential role in this plot. In this sense, this article explores the performative dimension of heritage, through a series of curatorial projects that focused on the contemporary art collection of the Castagnino+Macro Museum, during its most prolific cycle, that began with the opening of the Museum of Contemporary Art of Rosario in 2004 and lasted until 2010.

Keywords: Contemporary art collection – Performative heritage – Castagnino+Macro Museum – Expanded curatorship – Artistic management culture.

Introducción

Leer los desarrollos de las prácticas artísticas en este milenio implica un ejercicio de reinterpretación de algunos fenómenos que surgieron a principios de 2000 y que mutaron a lo largo de las dos décadas recientes. En primer lugar, el devenir colectivo del arte como paradigma (Giunta: 2009:54-64) que respondió, a lo largo de este tiempo, a distintas formas de sociabilidad y politización. En *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Andrea Giunta puso en evidencia que en el inicio de este siglo el “ámbito del taller fue reemplazado por el de la calle” (2009:55) determinando la existencia de una sensibilidad cuyos modelos de referencia fueron las prácticas artístico-políticas de los años 60, 70 y 80. Esta circunstancia dio paso al surgimiento sucesivo de distintas pautas para la puesta en práctica de una cultura de la gestión, basada en los parámetros teóricos del llamado arte relacional. Aquel que, desde la perspectiva de Nicolas Bourriaud, procede a tomar como horizonte la esfera de las interacciones humanas y su contexto social. (2006:13) Asimismo, fue en este contexto y consecuentemente que se redimensionó el espacio para el reclamo por los derechos sociales y también las políticas de la memoria y de la resistencia.

A la luz de estos fenómenos –el de la colectivización y el de la cultura de la gestión–, los artistas y gestores de proyectos curatoriales, editoriales y pedagógicos de las últimas dos décadas propiciaron estrategias que dieron lugar a distintos laboratorios de experimentación. Sus operatorias profundizaron aquellos hábitos asociados al menos con tres niveles de desplazamiento: geográfico –nacional y transnacional, producto del impulso de las

residencias de arte–, metodológico –encarnado en el tránsito de un lenguaje a otro, de una experiencia a otra, de una temática a otra, para dejar de lado definitivamente el virtuosismo técnico– y emocional. Este último desplazamiento condujo a la revalorización de las relaciones entre arte y vida a la luz del llamado *giro afectivo*, esa corriente que hoy aparece como proyecto intelectual y político tendiente a dismantelar “las jerarquías epistemológicas que organizan la dicotomía entre emociones y razón, revirtiendo la desvalorización de los afectos entendidos como meros estados psicológicos”. (Cuello: 2019:13)

Por otra parte y globalmente, si el siglo XX se caracterizó por revelar instancias clave de institucionalización cultural, el siglo XXI comenzó por descomprimir las lógicas narrativas del arte para luego afirmar un modelo basado en lo patrimonial como esfera pública, material y performativa. En Rosario, este devenir se manifestó a través de una de las primeras colecciones de arte argentino contemporáneo a nivel nacional, impulsada desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro), que abrió sus puertas en 2004 como anexo del Museo Municipal de Bellas Artes J. B. Castagnino. Un museo que, parafraseando a Claire Bishop, durante los primeros 2000 se involucró de lleno en la tarea de repensar la categoría de lo “contemporáneo”. (2018:11)

Una cultura de la curaduría

Consideradas como cuerpos simbólicos, estéticos y documentales que deben cumplir su destino en el marco de una musealidad consistente, las colecciones ocupan un rol fundamental en los procesos de institucionalización de las prácticas artísticas. (Rojas: 2016:101)

Durante la primera y expandida década de 2000³ podemos divisar la propagación de una perspectiva generalizada acerca de la existencia del museo y la proyección de la necesidad de la musealidad como condición sistemática del campo del arte. Lo demuestran las inauguraciones y reaperturas de distintos museos públicos y privados desde 2000 en

³ Considerando que los límites temporales que marcan las décadas no parecen coincidir con las discontinuidades, los cambios o las rupturas en el campo del arte, apelamos a la cualidad expansiva del primer decenio del siglo XXI. Esta noción de década expandida fue formulada en un ensayo curatorial que realicé junto con Roberto Echen en 2018. Dicho proyecto, denominado *Derrames temporales de una colección. Itinerarios para volver a pensar la génesis del arte contemporáneo argentino*, constituyó el segundo núcleo de la exposición *Arte Argentino. 100 años en la Colección Castagnino+Macro*, curada también por Adriana Armando, Guillermo Fantoni, Clarisa Appendino y Carlos Herrera, inaugurada en las sedes Castagnino y Macro el 11 de mayo de 2018.

adelante,⁴ pero también la invasión de estrategias museísticas operadas por fuera de las instituciones, que pasaron a constituirse en herramientas de la producción visual. Nos referimos a propuestas como el Centro de Arte Ego de la artista española Carmen Cantón, que desembarcó en Argentina en 2003, el Museo Travesti del Perú creado por Giuseppe Campuzzano también en 2003, la Ene, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo fundado en Buenos Aires en 2010, el Museo del Fondo del Paraná, obra de Santiago Villanueva ingresada en la colección Castagnino+Macro como Primer Premio Adquisición del LXVI Salón Nacional de Rosario en 2012, y Unidad Básica Museo de Arte Contemporáneo de Córdoba, que se abrió en la casa de la artista y curadora Carla Barbero en 2016, entre otros.

En este contexto, en diversos países de Latinoamérica se instauró una cultura de la curaduría, desplegada desde el seno de los museos hacia otro tipo de espacios y entidades –sobre todo teatros, cines y festivales–, que terminó por definir modelos estéticos, sociales y discursivos de exposiciones y eventos. Como señaló Paul O’Neill, una cultura que comenzó a pensar a la curaduría como una constelación de actividades creativas y que, habiendo emergido de un mundo del arte altamente administrado y organizado, hoy continúa reinventándose a sí misma. (2012:1-7)

Así es como la práctica curatorial dejó de limitarse a un programa específico de museo o galería, o a los actos de seleccionar, organizar y exhibir arte exclusivamente. La red triangular conformada por artista, curador y audiencia debió ser reemplazada por un entramado de posibles interrelaciones, para reconocer que el arte no se produce de forma aislada y que no debe entenderse como autónomo con respecto a la vida. (O’Neill: 2012:129)

De esta manera, la curaduría pasó a ser también un medio para cuestionar la autonomía crítica y estética del arte y poner en crisis la mediación del valor artístico.

⁴ Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad del Litoral, Santa Fe (2000); Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA - Colección Costantini (2001); Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Misiones (2002-2007), apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Bahía Blanca en su sede actual (2004), Museo de Arte Contemporáneo de Salta (2004), Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén (2004), Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (2004), Museo Superior de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra, Córdoba (2007); reapertura del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba (2007); Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, Buenos Aires (2008); Museo James Turrell, Colomé (2009); reapertura del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (2010), apertura del Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson en su sede actual, San Juan (2011); Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (2012) y Museo de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (2013), entre otros.

En el siglo XXI, lo curatorial junto con la colectivización de las prácticas artísticas definió distintos ámbitos de trabajo, reinscribiendo al arte en programas afines también a lo que conocemos como una “cultura performativa”, la cual opera como reflejo de aquel cambio de paradigma que señaló hace unos años Erika Fischer-Lichte. Para esta autora, en los 90 la metáfora de la “cultura como texto” mutó hacia la de la “cultura como performance”:

Se empezaron a tomar en cuenta los rasgos performativos de la cultura, que hasta ese momento habían pasado inadvertidos. Tales rasgos dan lugar a una manera autónoma de referirse (de modo práctico) a realidades ya existentes o que se tienen por posibles, y les confieren a las acciones y acontecimientos culturales un carácter de realidad específico que el modelo tradicional, centrado en la idea de texto, no comprendía. (2011:53)

En el marco de esta proyección, las lógicas curatoriales llevadas a cabo desde el interior de ciertos museos que contaban con un patrimonio figurativo de las artes del presente profesaron nuevos enfoques. Estos dejaron de tomar a sus colecciones como herramientas de construcción de relatos revisionistas o redentores para colocarlas en el plano de la contingencia.

Este artículo aborda las micropolíticas que definieron algunas propuestas curatoriales desarrolladas en el Macro, entre 2004 y 2010. Nos referimos a un programa expositivo que problematizó las políticas patrimoniales y museísticas, poniendo a prueba los límites del museo como tecnología visual destinada a producir permanencia. Se reflejó en una serie de muestras que apostaron a no ser solamente exposiciones donde exhibir piezas patrimoniales y proyectos. Se formularon más bien como la ostentación de una musealidad sostenida a partir de una metáfora desdoblada. La de la institución como fábrica en construcción y como máquina labradora del ocaso, con una colección pensada como herramienta esencial para poner en escena los significados, las materialidades y las posiciones críticas de las prácticas artísticas contemporáneas. Con esta metáfora, el museo se sumergió en la esencia performativa de lo patrimonial considerando a la colección como un espacio practicado, y no precisamente como un conjunto de tesoros conservables y expuestos a la estabilización.

Cabe destacar que esta noción de “patrimonio performativo” condujo a numerosas instituciones del mundo a visualizar la necesidad de una transformación en los modos de formar, asimilar y conceptualizar las colecciones de arte. (Fernández Valdés y Cuesta Valera: 2019) Desde este lugar, la performatividad hoy opera como un modo posible de encauzar relatos usualmente marginados de los acervos, propiciando una lectura sobre lo patrimonial

como un ejercicio de apertura crítica con respecto a la idea perpetuada de coleccionismo institucional.

El depósito en escena

El martes 16 de noviembre de 2004, el Macro quedó abierto al público general con una exhibición en la que se mostró un recorte de la colección, que por entonces ya contaba con alrededor de 250 obras. En esa oportunidad al equipo curatorial, dirigido por Roberto Echen, y conformado por Fernanda Calvi (Departamento de Producción), Leandro Comba (Departamento de Diseño de Exposiciones) y Nancy Rojas (Departamento de Investigación), se sumó como invitado el artista Román Vitali.

Además de exponer una veintena de obras distribuidas en las distintas plantas del edificio, en el piso siete se mostró una instalación con obras del acervo que simulaba la idea de depósito.

En un correo electrónico enviado al equipo de trabajo, Vitali señalaba:

En el piso siete, los visitantes podrán ver el depósito conformado con (*sic*) parte de las obras de la colección. La idea original era que todas las obras estén expuestas, que todos los artistas estén presentes en esta mesa a la manera de un recorte que muestre una instancia de toda la colección.

Esto se frustró porque pensábamos abrir también el depósito del subsuelo, pero fue imposible, con lo cual quedaron obras sin ser expuestas, sobre todo las de mayor tamaño. Sólo se mostró un recorte. (Comunicación personal vía e mail con el equipo de Educación del Macro, noviembre de 2004)

En la imagen del depósito en escena se reúnen dos situaciones: la del reservorio a la vista o teatro de la reserva como alegoría de la utopía de totalidad,⁵ relato en que se conjugan diversidades estéticas a expensas de un desplazamiento espacial y de sentido; y la otra, en sí misma una contraseña, la de un almacén que guarda objetos cuya razón histórica es inestable.

⁵ Cabe señalar que la utopía de la totalidad funcionó como concepto medular de tácticas curatoriales registradas años más tarde en proyectos como “Living Under the Same Roof: The Marieluise Hessel Collection and the Center for Curatorial Studies”, exposición realizada en 2010 en el Hessel Museum of Art del Bard College con curaduría de Ana Paula Cohen, o en la muestra “Naturaleza de las obras”, inaugurada en 2012 en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, con curaduría de Javier Villa. En el primer caso, se trató de la apertura al público de un proceso de investigación sobre la Colección Marieluise Hessel con los estudiantes del Centro de estudios curatoriales del Bard College, de Nueva York. La exposición presentó un mapeo de toda la colección, a través de una invitación al público a seleccionar obras del almacén para ver en una sala de observación en el espacio del museo. (Cohen: 2010) En el segundo caso, Villa propuso “diferentes formas de trabajar la totalidad, de acceder o exigir transparencia mediante la experiencia sobre diversas naturalezas inherentes al objeto”. Para ello partió de la utopía del acceso total a la colección para continuar con la búsqueda de “refundar parámetros naturalizados”. (Villa: 2012)

En este sentido, ¿qué es un depósito de piezas de arte contemporáneo, concebidas muchas de ellas más que como obras como proyectos, sino la imagen paradójicamente perdurable de la contingencia?

Bajo la insignia emergente del artista-curador, con esta decisión Vitali activaba un itinerario de apuestas curatoriales precursoras de metodologías que se proponían inscribir la figura del laboratorio en el espacio táctico e ideológico del museo. Por ende, este impulso experimental es crucial para visualizar los derroteros de este patrimonio, cuya constitución puso en jaque las consignas hegemónicas de gestión, investigación, tratamiento y conservación de arte.

De este modo, el Macro pasó a formar parte de aquella iconografía cultural que operó como referencia de una visualidad interpretada bajo los mismos términos con los que César Aira abordó el arte contemporáneo años después: como “un arte de formatos, una épica de formatos en fuga”. (2016:25) Inclusive, adoptó estrategias de desnaturalización de lo patrimonial, subvirtiendo las categorías con las que el Castagnino había organizado históricamente su colección. Se descartaron las clasificaciones según coordenadas temporales y, progresivamente, también técnicas. Se auto-adjudicó estética y políticamente a la contemporaneidad como condición, y al arte contemporáneo como espacio de articulación de significados culturales, sean estos buenos, malos o mediocres.⁶ En este plano, el Macro, diferenciándose de la sede Castagnino, también se asumió como dispositivo productor de amoralidad. Nos referimos a que, si bien fue presentado ante la comunidad como anexo del Castagnino, por unos pocos años forjó una identidad en cierta medida autónoma, tanto en términos de políticas culturales (algo paradójico, porque tenía el mismo director, Fernando Farina), como en cuanto al impacto social de sus proyectos. De hecho, no fue en el Macro sino en el seno del Castagnino, donde se produjeron los casos más visibles de intentos de censura en la ciudad de Rosario, y que entre 1999 y 2008 tuvieron como protagonistas a obras de Mónica Castagnotto, León Ferrari y Mauro Guzmán.⁷

Por otra parte, un recorrido por las exposiciones del Macro y los modos de presentación desplegados durante los primeros años de existencia cristaliza su notoria opción por apartar modelos institucionales diseñados solamente para multiplicar públicos. Un prototipo que ya

⁶ Definición del filósofo británico Simon Critchley, citada por Graciela Speranza. (Speranza: 2017b:142).

⁷ Algunos artículos que dan cuenta de estos casos: Pablo Montini, “Los mecanismos de la censura estudiados en sus efectos sobre el campo cultural” (2002); Martín Prieto, “Fin de la censura contra León Ferrari. La lección de anatomía” (2002); Laura Vilche, “Piden retirar una foto de Superman besando a Cristo que está expuesta en el Castagnino” (2008).

por entonces avanzaba en el mundo de modo corporativo, y que fue puesto en crisis por filósofos como Paul B. Preciado, quien en uno de sus textos críticos consideró que:

En la esfera del museo barroco-financiero las obras no son consideradas por su capacidad para cuestionar los modos habituales de percibir y conocer, sino más bien por su intercambiabilidad sin fin. El arte se intercambia por signos y dinero, no por experiencia o subjetividad. (...) Este es un museo en el que el arte, el espacio público y el público como agente crítico han muerto. (2017:60-61)

Más allá de las falencias que acarrea por esos años el ámbito de la gestión pública, el Macro se pensó esencialmente como un espacio socio-cultural que había que aprender a habitar. Se integraba así a una red de nuevos centros de arte contemporáneo que, sobre los trayectos iniciados muchos años atrás, reivindicaban la transformación de la institución pública en un laboratorio, teniendo a sus colecciones como basamento. En sintonía con esta perspectiva, hacia 2013 Claire Bishop interpretó que ante la necesidad de los museos de volver sobre su patrimonio “porque los fondos para exhibiciones temporarias en préstamo han sido recortados drásticamente”, la colección permanente podía “ser el arma más potente del museo para romper la estasis del presente”. (Bishop: 2018:36) Idea que años antes había perfilado Pontus Hultén cuando hacia 1996, entrevistado por Hans Ulrich Obrist, señaló que “la colección es la espina dorsal de las instituciones; les permite sobrevivir a los momentos difíciles”. (Obrist: 2010:55)

Volviendo al primero de los casos de esta investigación, aquel depósito en escena proyectado por Vitali para la muestra inaugural del Macro funcionó como lazo conector entre dos zonas: la de las piezas patrimoniales, de señalamiento y compilación pensada para plantear una futura y posible genealogía de las prácticas artísticas en la Argentina, y la de las intervenciones, destinada a la toma del museo para proyectos experimentales. Esto es, en el primer piso, y evidentemente como plataforma ideológica para pensar el arte contemporáneo argentino, se dispuso un grupo de esculturas de Lucio Fontana. En los posteriores se promovió el diálogo entre producciones emblemáticas, en ese entonces, la mayoría de ellas recién incorporadas a este acervo, pertenecientes a Marcelo Pombo, Omar Schiliro, Ariadna Pastorini, Liliana Porter, Dino Bruzzone, Román Vitali, Cristina Schiavi, Sergio Avello, Lucio Dorr, Benito Laren, Julio Le Parc, Roberto Aizenberg, Guillermo Kuitca, León Ferrari, Daniel Joglar, Víctor Grippo, Ernesto Ballesteros, Elba Bairon, Lucio Fontana, Juan José Cambre y Mónica Girón. Pasada esta franja y la puesta de la reserva, en el piso nueve se

montaron las intervenciones específicas de Luján Castellani, Leo Battistelli, Marcelo Villegas y Mauro Machado, que Vitali interpretó como realizaciones fronterizas:

Machado opera cromatizando los cristales de las ventanas con material orgánico, y con el paso del tiempo se desarrollarán colonias de hongos.

Battistelli inunda con agua del río Paraná la planta nueve.

Villegas opera con una cortina en la arquitectura (...).

Castellani ilumina ambas plantas con luces de bajo consumo.

Estas operaciones están todas en el límite entre la obra y la no obra. La acción específica, la desmaterialización del arte, etc. etc. (Comunicación personal vía e mail con el equipo de Educación del Macro, noviembre de 2004)

Con su almacén en escena y sus derivas experimentales, esta exposición se afirmó fundacionalmente para que el paradigma de la contingencia comenzara a transitar en forma programática en el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Es decir, este paradigma se desplegó a posteriori en numerosos ejercicios de curaduría dentro de este museo,⁸ los cuales tuvieron distintos niveles de resonancia en experiencias ulteriores realizadas en otras instituciones. Vale destacar el ciclo *Bellos Jueves*, curado por Santiago Villanueva en el Museo Nacional de Bellas Artes durante 2014 y 2015, que “ofreció nuevas formas de acercamiento a las obras, una reorganización y relectura de un fragmento del patrimonio exhibido, como también vivencias alternativas a la visita habitual”. (Sagle: 2019:119)

El Gran Afuera

La historia del arte, una historia de extemporaneidades y profecías, siempre recomiensa.

Graciela Speranza (2017a:21)

En los trayectos del pensamiento crítico contemporáneo, podríamos formular un paralelismo entre el concepto de “fuera de campo”, desarrollado por la escritora Graciela Speranza (2006), y sus múltiples irradiaciones, y el de “Gran Afuera” del filósofo Quentin

⁸ Entre otras: el ciclo *Curador externo*, en el que se invitó a diversos curadores a plantear una muestra con obras del patrimonio entre 2005 y 2009 (Viviana Usubiaga, Eva Grinstein, Rafael Cippolini, Karina Granieri, Cecilia Rabossi, Marcelo Pombo), la exposición *Curador interno*, llevada a cabo en 2006, donde Roberto Echen invitó a cada área del museo a trabajar en la curaduría de una exhibición con obras de la colección, el programa *Curador polimodal*, impulsado por el Departamento de Educación coordinado entonces por Eugenia Calvo, desarrollado entre 2005 y 2008. A estos proyectos se suman las exposiciones que desplegamos brevemente en los próximos apartados de este texto.

Meillassoux.⁹ Este propone una realidad independiente del pensamiento venidera después de la finitud, planteando así el carácter contingente de la experiencia humana.¹⁰ Para ello, se apoya en la idea de que no hay nada necesario, lo que lo lleva a eliminar el principio metafísico de la razón, o más bien, a sustituirlo por uno nuevo: el de irrazón. Según este precepto “nada tiene razón de ser y de seguir siendo tal como es, todo debe sin razón poder no ser y/o poder ser otro que el que es”. (Meillassoux: 2015:101)

Por su parte, Speranza sugiere un abordaje expandido de las prácticas artísticas y literarias post-duchampianas:

(...) empujadas por el deseo de ser otro, las artes visuales –pero también la literatura y el cine– se lanzan hacia el afuera de sus lenguajes y sus medios específicos, y encuentran en el fuera de campo una energía estética y crítica liberadora. (Speranza, 2006: 23)

El paradigma del afuera, enmarcado en el de la metafísica de la contingencia, es constitutivo de la dimensión performativa de lo patrimonial, porque en la realización hacia el afuera de sí hay inestabilidad, movimiento, riesgo. Hay precariedad y, por ende, perturbación de rutinas y hábitos de valoración. Sin embargo, que consideremos la dimensión performativa de lo patrimonial no significa que apelemos a una concepción efímera de lo acopiabile.

Si lo efímero denota desaparición y ausencia (predicando, entonces, que en un cierto momento algo estuvo enteramente dado a la vista), la precariedad denota la incompletitud de toda aparición como su condición constitutiva. (...) Si lo efímero deja huellas, lo precario es en sí mismo un recordatorio de la indisociabilidad y la simultaneidad de las fuerzas pasadas, presentes y futuras. Si lo efímero indica diacronía, lo precario indica sincronía. (Fabião, 2019:49)

En el Macro el paradigma del afuera con su lógica gestora de la precariedad, destinada a desarmar convenciones a través de “nuevas posibilidades de encuentro, agrupamientos y devenires”, (Fabião: 2019:29) fue plasmado según distintos planos de pensamiento y acción en varias experiencias curatoriales del período abordado en este ensayo. Se observan diversos afueras: el afuera de los lenguajes categóricos, en los mismos términos en que Speranza problematizó la tradición interdisciplinaria propia de los proyectos estéticos de la modernidad; el afuera del discurso canónico del arte; el afuera de la Historia del Arte; el

⁹ “(...) ese A fuera que el pensamiento podría recorrer con el sentimiento justificado de estar en tierra extranjera, de estar, esta vez, plenamente en otra parte”. (Meillassoux: 2015:32).

¹⁰ “La contingencia designa la posibilidad, para alguna cosa, de perseverar o de desaparecer indiferentemente, sin que una de esas dos opciones vaya contra las invariantes del mundo. La contingencia designa entonces un saber, el saber que poseo acerca del efectivo carácter perecedero de una cosa determinada”. (Meillassoux: 2015:92).

afuera de las cartografías culturales que usualmente hubieran ubicado al museo en una estratégica posición central o en la periferia.

En 2005 dos propuestas pusieron en foco este arquetipo. Por un lado, la llamada *Fiesta totémica*, concebida como una puesta performativa de la obra *Tríada* (1960) de Gyula Kosice, por entonces recién ingresada en el patrimonio y dispuesta a modo de tótem en el centro de una celebración.

Ciertos elementos que construyen inevitablemente nuestra cultura aparecen en esta obra y la ubican dentro de esa historia en otro lugar: el de lo que –desde su momento, [más allá de su fecha de producción es típica de una época de Kosice y del arte]– viene en busca del nuestro [profético, podría decir alguien].

Es una obra que no se sitúa –que no puede situarse– plenamente en el momento de su aparición y eso sea, quizás, lo que le da esa posibilidad de pensarse como tótem, desde que algo persiste de aquello y vuelve ahora desde ese cuerpo-imagen para actualizarse en otro mundo [en otro tiempo]: el nuestro” (Echen, 2010b:80)

Aunque dentro del edificio, en la *Fiesta totémica* la histórica *Tríada* quedó emplazada en las fronteras del gran afuera, requiriendo otro tipo de circulación: más allá del concepto tradicional de muestra y por fuera de aquella noción de patrimonio que lo definía como un “conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijados de una vez para siempre”. (García Canclini: 2001:187) Cabe señalar que el riesgo que acarreó este emplazamiento-desplazamiento quedó cristalizado en una disputa en el interior del equipo de trabajo entre las áreas de conservación y curaduría, generándose a futuro un cambio en los protocolos de actuación con respecto al manejo de la colección de arte contemporáneo.

Por otro lado, la figura del afuera tuvo un alcance distintivo durante la primera edición de la *Semana del Arte*, desde el 28 de marzo al 3 de abril de 2005. Con el objetivo de fomentar la circulación descentralizada y expandida de la colección, y con la autorización y medidas correspondientes del área de conservación, se habilitó el préstamo de obras a distintos sitios de la ciudad; lo que implicó su disposición en locales comerciales (vidrieras como Falabella, Garbarino, Arredo, Interio), shoppings, aeropuerto, espacios independientes y galerías, entre otros. De esta manera, se activó definitivamente la concepción del patrimonio como un espacio público y practicado, y a la vez, pese a las medidas tomadas, se ponía en riesgo su permanencia. Pero el movimiento también generó una irrupción en el Gran Afuera de la encrucijada comunicacional, que quedó registrada cuando uno de los locales dedicados a la venta de artículos del hogar de la marca Arredo se negó a disponer en su vidriera central la

obra *Entreacto* (1994), de Claudia Fontes. En el marco de una negociación, se llegó a un acuerdo para que la obra estuviera ubicada allí al menos durante una hora. Esto habilitó que, al día siguiente, el diario *La Capital* promocionara la Semana del Arte con un gran artículo y una imagen de tapa con la foto de la pieza de Fontes en el escaparate en cuestión.¹¹ Situación que, por supuesto, cambió los destinos de las decisiones en juego llevando a dicho local a ponerse enteramente a disposición del museo.

La muestra *macroextraterrestre*, realizada en 2007, trasladó al museo hacia un afuera discursivo. ¿Qué se muestra en una institución pública de arte contemporáneo? ¿Obras, ideas, cuerpos, sucesos, predicciones, museos, anti-museos?

Cuando Roberto Echen planteó esta exhibición invitando en primer lugar al Museo Visión Ovni de Victoria, Entre Ríos, consideró que el Macro tenía que exponer “lo extraterrestre” entendiéndolo como “una de las más masivas y espectaculares condensaciones de lo extraño, de lo otro como amenaza y/o posibilidad” (2010b:87).

La odisea era que el museo fuera el contenedor de esa extrañeza, de esa zozobra, de lo otro. Y en un contexto que aún presumía de la perseverancia de lo binario, qué era entonces lo “otro” sino uno de los portentos del Gran Afuera.¹²

Bajo el eslogan de “El Macro los ha visto”, la muestra desplegó un amplio espectro de producciones, que incluían entre los artistas a Alejandro Somaschini, Livio Giordano, Aníbal Brizuela, Verónica Gómez, Matías Zaeta, Lisandro Arévalo, Júpiter Trash, Marcolina Dipierro, Benito Laren, Sebastián Pincirolí, Gyula Kosice y Mauro Guzmán, y a escritores y curadores como Fabiana Ímola, David Nahón, Rafael Cippolini y Cintia Mezza.

La iniciativa tenía que dejar un rastro en la colección, para que justamente esta funcione como un ente de referencia alrededor del cual operar museográficamente. Por eso es que Verónica Gómez fue invitada a llevar adelante un proyecto a partir de su *work in progress* *Laboratorios Baigorria S.A.*, concebido simultáneamente para integrar la exposición y para

¹¹ Archivo del Museo Castagnino+Macro.

¹² Cabe destacar desde una perspectiva crítica, que *macroextraterrestre* problematizó la extrañeza sin considerar sus connotaciones políticas. Es decir, no asumió una posición situada por fuera de los binarismos, lo que hoy nos conduciría a una concepción de la otredad subyacente en ciertos postulados que han alimentado en los últimos años la articulación entre feminismos y diversidades. Por ejemplo, para Donna Haraway el otro es un ser “inapropiado/ble”, que no encaja “en la *taxon*”, que está “desubicado en los mapas disponibles que especifican tipos de actores y tipos de narrativas”, pero tampoco queda “originalmente atrapado por la diferencia”, 1991. (2015:16)

formar parte del patrimonio. Se trató de la instalación *Estudios acerca de la presencia alienígena en la zona de Victoria y sus alrededores*. Un recinto organizado a modo de sala de trabajo, plagado de material documental, utilería, tecnología caduca, juguetes y objetos domésticos, que Rafael Cippolini comprendió como una escenificación de “procedimientos expandidos”. (2007)

Este itinerario de articulación entre nuevas gramáticas expositivas y el desarrollo de un pensamiento fuera del pensamiento, que ofició como basamento de las prácticas artísticas contemporáneas de los primeros años del Macro, reflota otro supuesto. ¿No es acaso el arte contemporáneo un derrame de ideas y procesos potencialmente pensables por fuera de la temporalidad inscrita en la historia del arte? ¿Se construyen las colecciones de arte a través de relatos superpuestos que hacen estallar una supuesta continuidad cronológica?

Dos exposiciones trabajaron sobre la fluctuación temporal de los lenguajes contemporáneos. En primer término, la edición 2008 del ciclo *macro incorporaciones* titulada *macro-incorporaciones o “de cómo lo contemporáneo deviene histórico, y viceversa”*, que curé a partir de un grupo de producciones recientemente sumadas al acervo. Aquí propuse articular la densidad histórica con los significados que generaban las prácticas innovadoras, reuniendo a artistas de diversas generaciones, que iban desde César Caggiano a Grete Stern, Annemarie Heinrich, Alberto Greco, Federico Peralta Ramos, Eduardo Favario, Juan Stoppani, Leticia Obeid, Guillermo Faivovich, León Ferrari, Laura Glusman, Mauro Guzmán, Fernanda Laguna, Luciana Lamothe, Max Gómez Canle, Rosana Schoijett, Taller Popular de Serigrafía y Adrián Villar Rojas, entre otros.

El proyecto no implicó solamente una apuesta curatorial lúdica y con fines pedagógicos donde exhibir obras integradas en 2007 y 2008. También supuso la puesta en escena de una musealidad que aún se sostenía a partir de la metáfora de la institución como fábrica en construcción. En este sentido, esta vez el ciclo *macro incorporaciones* se llevó a cabo a partir de los puntos de inflexión hallados en una historia particular: la de las adquisiciones efectuadas en el marco de la formación de la colección de arte argentino contemporáneo Castagnino+Macro. Una historia que, paradójicamente en su dimensión utópica, también mostraba la “precariedad” de los anclajes historiográficos.

¿Cuándo lo contemporáneo deviene histórico? ¿Cuándo lo histórico deviene contemporáneo?

Pasado el tiempo, pareciera que en esta oscilación es donde vamos a poder materializar los focos de reversibilidad de este programa de acción. Conviene aquí señalar el ímpetu que irradia la colección a la hora de definir una gestión y una política de la institución.

Referencialidad nacional, diversidad estética, calidad proyectual, descentralización señalan las derivaciones de esta propuesta que comenzó a desarrollarse en 2003. A partir de allí, la presencia de un terreno viable para la inscripción de la producción artística en ciertos lugares o inclusive, y a veces en forma simultánea, en no lugares.

De la pintura a la instalación, del objeto a la acción, del registro de lo efímero a las obras audiovisuales, insinuando núcleos que traspasan aquellas barreras categóricas fácilmente identificables.

Entonces, una lectura posible de esta muestra resulta ser aquella donde los ejes de un guión curatorial, que solamente sirvió como borrador, se disuelven en percepciones cruzadas, continuamente reinterpretadas; en visiones ficticias y líquidas, críticas y exploratorias, conservadoras y extremistas, algunas de las cuales prescriben síntomas de una situación de boicot a esta musealidad construida. (Rojas, 2008)

En esta oportunidad se incluyó una donación *in progress* propuesta por Leopoldo Estol, que subvertía los parámetros de gestión con los que el museo venía administrando sus obras. La donación, que definía un modelo de incorporación en el patrimonio, pasaba a ser, en el marco de este proceso, un formato también en fuga. Un ejercicio de lanzamiento al vacío, cuya secuela se preveía fragmentaria e infinita.

Dos años después se exhibía *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*. Una muestra asumida, en palabras de Roberto Echen, como parte de un programa de “reconocimiento a artistas y obras que son resistidas o prejuiciadas, que han sido evitadas en su momento y que –por lo menos en el caso Klemm– todavía no resultan favorecidas o –al menos– incorporadas plenamente a los discursos habituales del arte, situándose en lugares límite, en bordes difíciles de abordar”. (2010a)

A diferencia de otros programas de este tipo, por ejemplo, los formulados en la sede Castagnino con figuras como Eduardo Serón, Emilio Ghilioni, Rodolfo Elizalde y Mele Bruniard entre 2009 y 2012, propuestas como *El banquete...* no parecían favorecer la trascendencia. El reconocimiento no siempre implica la salvación de una figura o de un mito y, en este caso, tampoco la garantía de su ingreso en la Historia del Arte, sino más bien, la visibilización de su latencia. Y esto es lógico, en un contexto donde se evitaba la producción de permanencia.

Visto en perspectiva, podemos aseverar que el Macro se empeñó más bien en mostrar y activar, junto con las derivas de un concepto en constante redefinición, el de arte contemporáneo, la decadencia de la cultura hegemónica, haciéndola parte de su diáspora conceptual y procedimental. Por ende, estos casos de curaduría experimental, expandida, propiciaron las vibraciones para una filosofía del Gran Afuera, consignando la posibilidad de repensar las ideas de espacio, tiempo, cuerpo y producción como construcciones en crisis.

La crisis como prospecto

En un contexto de insolvencia institucional presupuestaria, en 2010 el Castagnino+Macro frenó sistemáticamente su programa de incorporaciones en la colección de arte contemporáneo. Desde este momento, la única forma de incorporar piezas en el patrimonio del museo fue dada a través de donaciones esporádicas, de los premios adquisición del Salón Nacional de Rosario y de programas externos impulsados por ferias de arte. Asimismo y consecuentemente, ese fue el último año en el que tuvo lugar el ciclo de exposiciones *macro incorporaciones*, con la edición titulada *Macro incorporaciones 2010: la crisis como prospecto*.¹³ Una muestra con curaduría a mi cargo, que intentaba subrayar las connotaciones posibles de la noción de abastecimiento en una época determinada por alocuciones como inseguridad, terrorismo y peligro ecológico, y por la distorsión de ciertas lógicas de producción, sistematización y regulación. Partiendo de la escenificación de la crisis, esta exhibición pronosticó una nueva etapa del museo que, en adelante, debió fiarse íntegramente de sus reservas.

Paradigmáticamente, fue en esta ocasión que se exhibió por primera vez el proyecto *Pinche Empalme Justo*, del ya desintegrado colectivo Cateaters, conformado por Fabricio Caiazza, Franco Orellana, Inne Martino, Iván Kosenitzky, Javier García Alfaro, Melina Torres y Paula Seminará. Se trataba de una obra de carácter procesual realizada entre 2003 y 2005, cuyo proceso de incorporación en la colección se efectivizó entre 2005 y 2009 en el marco de una demanda judicial en curso. La propuesta pretendió dar visibilidad a una de las prácticas más habituales de consumo de principios del siglo XXI: “colgarse del cable”. A través de una web, Cateaters creó una empresa ficticia bajo el lema “enganchate a compartir”, que introdujo como la primera compañía de TV por cable, 100% gratuita y autosustentable del país. La presentación de *Pinche Empalme Justo* en la vía pública en la Primera Semana del

¹³ Del 22 de abril al 22 de junio de 2010 en la sede Macro.

Arte de Rosario en 2005 alertó a las autoridades de la firma de televisión Multicanal S. A., la cual inició una demanda judicial por instigación al delito.

En este caso, las operatorias del museo ancladas en una concepción performativa del hecho de coleccionar, condujeron a que fuera la institución la que facilitara una de las herramientas necesarias para que, en un juicio que duró cuatro años, la justicia pudiera comprender que “hacer arte no es delito”. Y la herramienta fue justamente la incorporación orgánica de los documentos, de las piezas gráficas y audiovisuales y del stand pertenecientes a esta producción colectiva. Incluso la resolución de la Cámara de Apelaciones que desprocesó finalmente a Fabricio Caiazza hoy también forma parte de la colección:

Con lo dicho hay sobrados elementos como para estimar que la voluntad de Caiazza no estuvo enderezada a instigar la comisión de delitos sino a la producción artística. Podrá gustar o no la creación asumida por el grupo, pero no cabe duda que el tipo subjetivo del delito invocado resulta inexistente. Para que exista instigación la propuesta debe ser seria y, además, dolosa, porque no existe instigación culposa o imprudente.¹⁴

Tanto la *Donación is a work in progress*, de Leopoldo Estol, como el proyecto *Pinche Empalme Justo*, de Cateaters, significaron la punta de un iceberg en este proceso de coleccionismo público desarrollado a costa de abandonar evidentemente la idea de un futuro calculable y predecible. El museo había logrado adoptar un imaginario discursivo en el devenir con los artistas propiciando un retrato alterable y performativo de su colección. Lo que hizo que, museográficamente, el Castagnino+Macro se perfilara como espacio antes que como lugar,¹⁵ como zona de experiencias a la vez que como almacén del tiempo y, parafraseando a Paul B. Preciado, como una máquina abstracta cognitiva hecha de los afectos y del trabajo de mucha gente.¹⁶

¹⁴ “Caiazza, F.s/Instigación a cometer delitos“, Sumario n° 815/09 proveniente del Juzgado en lo Penal de Instrucción de la 13va. Nominación y expediente n° 756/09 del registro de la Mesa de Entradas Única de esta Cámara.

¹⁵ Hago hincapié en la distinción entre las nociones de espacio y lugar planteadas por Michel de Certeau. “Un lugar es el orden (cualquiera sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia (...). Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”. El espacio en cambio es “un cruzamiento de moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan”. Para Certeau “el espacio es un lugar practicado”. (2007: p. 129)

¹⁶ Presentación del curso 2014-2015 del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Video perteneciente al archivo del MACBA. Recuperado de <https://youtu.be/C0A8rpfriJE>

Referencias bibliográficas

Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Buenos Aires, Random House.

Bishop, C. (2018). *Museología radical o ¿qué es contemporáneo en los museos de arte contemporáneo?* Buenos Aires, Editorial Libretto.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Cippolini, R. (septiembre-octubre de 2007). Código Baigorria. Una investigación sobre las formas de investigar. *Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*.

Cohen, A. P. (2010). *Living Under the Same Roof: The Marieluisse Hessel Collection and the Center for Curatorial Studies*. Nueva York, Bard College, Hessel Museum of Art. Recuperado de <https://ccs.bard.edu/museum/exhibitions/17-living-under-the-same-roof>

Cuello, N. (2019). El futuro es desilusión. En S. Ahmed, *La promesa de la felicidad* (pp. 11-20). Buenos Aires, Caja Negra.

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Echen, R. (2010). *El banquete telemático de la pintura. Federico Klemm o los agenciamientos míticos*. Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/122/title/El-banquete-telemático-de-la-pintura>

Echen, E. (2010). *¿Es contemporáneo? Ars auro gemmisque prior*. Rosario, Ediciones Castagnino/Macro.

Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En B. Hang y A. Muñoz. (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 25-49). Buenos Aires, Caja Negra.

Fernández Valdés, P. y Cuesta Valera, S. (2019). Performance y documentación: propuesta de un modelo para la adquisición y conservación de obra performativa. En Le Gac, A. *et. al.*,

Conservación de Arte Contemporáneo. 20ª Jornada (pp. 159-167). Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada Editores.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Haraway, D. (2015). *Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. Buenos Aires, Libros de la Mala Semilla.

Meillassoux, Q. (2015). *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires, Caja Negra.

Montini, P. (2002). Los mecanismos de la censura estudiados en sus efectos sobre el campo cultural. *Ramona* 21-22, pp. 100-108.

O'Neill, P. (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Massachusetts, The MIT Press.

Obrist, H. U. (2010). *Breve historia del comisariado*. Madrid, Exit.

Preciado, P. B. (2017). *Posmuseo. El museo apagado: Pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires, Malba.

Prieto, M. (21/09/2002). Fin de la censura contra León Ferrari. La lección de anatomía. *Revista Ñ*.

Rojas, N. (2008). *Macro-incorporaciones o de cómo lo contemporáneo deviene histórico, y viceversa*. Rosario, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Recuperado de <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/186/title/Macro-incorporaciones>

Rojas, N. (2016). Curaduría expandida en el horizonte institucional de la contingencia. En F. Baeza *et al.*, *Oasis: afinidades conocidas e insospechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo* (pp. 99-121). Buenos Aires, Fundación arteBA.

Sagle, S. (2019). Museo Tomado: inscripciones y relatos de contemporaneidad en el Museo Nacional de Bellas Artes a partir del ciclo Bellos Jueves. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 14, pp. 119-134.

Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama.

Speranza, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona, Anagrama.

Speranza, G. (2017). Supersticiones críticas. En I. Katzenstein y C. Iglesias (comps.), *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo* (pp. 141-154). Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Vilche, L. (18/10/2008). Piden retirar una foto de Superman besando a Cristo que está expuesta en el Castagnino. *La Capital*.

Villa, J. (2012). *Naturaleza de las obras*. Rosario, Museo Castagnino+Macro. Recuperado de: <https://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/94/title/Naturaleza-de-las-obras>