

Libros de **Cátedra**

Prácticas artísticas contemporáneas

Ámbitos de circulación, prácticas locales y modos de hacer interactivos

Graciela Alicia Di María y María Cristina Fúkelman
(coordinadoras)

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales

 **EduLP**
Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

PRÁCTICAS ARTÍSTICAS CONTEMPORÁNEAS
ÁMBITOS DE CIRCULACIÓN, PRÁCTICAS LOCALES
Y MODOS DE HACER INTERACTIVOS

Graciela Alicia Di María
María Cristina Fükelman
(coordinadores)

Facultad de Bellas Artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Editorial
de la Universidad
de La Plata

Índice

Introducción	5
---------------------	---

PRIMERA PARTE

Campo artístico, ámbitos de circulación y difusión

Capítulo 1

Arte contemporáneo, el desafío de los museos y el público de arte	10
---	----

María Marta Alberó

Capítulo 2

Un análisis comparativo del circuito de arte contemporáneo	27
--	----

Federico Luis Santarsiero

Capítulo 3

Encontrarse, imaginar, accionar: lo colectivo en las artes contemporáneas	45
---	----

Clarisa López Galarza

Capítulo 4

Visita a Museos de arte contemporáneo. Una propuesta pedagógica	58
---	----

Mónica Beatriz Bosio

Capítulo 5

¿De qué hablamos cuando decimos museo?	64
--	----

Clarisa López Galarza, Guillermina Mongan

Capítulo 6

Las galerías y los nuevos escenarios del arte	78
---	----

Silvia Juana González

SEGUNDA PARTE

Prácticas interactivas

Capítulo 7

Laboratorios de Arte _____ 93

Daniel Guidi

Capítulo 8

BioArte, ciencia y tecnología _____ 104

Gabriel Radice

Capítulo 9

Arte y tecnología. Artistas y obras interactivas _____ 118

María Isabel Naón

Los autores _____ 125

Introducción

La posibilidad de realizar un libro de cátedra para Arte Contemporáneo es relevante dado que esta asignatura –inserta en el primer año de las carreras Artes Plásticas, Historia del Arte y Diseño Multimedial– se propone orientar a los alumnos en el conocimiento del campo artístico contemporáneo, acentuando la mirada en los ámbitos local, nacional, latinoamericano e internacional, para introducirlos en situaciones propias del desarrollo de su futura actividad profesional.

Abordar el estudio del arte contemporáneo implica analizar, desde una perspectiva actual e integrada, el campo artístico en su conjunto, esto es reflexionar sobre los diferentes ámbitos que lo componen relativos a la producción, circulación, observación, interpretación y consumo. En la cátedra Arte Contemporáneo se pretende generar un espacio en el cual se puedan identificar, explicar, analizar y comprender las problemáticas del arte contemporáneo, favoreciendo la construcción del conocimiento y la reflexión, ejes sobre los cuales se trabaja con el material bibliográfico para los temas teóricos y prácticos. Por los contenidos que se desarrollan en cada ciclo lectivo se concibe una permanente renovación dada la actualización constante de las temáticas analizadas. Por ello se recurre a bibliografía de reciente aparición que se presenta en formatos diversos: libros, notas periodísticas, trabajos de tesis, publicaciones de revistas on line. Esta variedad genera una lectura ampliada que requiere de los docentes la tarea de reunir y en numerosas ocasiones, establecer síntesis de la bibliografía diversa para abordar de modo cabal los temas de manera amplia, amena y a la vez con un lenguaje claro y conciso, para que el proceso de aprendizaje se corresponda con las aptitudes de los alumnos que inician sus estudios. Dentro de estos parámetros han sido seleccionados determinados contenidos aptos para el desarrollo de modos de pensar que relativizan las perspectivas tradicionales. Contenidos que resultan significativos y conducentes para resaltar y explicar la escena artística contemporánea. En este contexto la posibilidad de elaborar ciertos temas –que se exponen en este ejemplar– permite presentar investigaciones realizadas referidas al campo artístico. Se apunta esencialmente al estudio y relevamiento de la producción artística pensada desde las relaciones entre lo local y lo global completándose con las investigaciones en el ámbito de la difusión.

Este libro se ha organizado en dos partes, la primera comprende seis capítulos referentes al sistema artístico contemporáneo, los diferentes modos de producción, los ámbitos de circulación, en particular los museos y el consumo a través de las galerías situadas en la ciudad de La Plata. La segunda parte comprende tres capítulos donde se explicitan las relaciones entre arte

y tecnología a través de diferentes modos de producción y circulación, desde los laboratorios de arte hasta el Bioarte.

Teniendo en cuenta que el régimen del arte moderno ha entrado en crisis y con él los relatos que lo legitimantes, desde hace algunas décadas se entiende que lo artístico no reside en el objeto sino que es el resultado de los vínculos o relaciones que se establecen entre ese objeto y el entorno de circulación. Se presentan las variables de la difusión de los museos de arte a través de la web, considerando las definiciones de públicos de arte. Se estudian las web oficiales de las ciudades de pertenencia de las instituciones para analizar si existe un trabajo en conjunto, un desarrollo de políticas culturales que relacionen la promoción y consumo de los bienes y el turismo cultural. Así también se indaga sobre el trabajo que realiza el área de educación de diferentes museos de Argentina para generar nuevas competencias.

Las prácticas artísticas contemporáneas pueden ser interpretadas a partir de los modos de circulación, con mayor y/o menor grado de institucionalización. Los artistas se asocian en colectivos de producción y conforman redes, en las que se ven involucrados otros productores, pero también los integrantes del público, ahora en roles más participativos. Un ejemplo paradigmático lo constituye la obra de Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), artista multifacético, generador de acciones, gestos y prácticas diversas con las que proponía nuevos modos de circulación, producción y recepción de las prácticas artísticas, y la re-actualización permanente de la propuesta emblemática de las vanguardias: reunir el arte con la vida. Se adopta una mirada situacional y relacional para dar cuenta de los procesos en que estas redes de participantes se gestaron, en los formatos específicos del arte correo y los señalamientos relacionados con el arte de acción.

Al considerar lo colectivo en las artes contemporáneas es frecuente encontrarnos con prácticas artísticas que desbordan los límites impuestos por las disciplinas tradicionales. Entre otras, algunas experiencias sugieren instancias colectivas de acción y gestión, y proponen transformaciones profundas en relación a los lugares habituales de relación con las artes; a la vez que generan desplazamientos en los ámbitos de producción, circulación y consumo en el campo artístico. Posicionamientos teóricos que se detienen en el estudio de estas experiencias, con el objetivo de recuperar algunas categorías relevantes en el análisis de estas apuestas. Se focaliza en conceptos tales como prácticas relacionales (Bourriaud; 2008), estéticas de la participación (Bishop; 2005) y prácticas de producción de vínculos (Laddaga; 2006), para recuperar posibles perspectivas de análisis de prácticas artísticas colaborativas y situadas.

Los espacios de circulación y difusión artística contemporáneos, especialmente las instituciones museísticas, se ven particularmente atravesados por los conflictos propios de las producciones contemporáneas. No sólo deben adecuar su arquitectura en virtud de la demanda de los nuevos lenguajes y materiales, sino que también necesitan repensar un sistema de categorías artísticas usado y aceptado a través de los siglos. Es esta lógica categorial (Alonso: 2003) la que ha convertido a los museos en la instancia legitimadora del arte por excelencia. Se propone fundamentar la visita a los museos, organizada como una de las actividades de la cátedra Arte Contemporáneo, en el marco de sus contenidos, e

introducirse en los componentes y agentes estableciendo análisis, comparaciones y un contacto directo con producciones y actores.

Partiendo de la última definición de Museo propuesta por el ICOM (Consejo Internacional de Museos) se desglosa dicho concepto a través de ejemplos que polemizan, se apropian o directamente reinventan al propio Museo desbordándolo a través de sus propuestas y prácticas, de las categorías y acciones que lo definen. Para esto se recorren tres casos: el Museo de la Xilografía de E. A. Vigo, el Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene y el Museo de la Economía Política del Arte, de Alicia Herrero. La mayoría de estos Museos han sido pensados y gestionados por artistas. De esta manera, surge una pregunta acerca de qué hablamos cuando decimos museos, a través de un ejercicio de trazado transversal del concepto que en primera instancia parece instituirlo.

En la contemporaneidad las galerías se han transformado dando lugar a nuevos conceptos, roles y relaciones. Es significativo el rol que éstas ocupan dentro del entramado del campo artístico. La interrelación con artistas y los distintos agentes del sistema del arte optimizan la programación de exposiciones, difusión de obras y promoción de artistas, además de intervenir en el mercado del arte. Dentro de los múltiples agentes que participan en el campo artístico las galerías tienen una función esencial para estimular el coleccionismo, así como la difusión de las tendencias experimentales del arte contemporáneo. En este marco se procura contextualizar las categorías y tipificación de las galerías del arte contemporáneo, con el objetivo de delinear rol, características y funciones y específicamente cual es la inserción en el campo cultural platense.

En referencia a las relaciones entre arte y ciencia se abordan los laboratorios de arte, buscando la génesis de esta tendencia, incrementada en la última década del siglo XX. Partiendo de la relación entre arte, ciencia y tecnología se explora la disposición del entramado de los agentes en este ámbito de especializaciones. A partir de estas prácticas se cuestiona si el arte se enriquece con la tecnología o comienza un proceso de absorción de una a otra, que da como consecuencia una nueva forma de definir y procesar un resultado único que va más allá de las disciplinas separadas, un escenario de nuevos procesos y una génesis de arte plural. En este contexto, emergen nuevos actores, empresas, instituciones y prácticas artísticas mediadas por la imbricación generalizada del arte, ciencia, economía y nuevas tecnologías. De este estado de sociedad con nuevos recursos informáticos y una nueva economía devienen otras formas de expresión, relación y procesos tecnológicos para el arte.

El término Bioarte hace referencia a una nueva forma de expresión artística del arte contemporáneo, que surge en la década del 90. Se caracteriza porque el material orgánico como plantas, animales y tejidos, sumado a los objetos de laboratorio, son los recursos artísticos que se utilizan para configurar una obra determinada con su propio simbolismo.

En la actualidad el Bioarte se ha desarrollado como una forma artística propia y se diferencia en dos vertientes, una biotemática y otra biomedial, En la primera las obras se realizan a partir de los soportes tradicionales (pintura, escultura, etc.) pero que incluyen motivos biotecnológicos. La segunda se caracteriza en que las creaciones utilizan como procedimiento artístico

los medios biotecnológicos ya sean organismos vivos o técnicas del laboratorio científico. Parte de las producciones artísticas ligadas al uso de la tecnología implican una ruptura con el carácter aurático de la obra. El arte como proceso nos habla de una gramática específica que establece determinadas formas de relación y comunicación entre el artista y el público. Prácticas cuyos soportes están constituidos por programas, pantallas, plataformas tecnológicas que dan lugar a nuevos ámbitos de circulación y modos de expectación. En este marco se referencia al grupo Proyecto Biopus y fundamentalmente a algunas de sus instalaciones interactivas, destacando la relación artista-obra-espectador.

Graciela Alicia Di María. María Cristina Fükelman

PRIMERA PARTE

Campo artístico, ámbitos de circulación y difusión

CAPÍTULO 1

Arte Contemporáneo, el desafío de los museos y el público de arte

María M. Albero

Cambio de paradigma y públicos de arte

Si en un buscador de internet se escribe “claves para entender el arte contemporáneo”, se observa que hay miles de resultados dependiendo de las palabras que se utilicen para la búsqueda. Si se coloca consejos, cómo analizar, cómo entender, etc. varía la cantidad de los resultados, pero en todos los casos es notablemente alta; van desde los 43.000 hasta los 866.000 artículos sólo de páginas en español ya sean textos especializados, ensayos, comentarios, noticias, hasta videos. Toda esta bibliografía que se encuentra en la red, tiene una marcada tendencia pedagógica para los diferentes tipos de públicos. Esta información, de fácil acceso, da cuenta de una problemática concreta y un distanciamiento entre el arte y el público, necesario de acortar. Entre este vasto material, se seleccionaron algunas páginas web de espacios de circulación del arte contemporáneo, específicamente las que se refieren al área de educación, para ver cuáles son sus propuestas en relación al público. Dentro de los espacios de circulación, instituciones como el Museo, a veces tan menospreciado y hasta dado por muerto, hoy se reinventan pensando en diferentes estrategias tanto para adaptarse a las múltiples prácticas contemporáneas como a los diferentes públicos. Como observa Ernesto Gore en el Encuentro de Profesionales de los Museos de América.

Los museos tienen formas propias de funcionar: no lo hacen a través de relaciones de mando, sino que son organizaciones complejas con islas de especializaciones que es necesario hacer trabajar en conjunto. En cuanto al público, debe optarse entre trabajar sobre viejas capacidades para públicos tradicionales o buscar nuevas capacidades que incluyan a ese público, pero trabajar en la innovación para atraer nuevos públicos. El museo debe ser una polifonía de voces que permita crear nuevos conocimientos y sentidos, nuevas áreas de interés. (2015, p.31).

El Museo de Arte Contemporáneo debe ser presentado y presentarse como una institución que se establece en un contexto cultural, político y económico, y que está sujeto a redefinición.

nes conforme a los intereses y mudanzas de ese propio contexto. Forma parte de las preocupaciones institucionales ciertas reflexiones teóricas, metodologías y enfoques creativos para pensar el museo con un mayor protagonismo social: instrumentar efectivamente políticas culturales participativas y democráticas que tomen en cuenta las necesidades y demandas de todos los sectores sociales.

Se puede entonces apreciar, que en general, se enuncia la pretensión de reforzar la idea de que existe en cada mirada una nueva posibilidad de disparar los sentidos y expandir nuestro modo de entender el mundo. Esto significa que se coloca al espectador en un lugar central y activo que produce sentido.

Muchas veces se origina un choque entre lo que el visitante de un museo espera o considera que es el arte, y el patrimonio cultural presentado en espacios relacionados a la circulación del arte contemporáneo.

Se busca que el espectador se posicione en un lugar en donde pueda cambiar sus expectativas sobre las obras, para que se acerque y descubra que el arte ofrece una experiencia y no sólo un placer estético. Esta búsqueda tiene que ver con otro paradigma del arte.

Oscar De Gyldenfeldt plantea un cambio de paradigma en relación al arte Moderno.

Nos referimos entonces a paradigmas estéticos que determinan el campo de una legalidad para la obra de arte estableciendo cuándo y por qué una cosa es una obra de arte y cuándo y por qué no. La primera gran ruptura del paradigma de las "Bellas Artes", la constituye la obra de Marcel Duchamp Rueda de Bicicleta de 1913. (2008, p 21)

Marcel Duchamp fue el pionero en la incorporación de objetos que normalmente no se consideraban artísticos, porque a menudo tenían una función utilitaria. Este gesto artístico y la firma del artista que valida al objeto como obra de arte, iniciarán el quiebre del paradigma. Las cualidades sensibles de las obras ya no serán importantes, nada es ya evidente para el espectador. No hay nada propio de la pieza exhibida en su materialidad, que haga obvio su estatuto de obra de arte.

"El saber por qué un objeto de uso cotidiano deviene en obra de arte conduce a una nueva dimensión del placer estético, un placer orientado por el saber teórico que determinará los límites de un nuevo paradigma". (2008, p 22)

La pregunta ¿qué es el arte? formaba parte del paradigma del Arte Moderno, cuya respuesta estaba dada por las determinaciones que han caracterizado el uso de la categoría obra en nuestra tradición artística.

En primer lugar, se entiende que es un objeto producido por un artista, incluso una cosa. Se concibe como expresión de un contenido espiritual, lo que favorece su circulación mercantil. Tiene un principio y un fin. Su estructura es cerrada, con sus propios límites y fronteras. Posee una unidad constituti-

va. De ahí deriva su carácter único e irrepetible, o “aura” en términos de W. Benjamin (1986, p111)

La objetualidad, espiritualidad, definición, clausura y unidad eran las características de la obra de arte tradicional, que se han visto profundamente modificadas con el desarrollo de la tecnología. Por eso los parámetros que parecían determinar la categoría de obra de arte han dejado de tener validez y han sido sustituidos por otros.

El desarrollo de la industria y el empleo de máquinas en el proceso productivo invertirán de modo irreversible ese papel modélico “ideal” que los productos artísticos pretendían desempeñar frente a los productos del trabajo.

En la contemporaneidad, las obras se conciben como estructuras dinámicas. En lugar de concebirlas como medio de expresión de contenidos “espirituales”, la deriva laica de la cultura moderna lleva a concebirlas como propuestas conceptuales y estéticas, de carácter mundano.

El carácter definido, ha sido sustituido por el papel que se le concede a la indeterminación y el azar en el acto creativo. La obra de arte de nuestro tiempo se concibe como una estructura abierta, dinámica e incluso aleatoria. La idea de unidad y originalidad se ven confrontadas con una situación contradictoria, en el marco de una cultura tecnológica que hace posible la reproducción masiva e introduce las propuestas artísticas en una dinámica de serialidad, multiplicidad y repetibilidad (1986, p112, 113)

Cada paradigma no sólo va a marcar los lineamientos del hacer, sino también por dónde van a circular esas obras y cómo deben ser receptadas. El arte contemporáneo, ofrece algo más que lo que muestra, por lo tanto se necesita una nueva educación visual que no apunte sólo a lo visual, sino también a la interpretación de un arte que no es transparente en su significación. En la Modernidad la relación del espectador con la obra de arte era contemplativa y el lugar de consagración fueron los museos y salones.

La contemplación implicaba una relación íntima, ensimismada con las obras. Culto, devoción. Relación concebida en términos individuales, un sujeto, una obra única.

Esta relación, estaba mediada por la crítica que desde el siglo XVIII ocupaba un lugar central en el ámbito del arte. El crítico a través de la jerarquización y valorización de obras de arte singulares contribuía a la formación del gusto, de los propios artistas y del público. Se ponderaba la educación artística, para un público burgués en ascenso social, cuyo gusto se formaba mediante revistas y publicaciones periódicas dedicadas a la literatura, el teatro, las artes plásticas o la música.

Con las vanguardias artísticas a principios del siglo XX, se produce una crisis de la crítica ya que serán los propios artistas quienes plantean los supuestos conceptuales y axiológicos de su actividad por medio de manifiestos. Un manifiesto artístico es una declaración pública de las intenciones o perspectivas de un artista o grupo artístico. Fueron extremadamente famosos durante las vanguardias modernistas, ya que en aquellos días el arte pretendía cambiar

completamente el mundo. El manifiesto tiene dos objetivos: criticar y definir un paradigma y también definir los valores estéticos que vayan contra este paradigma.

Luego se inicia un proceso de transformación cultural derivado de la expansión de la técnica y el desarrollo de la sociedad de masas. Con la desaparición de la obra como objeto y pivote de la experiencia estética, y su reemplazo por dispositivos que producen experiencia, la pureza del efecto estético prácticamente se desliga de un soporte.

Entonces, ¿cuándo hay arte? ¿Quién legitima las obras? Partiendo de la teoría institucional de George Dickie, la producción, circulación y recepción del arte comprende un conjunto de actividades que están sujetas a las convenciones culturales, políticas y también a los condicionantes materiales, que conjuntamente las articulan en ese campo social llamado institución del mundo del arte. Ser obra de arte no reside, por lo tanto, en el objeto, sino que es el resultado de los vínculos o relaciones que se establezcan entre ese objeto y el entorno dentro del cual el objeto circula.

¿Quiénes pertenecen a la Institución del Mundo del arte? Esta institución está compuesta por el artista, la obra y el público. Dickie (2005, 14-16) va a dar una definición circular donde cada uno de los elementos incluye al posterior, están interrelacionados, se presuponen y apoyan entre sí. Para que un rol se cumpla, es condición necesaria y suficiente, la existencia del otro. El artista y su público constituyen un núcleo sobre el cual iniciar el análisis del mundo institucional del arte. Estos dos roles son inseparables el uno del otro. Para desempeñar ambos, se deben cumplir ciertos requisitos: el artista debe tener conciencia de que lo que crea es presentado como arte y enmarcar su obra dentro de una práctica artística determinada, ya sea, pintura, escultura, performance, etc.

Una obra de arte es un artefacto, algo creado, hecho o no por el artista, que se justifica como objeto de arte al ser presentado ante un público que integra el mundo del arte.

El público, a su vez, debe ser consciente de que la obra que se le presenta es arte y tener una amplia variedad de competencias, capacidades (físicas e intelectuales) y sensibilidades que le permitan comprender ese tipo particular de arte.

Amén de las características mencionadas más arriba, las obras de arte son objetos intencionales, por eso es fundamental para Dickie, que el artista tenga conciencia de presentar intencionalmente una obra de arte ante un público.

Estas definiciones abarcan todas las prácticas y manifestaciones artísticas contemporáneas. Esto las introduce en un contexto semántico, en un nuevo universo de sentidos que debe ser interpretado.

El mundo del arte consiste en un conjunto de sistemas individuales, que se superponen, se condicionan entre sí y contienen sus propios roles artísticos específicos.

Dentro de este mundo existen aquello que llamamos sistemas y subsistemas. Son realidades organizadas en torno a ciertas dinámicas de producción, circulación y recepción. Depositán valor sobre aspectos de la manifestación cultural tratada como artística, aspectos que no son los mismos para cada subsistema. Cada uno de ellos es un marco para la creación de un artefacto que será presentado ante un público. Por ejemplo, un

subsistema de éste mundo del arte es la pintura y otro diferente podría ser el teatro, aunque ambos formen parte del mundo del arte.

Además del núcleo conformado por público y artista existen otros componentes necesarios en la dinámica de circulación de las manifestaciones artísticas. Estos agentes cumplen diferentes roles dentro de la institución mundo del arte. Ciertos roles (productores, galeristas, directores de museos, marchantes, etc.) tienen como objeto ayudar a un artista a poner en escena su obra. Otros giran en torno a la obra presentada desde el punto de vista de objeto de estudio e investigación académica, llevado a cabo por los historiadores, teóricos, filósofos, investigadores y profesores de arte.

Algunos de estos roles tienen por objeto dirigir la mirada del público, ayudarlos a ubicar, comprender, interpretar o evaluar una obra presentada. Mediadores, curadores, periodistas, críticos y semejantes, son los que producen y reproducen la intervención discursiva entre el artista, la obra y el público, como dispositivo necesario para la correcta interpretación de la obra de arte.

Teniendo en cuenta estos cambios de paradigmas ¿Cuál es el discurso que se produce y reproduce sobre el arte? ¿Qué hacen las instituciones para abrir sus puertas a todos, para que éstos pueden tener conciencia sobre lo que se les presenta y asimismo lo puedan interpretar como arte?

En general, esa tarea la desarrollan las áreas de educación de la mayoría de los museos, cuya función está orientada a facilitar el diálogo con la comunidad y abrir el espacio para la participación e intercambio sin límites.

Las siguientes páginas web de museos argentinos, permiten percibir cuáles son las estrategias traducidas en textos y actividades con la intención de sumar todos los tipos de públicos: www.museocaraffa.org.ar/ Museo Emilio Caraffa (MEC), Córdoba. Argentina. El Área de Educación ofrece distintas actividades para todos los públicos: visitas guiadas, Talleres de Creación, recorridos participativos y novedosas dinámicas para instituciones educativas. A la par, lleva adelante un Programa de Educación Accesible que brinda un abanico de propuestas pedagógicas e inclusivas que invitan a disfrutar y vivenciar las expresiones artísticas. Entre ellas, se destacan visitas en lengua de señas, talleres para escuelas especiales, folleto institucional en macrotipo y Braille.

Teniendo en cuenta la definición de público de arte de Dikie, estas estrategias no sólo apuntan a formar al espectador, sino que lo hacen desde una postura inclusiva que integra otros lenguajes como el braille, fomentando la accesibilidad y teniendo en cuenta capacidades técnicas, cognitivas o físicas de los diferentes públicos. Se trata de una condición necesaria para la participación de todas las personas, independientemente de las posibles limitaciones funcionales que puedan tener.

Se debe destacar el popular y amplio uso de las redes sociales como Facebook e Instagram, que tienen un alcance ilimitado a través de la web. Los avances tecnológicos de las últimas décadas hicieron su aparición en el arte y más aún en el ámbito de la vida cotidiana y laboral. Operaron una paulatina pero veloz modificación de nuestros modos de vincularnos a

una temporalidad y a determinados objetos culturales, e incidiendo en nuestras maneras de percibir, recordar y proyectar. La incorporación de estas tecnologías como estrategias pedagógicas, no sólo permitieron el aggiornamiento a los tiempos actuales, sino también el cabal entendimiento de que objetos y dispositivos tecnológicos fundan un tipo particular de percepción que participa activamente en los procesos de individuación / subjetivación.

Los museos utilizan facebook para difundir actividades, brindar información completa (horarios, mapa, web, datos de contacto), suben videos y fotografías de los montajes e inauguraciones. Los usuarios pueden interactuar al poner su opinión en el muro, hacer consultas, etiquetar fotos, etc. Se destaca su uso, por ser un espacio de comunicación e intercambio más cercano. Ejemplo de esta utilidad lo brinda el sitio <https://www.facebook.com/museocaraffaoficial/> Haciendo un relevamiento cuantitativo, se puede observar que 20.936 usuarios siguen esa página.

Instagram es otra red social y aplicación para subir fotos y vídeos que existe desde 2010 y ganó popularidad a partir de 2014. La cantidad de usuarios de Instagram, en todos los casos es notablemente menor que Facebook, museocaraffaoficial tiene 581 seguidores hasta la fecha, (noviembre 2017)

El Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. Argentina (<https://www.bellasartes.gob.ar/>), en el área de Educación, tiene como principal objetivo transmitir a los visitantes la riqueza de las colecciones del Museo y los valores artísticos, históricos y culturales que éstas representan y contienen. Asimismo se ocupa de trasladar y adaptar de forma comprensible el contenido de las exposiciones y actividades que el Museo organiza en su sede y fuera del recinto museístico. Esto se realiza a través de una intensa labor didáctica y divulgativa diseñada para cada tipo de público, sus diferentes edades y niveles educativos, por medio de un programa de actividades educativas y de extensión cultural. En ese sentido los proyectos y las respectivas funciones de los miembros del área se proponen como objetivos incentivar la experiencia visual de los visitantes, ampliar la comprensión e interpretación de las obras y desarrollar el pensamiento crítico, respetando el caudal de ideas y conocimientos previos de públicos diversos; y por tratarse de un museo nacional, valorar el patrimonio como propio (www.facebook.com/MNBAArgentina/ 229.934 usuarios siguen esta página e Instagram [bellasartesargentina](https://www.instagram.com/bellasartesargentina/) tiene 48.900 seguidores).

El área de Educación del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata (Macla), La Plata, Buenos Aires, Argentina (www.macla.com.ar), propone visitas educativas y recorridos participativos con taller. Para cada etapa (inicial, primaria, secundaria, universitaria y como instancia de capacitación docente), las visitas se plantean con recorridos específicos para generar experiencias desde diversas perspectivas y modalidades de trabajo con alumnos y docentes en conjunto. Estos recorridos tienen una metodología de trabajo que consiste en tres etapas: primero un breve recorrido por la filosofía y misión del MACLA, y origen de la conformación de su patrimonio. Segundo, un recorrido participativo con análisis de las obras que se exponen, y trabajo grupal con actividades lúdicas/vivenciales, que varían según las edades de los estudiantes y por último, se realiza un taller de producción relacionado con algunos conceptos y procedimientos de la exhibición, donde se trabaja con distintos materiales aportados por el museo.

El MACLA ofrece a los docentes material didáctico para continuar trabajando con los alumnos en la escuela o el hogar. Estos recorridos cuentan con distintos núcleos temáticos que se relacionan con las exposiciones y programación del Museo. (www.facebook.com/macla.museo/ 9.723 usuarios y al mismo tiempo el área educativa tiene su propia página <https://www.facebook.com/%C3%81rea-Educativa-del-MACLA-263836133750401/> con 1.046 usuarios que la siguen. Esta segundo Facebook, se destaca por mostrar fotografías de las visitas guiadas. Instagram maclamuseo tiene 390 seguidores).

En la misma línea de pensamiento, el área de educación del museo de arte contemporáneo de Rosario (MACRO), elaboró en el año 2010 la publicación del proyecto Recetas. A través de la observación de los visitantes del museo, se pudo constatar que:

El público del museo, ante la complejidad de las producciones contemporáneas, muchas veces se encontraba en un estado de incertidumbre, disgusto o indiferencia al enfrentarse a la obra de arte. Para pensar un conjunto de posibles respuestas, el museo invitó a distintos actores del campo cultural del país a crear un “pequeño recetario” o guía donde pudieran transmitir su particular forma de mirar una obra, no como una fórmula a imitar –única y exacta–, sino como una posibilidad entre tantas. (Roberto Echen, 2010, p.6).

La particularidad de estos escritos fue pensar una estrategia para despertar el interés de los espectadores que se acercan al museo. Esta publicación se anticipa a la visita para generar nuevas competencias. Dichas recetas fueron publicadas por la Revista Digital Ramona, a través de la web, facilitando así su circulación y difusión. Estas miradas fueron también publicadas en una hoja coleccionable que estaba a disposición de cada visitante para recorrer la muestra teniendo en cuenta, si lo deseaba, dichas sugerencias.

Quienes participaron de la confección de las recetas fueron diferentes artistas que expusieron en las salas del Museo Macro desde noviembre de 2007 hasta noviembre de 2010.

En el año 2016, presentaron el segundo volumen del libro Recetas. Las mejores sugerencias para mirar arte contemporáneo que compila las propuestas que se presentaron con cada inauguración del museo, desde 2011 hasta 2014.

Del primer libro de 32 recetas se seleccionan fragmentos de Carlos Herrera; Marcos López, Leo Chaichio y Daniel Giannonne. Las mismas sólo servirán como disparadores para la reflexión sobre el arte contemporáneo y a la vez, para realizar un breve análisis sobre cuáles son las competencias que el museo busca generar en sus visitantes. Para esto, primero, se partirá del texto de Elena Oliveras, quien menciona a Ballo, Guido (1914), curador, crítico de arte y poeta italiano para referiré a los diferentes tipos de públicos de arte. Las reflexiones de este crítico, están basadas en muchos casos, en sus propias experiencias logradas a lo largo de múltiples desplazamientos a lugares de exhibición artística. Él señala

Por los lugares de exhibición pasan varios “ojos” (...) Circulan diferentes tipos de espectadores que responden al “ojo común”, al “snob”, al “absolutista” y al “crítico”.

El “ojo común” es el individuo que dice no entender de pintura, de poesía, de música, y que después apenas entra en confianza, defiende con tenacidad su punto de vista..., se vuelve desconfiado, hostil; se siente engañado y tomado en broma. Quien no mira desde su punto de vista, no puede conversar con él. En cuanto al gusto, han quedado apegados a viejos prejuicios. Concluye sin más: “Eso lo hace cualquiera”, “Eso lo hace mi hijo”, “El arte hoy es un chiste”, “En arte todo vale”. Para él, muchas de las obras de arte contemporáneo pasan a ser sólo la ocasión de un escándalo público (...) La obra debe ser fuente de placer inmediato; sólo cuenta lo tradicional (...). Acepta lo popularizado; es como si viviera en un valle y aunque sabe que existen otros lugares, restringe su mundo a ese sitio. Olvida o ignora que fuera de él se hablan lenguas diversas.

El “ojo snob” (...) busca sentirse cerca del arte y mostrarse como conocedor, aunque sólo retiene lo que está en la cresta de la ola. Su contacto con la obra es superficial y sumamente variable, pues tanto defiende con vehemencia lo que está de moda, como rechaza lo que cree que ya ha pasado. En esto se diferencia del espectador “absolutista” que se caracteriza por defender una sola tendencia. Intransigente, no ve más allá de su propio gusto; apunta en una sola dirección, con lo cual resulta imposible dialogar con él.

Quien realmente ama y se preocupa por el arte es el espectador “ojo crítico” es un ojo desprejuiciado, abierto a todo. Puede ser tanto contemplativo como teórico. Debemos notar que la contemplación no supone un estado de inercia o pasividad, sino un silencio conquistado que permite lograr un contacto íntimo, profundo, con la obra (...). El espectador recibe y participa del aura de la obra, de una especie de irradiación sagrada. Así en cada contacto aurático con la obra, ésta confirma su divinización, se vuelve a “consagrar” como tal. (2008, p.130)

Regresando a la publicación del Macro, estas recetas que anticipan la visita al museo nos permiten analizar el público al que están destinadas: paseantes, mirones que llegan a estas instituciones y que lejos de discriminar o apuntar a una elite, piensan el lugar del arte como educación y como lugar de encuentro. Sin nombrarlo explícitamente, se considera que las recetas están dirigidas al llamado ojo común.

Receta de Carlos Herrera: ¿Y ahora qué hago?

Si no sos un entendido en contemporáneos, te recomiendo: en primer lugar, dirigirte al mostrador de entrada y preguntar cuándo es la charla guiada por los encargados de educación del museo. Si eso no concuerda con tus horarios, pedí la mayor cantidad de información en la mesa de entrada (catálogos, fotocopias, invitaciones, etc.) Y léelas antes de entrar a cada sala.

Cuando entres te darás cuenta de que algunos de los textos tampoco te ayudarán para entender la muestra, entonces, te guardas los papeles en tu bolsillo y antes de decir que todo es un desastre y que eso lo podría hacer tu hijo, te relajás y comenzás a mirar y a oler todo sin perder el mínimo detalle, en algún momento sentirás que la obra empieza a decirte cosas que son muy próximas a tu vida y tus vivencias. (2010, p.24)

Hay algo más allá de lo que se muestra y que debe ser interpretado. Ese más allá, requiere de ciertos conocimientos. La obra de arte guarda un secreto, un sentido que debe ser desentrañado. El entendimiento nos habla de un placer teórico y de un placer estético, requiere del entendimiento y de los sentidos o mejor dicho, reflexionar sobre lo que nos aportan los sentidos. El recorrido hay que pensarlo en forma de diálogo, la obra brinda una experiencia en la que nos vuelve la mirada hacia nosotros mismos. Se debe generar una comunicación con la obra que nos sale al encuentro, nos interpela. El sentido acontece, emerge del encuentro de una obra perteneciente a un cierto horizonte con nuestro propio horizonte y las interpretaciones previas.

El arte no ofrece necesariamente una experiencia placentera, no tiene que ser lindo. Arthur Danto, (2008, p.42, 43) va a plantear que el concepto de arte puede requerir la presencia de algunas características que él va a llamar rasgos pragmáticos. Tienen por objetivo disponer al público a experimentar sentimientos de una clase u otra respecto a lo que la obra representa. Del siglo XVIII hasta principios del XX se dio por sentado que el arte debía poseer belleza. Y la belleza debía despertar amor o admiración, dependiendo la obra. El siglo XVIII se caracterizó por el rasgo pragmático de lo sublime que debía despertar terror. Hay muchos otros casos, como la repugnancia, para inspirar asco o ridículo, etc. En la contemporaneidad, el arte no necesita de estos rasgos para que algo sea considerado arte, aunque si puede tener cualquiera de ellos.

Fragmento de la receta de Marcos López. Caca de canarios:

“Recetas para ver arte, obviamente no hay. Lo que hay que hacer es entrenar, educar la sensibilidad, informarse, mirar, tener referencias. La cultura no es algo que llueva del cielo. No es lo mismo emocionarse con un arroyito cordobés en una sierra silenciosa mirando un trébol de cuatro hojas, que mirar una obra de León Ferrari con canarios cagando sobre una estampa del Juicio final de Fra Angélico”. (2010. P49)

Tal cual lo plantea Marcos López, no hay un único lugar desde donde pararse ante una obra de arte, por eso no hay una receta que nos lleve al éxito. Si bien no hay reglas para el arte, en tanto éste forma parte de una esfera simbólica, el espectador requiere de cierto entendimiento y sensibilidad para interpretarlo, apuntando al desarrollo de esta sensibilidad es que se debe entrenar, informar, etc.

Fragmento de La Receta de Leo Chiachio y Daniel Giannonne Arte a la Piolinesca

“Tómese el tiempo necesario para recorrer cada sala. Nadie lo/a corre. Fascínese por este universo a descubrir (es probable que en algunos casos se quede afuera, nunca podemos pertenecer a todos los universos). Deshágase de todos los preconceptos y prejuicios (como cuando era niño/a). Relájese y disfrute, todo lo que está viendo es plausible de pertenecer al mundo del arte.” (2010. p 33)

En ocasiones el problema radica en que se trata de entender el arte contemporáneo bajo ciertas expectativas que corresponde a otro modelo de arte, muchas veces se espera representación figurativa, que dé respuestas claras y que responda a un virtuosismo técnico. ¿Qué se obtiene cuando se espera algo que la obra no da? frustración. ¿Es evitable? sí. Como primera medida hay que desentenderse y dejarse llevar por lo que propone el artista. Deshacerse de prejuicios, no tratar de entender desde una lógica racional.

Hay un tiempo propio, el de la obra de arte, que invita a detenerse, demorarse. El hábito estético es de desaceleración que nos concentra en el objeto y nos enseña a demorarnos en la obra.

Hoy en día se vive con la obsesión por el tiempo, las esperas impacientes, los “se me ha pasado volando” “no me alcanza el tiempo”, el tiempo o la falta de éste, domina la vida cotidiana. Podríamos llamarlo tiempo vacío, tiempo que debe ser llenado.

El recorrido de una muestra, el encuentro con el arte, implica un tiempo. Ese tiempo nos corre del tiempo habitual, del tiempo del reloj, tiempo vacío por llenar. El espectador actual debe concebir al museo como un espacio para la desaceleración. En relación al entendimiento, hay que advertir que la obra no se agota en su comprensión. El mundo de la obra posibilita al espectador reconocerse en él, al tiempo que éste asume su inscripción en una tradición: “Todo comprender en último extremo, es un comprenderse”. (Gadamer: 2008)

Las ciudades y la promoción cultural a través de la web

Al momento de pensar en los públicos de los museos y las tácticas de éstos, no es menor considerar que muchas veces, su locación es estratégica en la distribución geográfica de los flujos turísticos. Continuando con la metodología de este trabajo, se investigará qué importancia se les da a estos espacios dentro de los mapas turísticos de cada región, a través de las páginas web oficiales de los diferentes municipios.

En líneas generales, sacando al público específico del arte, citando a Oliveras

A la corriente del gran público (allegados, paseantes, mirones) que no es "público de arte" pertenece el turista cultural... se desplaza hacia lugares sacralizados por la promoción comercial.

El turista cultural es uno de los principales protagonistas de la democratización y globalización del arte llevada a cabo en el SXX... hoy la distribución del arte se guía por el ideal democrático de no pertenencia a ninguna clase social en particular, aunque es sabido que, en los hechos, no todos los sectores participan. El turista cultural responde al "ojo común" tamizado muchas veces, en fuertes dosis, por el "ojo snob". (2008. p 131)

Teniendo en cuenta esto, es que se analizó más arriba cuales son las estrategias de los museos para intentar hacer que esos mirones o paseantes ingresen y sean públicos de arte.

Ese turista cultural debe ser antes que nada turista, debe saber de la existencia y luego acceder a estos espacios. A continuación, se analizarán las web oficiales de la ciudad de Buenos Aires, Córdoba, La Plata y Rosario.

Una vez que el espectador llega e ingresa al museo éste tiene opciones para que sea un espacio más ameno donde se sienta bienvenido. Si bien se discute si el arte debe ser para todos, en general los museos buscan distanciarse de las políticas culturales de elite, propiciando y planificando sobre el concepto de arte como educación y lugar de encuentro. Cualquier turista ya sea del interior o del extranjero, cuando recorre un lugar, realiza sus búsquedas por medio de la web, por eso es importante destacar el relevamiento de las páginas oficiales, ya que no se puede buscar lo que no se sabe que está.

Existen aplicaciones u otras páginas para encontrar los lugares más destacados de una ciudad, pero en ésta ocasión se analizan las web oficiales para comprobar si los municipios, publicitan o fomentan el interés por el arte.

Es necesaria una política cultural que fomente estos espacios para que formen parte de la grilla turística de una ciudad. El turista no es el único público que se espera, pero si es cierto que los museos tratan de desarrollar estrategias que resulten más atractivos para todos los públicos. En tanto son organismos dependientes del estado, ya sea nacional, provincial o municipal, deberían ser espacios pensados en articulación con los lugares geográficos en los que se encuentran.

Veremos cómo son presentados y qué visibilidad y promoción dan las páginas oficiales de turismo a las instituciones artísticas (por la amplitud del trabajo, no se podrá desarrollar el impacto total de estas políticas de difusión sobre la cantidad de público que las visita).

En la página de turismo de ciudad de Buenos Aires (<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es>), el Museo Nacional de Bellas Artes, forma parte de las propuestas de la portada y se le otorga un lugar destacado entre el resto de los museos y actividades turísticas que ofrece la ciudad. Aprovechando su inmensa fachada sobre la Avenida del Libertador, una de las más importantes de la ciudad de Buenos Aires, lo visten con luces y plotters gigantes sobre la programación de sus muestras. Esta web sólo brinda la dirección y su correspondiente ubicación en el mapa. De todas formas, al ser la cara de los museos, se le otorga una mayor visibilidad e importancia que al resto.

Dentro de la página, posicionando el cursor sobre la imagen del museo, se accede a otro vínculo que brinda información sobre los demás museos de Buenos Aires. La plataforma tiene un buscador de museos de acuerdo a su temática y ubicación. Cuenta también con un mapa interactivo.

El barrio de la Recoleta es el más elegante de la ciudad, por sus edificios, su zona comercial y su célebre cementerio. A la par, cuenta con otros paseos que forman parte del recorrido. Al estar concentrados tantos puntos de interés en una zona, incrementan las posibilidades de sumar visitas. En sus alrededores se encuentran: Plaza Naciones Unidas - Floralis Genérica; Facultad de Derecho; Centro de Exposiciones; Parque Thays; Palais de Glace; Cementerio de la Recoleta; Iglesia Nuestra Señora del Pilar; Centro Cultural Recoleta; Buenos Aires Design;

Plaza Francia; Plaza Mitre; Biblioteca Nacional.



Captura de pantalla del sitio oficial turismo.buenosaires.gov.ar/es octubre 2017

La web oficial de la provincia de Córdoba, (<http://www.cordobaturismo.gov.ar/>) prioriza en sus imágenes destacar los paisajes cordobeses. Esta provincia se caracteriza por el turismo al aire libre, resaltando el clima y la tranquilidad. La web, muestra entre sus opciones accesos directos a Alojamientos, Gastronomía, Transporte, Agencia de viajes, Mapas turísticos, Museos, Monumentos y Entretenimientos.

Accediendo a museos, se despliega un listado de 79 instituciones. La información es básica, nombre del museo, actividad, localidad, dirección y teléfono. No hay link de acceso ni imágenes. El Museo Emilio Caraffa (MEC), se encuentra en el listado, como uno más.

La página web de la ciudad de La Plata, (<https://www.laplata.gov.ar>) a partir del año 2018, se presenta como una web renovada, que intenta unificar toda la información de la ciudad, desde servicios al vecino hasta guía de trámites. Dependiendo del buscador y sus actualizaciones, se puede acceder por Servicios al Vecino o por Espacios y Lugares de la ciudad: Se obtiene un panorama completo, no sólo del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano de La Plata MACLA, sino además del resto de los espacios culturales de la ciudad. Esta web presenta tres opciones para ordenar la información, modo Mapa, Lista y Tarjetas. La opción Mapa permite generar un itinerario de ruta y pulsando los íconos de lugar se accede a la web del museo.



Captura de pantalla extraída de la web

<https://www.laplata.gov.ar/#/ciudad/espacios?categoria=museos> febrero 2018

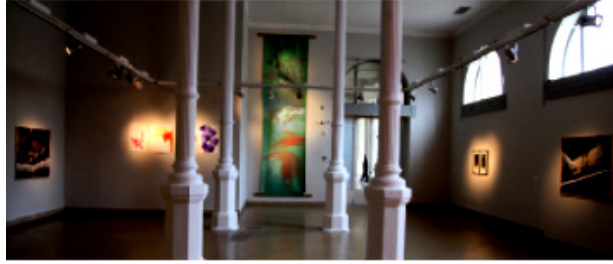
La opción lista, ordena alfabéticamente todos los museos por nombre, teléfono, categoría y dirección, según el caso, se encuentra el link para acceder a la web oficial.

MUSEO DE ANATOMÍA VETERINARIA "DR. VÍCTOR MANUEL ARROYO"	(0221) 423-6663/ 6664/ 424-7642/ 9621 Int. 423	Museos	Avenida 60	Ver
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO BEATO ANGÉLICO	(0221) 424-8906	Museos	Diagonal 73 2137	Ver
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO (MACLA) (Link)	(0221) 482-6524/ 427-1843	Museos	Calle 50 575	Ver
MUSEO DE ARTE Y MEMORIA (MAM) (Link)	(0221) 483-5590/ 489-1132	Museos	Calle 9 984	Ver
MUSEO DE CIENCIAS NATURALES (Link)	(0221) 425-7744/ 9161/ 9638	Museos	Avenida Iraola	Ver
MUSEO DE FÍSICA	(0221) 423-0122/ 424-6062/ 424-7201/ 425-0787	Museos	Calle 49	Ver
MUSEO DE HISTORIA DE LA MEDICINA "DR. SANTIAGO GOROSTIAGUE"	(0221) 424-1596/ 424-3068 Int. 374	Museos	Avenida 60	Ver

Captura de pantalla extraída de la web

<https://www.laplata.gov.ar/#/ciudad/espacios?categoria=museos> febrero 2018

Por último, el modo tarjetas como se ve en la imagen, tiene una fotografía del espacio e incluye los horarios de visita sin tener la necesidad de acceder a la web, aunque el vínculo está disponible para hacerlo.



MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO (MACLA)

Teléfono

(0221) 482-6524/ 427-1843

Dirección

Calle 50 575

Horario

Martes a viernes de 10 a 20 horas. Sábados
y domingos de 14 a 21 horas.

Web

www.cultura.laplata.gov.ar/lugar/macla

Captura de pantalla extraída de la web

<https://www.laplata.gov.ar/#/ciudad/espacios?categoria=museos> febrero 2018

Se puede deducir que hay una abierta intención de visibilizar la ciudad con todos sus atractivos y actividades. El gobierno municipal, efectúa la promoción turística de sus espacios culturales y académicos. Se actualiza la agenda cultural, los congresos, últimas noticias, etc. Es oportuno indicar que la imagen de la ciudad está caracterizada por la Catedral de La Plata ya que es una de las iglesias más grandes del mundo y por la recientemente renovada República de los Niños, el primer parque temático, educativo de Latinoamérica dedicado a los más chicos.

Además del turismo, hay que destacar, que el Macla, al encontrarse dentro del Pasaje Dar-do Rocha, es propicio a la circulación de públicos y/o paseantes variados por las actividades que se desarrollan y conviven dentro de ese espacio.

En la web oficial de la ciudad de Rosario, Santa Fe (<http://www.rosarioturismo.com/es/>), desde la portada aparece el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro) acompañado con una fotografía de los silos multicolores. Haciendo clic sobre el museo, se accede a otro link que brinda la información necesaria para ingresar. Incluye una breve historia del Museo, domicilio, datos de contacto, horarios, visitas guiadas, gratuidad de la entrada, cómo llegar y dirección electrónica para ampliar la información.

En la actualidad los museos forman parte del turismo cultural de una ciudad, donde todo tipo de público, paseantes o acompañantes, atraídos por las diferentes propuestas, se acercan a éstos espacios. Además del arte, muchas veces, los edificios de estos museos son dignos de conocer por su arquitectura e infraestructura.

El propio museo Macro era un viejo silo, ubicado frente al río Paraná, que fue cedido por la Municipalidad de Rosario en el año 2003 y proyectado para su reconversión por Ermete de Lorenzi, uno de los arquitectos rosarinos más relevantes del siglo XX. El Museo en sí mismo, es un atractivo de la ciudad.

Inicio Institucional La Ciudad Accesibilidad Contacto

ROSARIO Santa Fe, Argentina

ENTETURISMO ROSARIO

creativa - recreativa - divertida - agenda -

Mapas Rosario | Cómo llegar?

sabías que ? museos

El Centro Municipal Distrito Sudoeste fue proyectado por César Pelli, arquitecto de fama mundial por obras como las Torres Petronas de Kuala Lumpur y el Museum Tower de Nueva York.

Alojamiento
Gastronomía
Noche
Transportes
Agencias y guías
Tours y actividades
Turismo Idiomático
Turismo accesible
Turismo de la Fe
Traductores
Casas de Cambio
Balnearios
Aplicaciones móviles

Noticias

Museo de Arte Contemporáneo de Rosario (Macro)

Foto: Silvio Moriconi

Este museo se abrió lugar en antiguos silos cerealeros que formaban parte de la arquitectura portuaria de comienzos del siglo XX. Allí, frente al río, alberga la más importante colección argentina de arte contemporáneo.

La creación del Macro tuvo como prioridad integrar antecedentes claves para el arte actual, como los cinco grabados de Antonio Berni de la serie de Juanito Laguna - premiados en la XXXI Bienal de Venecia en 1962 - el Concepto Espacial (1951) de Lucio Fontana, y pinturas ganadoras de los Premios Rosario, como las de Juan del Prete y Manuel Ferrer. Entre otras obras se encuentran el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires.

galería de fotos

mapa

Mapa

La Invernada

ROSARIO

DESCARGÁ la aplicación

Captura de pantalla del sitio oficial <http://www.rosarioturismo.com/es> noviembre 2017

Conclusión

La paradoja que presenta el arte contemporáneo es que hoy más que nunca, el espectador es el eje central de la praxis artística. Las obras colocan en un lugar activo al espectador alentándolo a participar, interpretar, intervenir, etc. aunque, sin embargo, en varias ocasiones, puede rechazarlas.

El arte contemporáneo, se presenta como un cambio de paradigma, esto implica nuevos modos de hacer y ver el arte. No hay un consenso general, aunque sí cambios innegables en lo que respecta al modelo de las Bellas Artes y el arte contemporáneo.

De todos los componentes institucionales del arte actual, es el museo el que más en profundidad ha modificado su estructura y funciones. Trata de desarrollar dentro de sus planes de trabajo, estrategias que generen nuevas competencias. En la contemporaneidad, el arte otorga una experiencia simbólica para la cual el espectador debe tener ciertas capacidades, pero adicionalmente cierta actitud o disposición para estar abierto a ese diálogo con la obra.

Se puede decir que los museos asumen la responsabilidad de intentar romper con ciertas barreras mentales, que tienen que ver con prejuicios en relación a las expectativas y creencias sobre el arte. También, tratan de suplir las barreras físicas mediante visitas y recursos para personas con capacidades diferentes.

Algunos factores actúan de contrapeso sobre el interés del público por visitar los museos. La falta de tiempo o de conciliación horaria, los costos elevados de acceso, la información inadecuada o los medios de transporte son algunos de ellos. Las plataformas como Facebook, utilizadas por las instituciones, facilitan esa información permitiendo incluso la interacción. Los números de seguidores demuestran el papel central que tienen las redes sociales en la contemporaneidad, acotando esa brecha.

Se relevaron las web oficiales de las ciudades de pertenencia de las instituciones para indagar sobre los trabajos en conjunto y el desarrollo de políticas culturales que tengan que ver con la promoción y consumo de los bienes culturales. Como puede notar el lector, no siempre esos procesos van de la mano, ya que, salvando las distancias de las diferencias entre las instituciones, cada ciudad otorga su visibilidad

El Museo Nacional de Bellas Artes y el Macro de Rosario, forman parte de la portada de la ciudad; el museo de Córdoba está ubicado a la par del resto de los museos de la provincia lo mismo sucede con el Macla en el contexto de la ciudad de La Plata.

Aún faltan políticas y trabajo de articulación entre las ciudades y sus instituciones: Los museos buscan ser un espacio amigable, informal, cercano. Son espacios de encuentro y debate, pero también de educación no formal y esparcimiento. Los más exitosos son aquellos que, parafraseando al museólogo norteamericano Stephen E. Weil, pasaron «de ser museos sobre cosas a ser museos para personas».” (Zacharías, María Paula. 2015)

No está todo dicho ni hecho en relación a los museos y el arte. Aún falta un arduo trabajo por parte de todos los agentes que pertenecemos a la Institución del mundo del arte. Por eso, se aspira a motivar al lector a generar una actitud más abierta y crítica. Se pretende contribuir con éste escrito, al desarrollo de esas competencias.

Referencias

Chiachio, L. y Giannonne, D. (2010) Arte a la Piolinesca. Recetas. Las mejores sugerencias para mirar el arte contemporáneo. (P 33) Rosario. Argentina. Ediciones Castagnino-Macro.

- Danto, Arthur C. (2008). Introducción. La estética de las Cajas Brillo. El abuso de la belleza, la estética y el concepto de arte. -1ra ed. 2da reimp. Buenos Aires: Paidós.
- De Gyldenfeldt, O. (2008) ¿Cuándo hay arte? Oliveras Elena. Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. (P21-36). 1ra ed. Buenos Aires. Emecé Editores.
- Gore, E (2015) Claves para el cambio en los museos de América. Encuentro de Profesionales de los Museos de América. (p.31) Recuperado de <http://elmuseoreimaginado.com/2015/>
- Hans-Georg, G. (2008) La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta. 1° ed. 3° reimp. Buenos Aires: Paidós.
- Dikie, G. (2005) El mundo del arte. El círculo del arte. Una teoría del arte. (p.114-117) 1ra. Ed. Buenos Aires. Argentina. Paidós.
- Giunta, Andrea (2014) ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Andrea Giunta. 1ra ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: fundación ArteBA.
- Herrera, C. (2010). ¿Y ahora qué hago? Recetas. Las mejores sugerencias para mirar el arte contemporáneo. (P 24) Rosario. Argentina. Ediciones Castagnino+macro.
<http://www.argentinaviajera.com.ar/ciudad/recoleta.html> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<http://www.buenosaires.tur.ar/localidades/laplata> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<http://www.cordobaturismo.gov.ar/> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<http://www.cultura.laplata.gov.ar/lugar/centro-cultural-pasaje-dardo-rocha> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<http://www.macla.com.ar/educaci%C3%B3n/visitas-educativas> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<http://www.rosarioturismo.com/es/> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<https://turismo.buenosaires.gob.ar/es> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<https://www.bellasartes.gob.ar/museo/areas/educacin> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<https://www.laplata.gov.ar> consultada desde agosto a noviembre de 2017
<https://www.laplata.gov.ar/#/ciudad/espacios?categoria=museos> consultada de febrero a marzo 2018
- Jiménez, J. (1986) Componentes. Imágenes del hombre. Fundamentos de estética. Tecnos, Madrid, 1986.
- López, M. (2010) Caca de canarios. Recetas. Las mejores sugerencias para mirar el arte contemporáneo. (p 49) Rosario. Argentina. Ediciones Castagnino+macro.
- Oliveras, E. (2008) El nuevo espectador. En Oliveras, Elena Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. (P123-136). 1ra ed. Buenos Aires. Emecé Editores.
- Yves, M. (2007) Introducción. En El arte en estado gaseoso, ensayo sobre el triunfo de la estética. (P 9-23) México, D.F. Fondo de cultura económica.
- Zacharías, M. P. (30 de agosto, 2015) ¿Qué es hoy un museo? De los objetos a las experiencias. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1822809-que-es-hoy-un-museo-de-los-objetos-a-las-experiencias>

CAPÍTULO 2

Un análisis comparativo del circuito del arte contemporáneo

Federico L. Santarsiero

*Contamos en que las distintas **manifestaciones** (nada de estilo)
de los **trabajadores expresivos** (nada de artistas)
lleguen al **pueblo** (nada de público)
y no **retransmitidos** (nada de críticos)
sino **palpados** directamente.*

Edgardo Antonio Vigo, Miguel Angel Guereña.

EDITORIAL DE LA REVISTA WC N°2. 1958

El siguiente capítulo desarrolla un modo posible de presentar y organizar las transformaciones acontecidas en los roles tanto de las objetivaciones como de los sujetos del circuito artístico. Como punto de partida tomamos las características del circuito moderno instituidas a partir del modelo de las bellas artes en Argentina con el proyecto cultural academicista de la República del 80. Para pasar luego a partir del análisis de obras específicas, como aquellas propuestas que se iniciaron de la mano de las vanguardias históricas, el Informalismo en la Argentina, y las del artista local, Edgardo Antonio Vigo, proceder a estudiar las tensiones que estas propuestas críticas e innovadoras provocaron en el ámbito artístico. Acciones y propuestas que tenían como finalidad desencadenar una dinámica rupturista o revulsiva como la de los movimientos de vanguardia de los que E.A. Vigo se percibía un propulsor y continuador. Estos movimientos tienen en común que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino que van en contra de la institución arte en general, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa (Bürger, 2009: 24). Entonces se estudia a E.A. Vigo como un precursor del arte contemporáneo ya que con sus manifestaciones fue capaz de generar y abrir un espacio para pensar el arte de otra manera respecto a las formas institucionalizadas de producción, recepción y legitimación de las acciones, el rol de los sujetos, y la visualización de nuevos territorios donde concretarlas.

A fines de la década del 50, un conjunto de argentinos relacionados con el Informalismo apelaron a operatorias experimentales, particularmente en cuanto al uso de materiales y técnicas no tradicionales, pero también con la inserción de su producción en territorios hasta ese momento vedados para el arte, fuera de galerías y de museos, o alterando la organización de

esos espacios. En su afán de modernizar el lenguaje artístico local probaron nuevos modos de producir, apreciar y consumir manifestaciones artísticas. Esta irrupción nos permite revisar aquella matriz conceptual moderna y las operatorias de reconocimiento y expectación que codificaron las relaciones entre sujetos e instituciones hasta esa época. La escena artística nacional era heredera de una tradición que se había conformado originariamente en el período en que se impuso la organización del estado nacional argentino, y con ello la imposición de los modelos sociales, económicos y culturales propios del liberalismo burgués. La producción de imágenes artísticas respondía así a los deseos de emular los consumos culturales europeos de una clase enriquecida recientemente, principalmente a causa de la apropiación de grandes extensiones de tierra, antes bajo el dominio de los pueblos originarios, y ahora convertidos en latifundios privados de explotación agrícola. El modelo cultural para las artes ponderado por la clase dominante era aquel que vinculaba en una misma fórmula el arte con la civilización, la belleza, los materiales nobles, la genialidad del artista y el carácter único e irrepetible de la obra de arte. Esta impronta moderna será de larga data y sus principios condicionarán de modo casi continuo las concepciones que articularon el ámbito artístico oficial. En este capítulo estudiaremos comparativamente los cambios que a partir de las propuestas que iniciaron una acción de transformación en este modelo construyeron un camino de rupturas vanguardistas, y discontinuidades respecto a las tradiciones que el modelo moderno de las bellas artes había instaurado. De esta manera se habilitaron las posibilidades para que artistas, público, intermediarios e instituciones visualizaran alternativas respecto de las que este modelo ofrecía en cuanto a la red de relaciones tejida entre agentes, instituciones, procedimientos creativos, materialidades permitidas en la producción creativa, lugares consagrados para la expectación y el consumo, rol del público, etc. Es por ello que atendiendo a estas características nos concentraremos en las propuestas, acciones y escritos de un artista local representativo de esta revolución en el arte: Edgardo Antonio Vigo (1928 – 1997).

Quiebres y rupturas. Las vanguardias

Con las acciones llevadas a cabo por los artistas de los movimientos vanguardistas al principio del siglo XX, el arte inicia un giro que lo llevará de sus preocupaciones formales manifestadas en la organización de su materialidad, la obra de arte concebida en tanto objeto creado por el artista, completo y acabado, a una revisión conceptual que puso en crisis cada uno de sus fundamentos. Esto implica, entre otros, un enérgico golpe a una de las nociones que con mayor peso se tenían por definitorias del arte occidental, el de la imagen elaborada de acuerdo al código visual de la *representación*. Los artistas de vanguardia además introdujeron en el campo artístico materiales y objetos que hasta ese entonces nunca habían sido incluidos o bien eran desestimados como materia sensible para el arte. Frente a la elección que jerarquizaba y autorizaba como material para la práctica artística únicamente a los materiales nobles, es decir aquellos que no se degradan ni se ven afectados por el paso del tiempo ni alterados por la

reacción con otros elementos, la ruptura vanguardista propone en contraposición el uso de materiales más “plebeyos”, incluso materiales de descarte, recolectados de la vía pública y reciclados. La *obra de arte* como objeto único y original, producido gracias al virtuosísimo técnico de un artista consagrado por su medio, cede su paso a la *práctica artística*, y ya no debe subordinarse a la producción de imágenes que representen de manera fiel la apariencia de un modelo u objeto, o genere la ilusión de la profundidad tridimensional, ni tampoco cumpla con las restricciones temáticas e iconográficas propias de la institución arte. El paradigma de la mimesis y la representación como condiciones necesarias del arte pierden la vigencia que tenían en el modelo de las bellas artes.

En un gesto que inauguró una manera distinta de pensar, hacer y percibir al arte, Marcel Duchamp seleccionó objetos que pertenecían en primera instancia al mundo de los objetos utilitarios, aquellos que se producían industrialmente, en series anónimas, y en grandes cantidades; y propuso su integración al mundo del arte. En su circulación como mercancías la promoción de estos objetos de producción anónima, industrial, se daba “naturalmente” por medio de la publicidad y la promoción comercial en folletos publicitarios. Estos objetos figuraban en catálogos de venta de ferreterías, donde aparecían ilustraciones de las distintas herramientas y útiles promocionadas, como por ejemplo aquellos que servían para el secado de botellas, o palas para juntar nieve, pensemos en los *ready-made* de Marcel Duchamp. Objetos cuya dinámica de circulación original era la que les correspondía a las mercancías, y no la específica del circuito artístico y sus agentes, aunque claro está, es su dimensión de mercancía la que M. Duchamp pone en relieve de manera irónica. El objeto ejecutado con maestría y virtuosismo y acabado por su agente avalado para tal fin, la obra de arte y el artista, fueron escandalosamente comparados con el proceso de producción de un mingitorio. La reacción a esta provocación, que atacaba las convenciones academicistas respecto a la obra de arte, ponía en relevancia la dimensión mercantil del producto artístico, no se hizo esperar. Los objetivos que se plantearon los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de que el arte regresara a la praxis vital, cotidiana, sacudieron la institución arte, con sus formas específicas de organización, como el museo y las exposiciones. Las manifestaciones más radicales de la vanguardia, aquellas que encontramos en el movimiento Dadá, hacen de la provocación al público moderno uno de sus objetivos declarados. En estas manifestaciones no se trata tanto de una eliminación de la categoría de obra, sino de una eliminación del arte como actividad separada y escindida de su pertenencia social, restringida para algunos pocos, y únicamente habilitada para circular por determinados espacios y ser realizada por individuos elegidos y priorizados. La vanguardia histórica se relacionó de manera negativa con la categoría de obra de arte. Cuando Marcel Duchamp firmaba cualquier objeto de producción en serie y lo exponía en una muestra de arte, esta provocación al paradigma de las bellas artes supuso una concepción respecto a qué es el arte. El hecho de firmar un *ready made* fue un claro guiño a la categoría de obra de arte entendida como producto final de un proceso de ejecución técnica virtuosa, en el que la persecución de la perfección formal por parte del artista derivaba en la manifestación de la belleza. La ejecución no era anónima, sino que era llevada a cabo por un artista destacado, que expresaba en

la obra el raptó inspirado y final de su genio. La firma, que como marca de identidad, hace de la obra una creación individual e irreplicable, quedó grabada en un producto cuya fabricación respondía a la producción industrializada, seriada, de objetos múltiples, repetidos e idénticos entre sí. Un objeto que destinaba toda la intención de su forma y materialidad a cumplir una función práctica específica, de los que se generaban por jornada de producción a partir de moldes y matrices, y sobre cuyo autor nada se conocía. ¿Después de todo, la producción académica de obras no respondía también a una producción adocenada de objetos que apuntaba satisfacer las aspiraciones de prestigio social y consumo de los sectores dominantes y privilegiados de la sociedad? De esta manera los artistas de la vanguardia histórica provocaron el cuestionamiento a la idea de esencia de la obra de arte como algo que se originaba puramente en la espiritualidad subjetiva del artista, como creación individual de una obra única, concepción formada en la modernidad temprana, el Renacimiento. El acto mismo de la provocación toma protagonismo y desarticula el mapa de la institución arte del modelo moderno. ¿Se ha vuelto caduca la categoría de obra de arte? Si, tal y como la ponderaba el modelo moderno de las bellas artes, es alcanzada por el ataque que lanzan los artistas vanguardistas contra la institución arte (Bürger, 2009: 81), se iniciaba la deconstrucción de la noción de artista único e inspirado, y con ella, la de todo el sistema que lo sostenía.

El Movimiento Informalista. Antiesteticismo en Argentina

Hacia 1956 – 1959, algunos artistas argentinos sintonizaron con un clima generalizado en los centros internacionales del arte (Europa y U.S.A.), especialmente con las propuestas que se nucleaban en torno al llamado el *art autre* y el expresionismo abstracto. Pero existieron notorias diferencias con las propuestas surgidas en Buenos Aires respecto a las tendencias originadas en Europa y Estados Unidos, sobre todo por el acento puesto en el carácter extremo y radical de los proyectos locales. El caso más temprano fue el de los artistas reunidos en 1957 en la exposición *¿Qué cosa es el coso?*, nucleados en propuestas cercanas al *art brut* y al dadaísmo. Las obras despreciaban todas las convenciones y las lecciones de la considerada “buena pintura”. Esta oposición, que los llevó a bautizar sus obras como cosos, marcaba con nitidez la distancia que querían poner frente a las derivaciones convencionales de la abstracción geométrica. Dejaron de utilizar el pincel como instrumento, y se sirvieron de cucharas, cuchillos, o simplemente los dedos; querían obtener un contacto más directo con la materia. Ésta ya no era el óleo puro, sino una mezcla de pigmentos y sustancias diversas: arena, carbón y otros productos minerales. Productos que en este caso estaban relacionados estrechamente con el mundo del trabajo y la construcción, y no con los costosos materiales nobles propios de las bellas artes. Sobre la capa espesa de materia depositada sobre la superficie, que tampoco era necesariamente un lienzo, en algunos lugares lisa, en otros rugosa, surcada de grafismos y trazos irregulares, gestuales, violentos, se integraban objetos de todo tipo. El conjunto muchas veces era desagradable, daba la impresión de estar en una obra en proceso, en

sus etapas formativas, una expresión inacabada que además mostraba una intencional imperfección. Abstracción lírica, pintura sígnica, pintura gestual, pintura matérica, fueron propuestas que trataban de dar cuenta de las relaciones entre el arte y el pensamiento de la época, a través del compromiso del cuerpo con la acción pictórica (López Anaya, 2003: 24).

A finales de los años 50 en la Argentina se enfatizan estos gestos y con el Movimiento Informalista como plataforma de producción creativa se generan diversas operatorias que provocaron un giro dinámico en las relaciones entre obra, artista y público, y van a conmover casi como un cataclismo, las convenciones del circuito artístico que se han propuesto con la noción del modelo moderno de las bellas artes. Una apertura hacia los modos de producción/circulación que organizaban las prácticas artísticas en los considerados principales centros internacionales generó en la escena artística local la aparición de discusiones sobre la generación de una renovación en los mecanismos de producción, legitimación, visibilidad y recepción de las prácticas artísticas. La posibilidad de experimentar con materiales no convencionales, las acciones de intervención del espacio público por parte del artista y del público con acciones y señalamientos, las convocatorias a encuentros y *happenings*, la intervención del espacio tanto urbano como institucional, la realización de instalaciones y ambientaciones participativas, las acciones de intervención sobre productos industriales, el videoarte y el arte asociado a los medios de comunicación masiva, continuaron las propuestas de fines de los 50 y surgieron con toda su fuerza en la escena artística argentina durante la década del 60. Es la etapa en que se generaron las transiciones entre lo moderno a lo contemporáneo en el arte argentino.

El circuito artístico cambió sustancialmente cuando dentro de los límites de la práctica artística, se contempló la posibilidad de incluir y exhibir el proceso proyectual mediante el cual se ejecutaba una práctica que programáticamente puede pensarse vanguardista: una práctica considerada como proyecto de ruptura con la tradición, como proyecto de negación de las convenciones, de experimentación radical hacia territorios, acciones y resultados desconocidos (Katzenstein, 2007: 9). La práctica artística ya no necesariamente perseguía la perfección formal del objeto, y tampoco se mostraba como un objeto final acabado por el artista genial. Luego, experimentando con los bordes de la práctica, se dio un paso más allá y se tuvo en cuenta el hecho de invitar al espectador a participar e intervenir con su cuerpo, con su presencia, a ingresar a un espacio de acción que para el público estuvo vedado, hasta ese momento. Esta invitación alteró visiblemente las relaciones establecidas entre artista, obra y público con respecto al modelo moderno. La acción entró en escena, y con ella los cuerpos tanto del artista como del público no quedaban excluidos del ámbito de producción. Los artistas visuales se alejaron de los problemas formales que concernían a la producción de imágenes y recurrieron a la presencia en vivo de sus cuerpos en acción. La acción se constituyó como una poderosa herramienta de exploración de las posibilidades para expandir el cerco de la institución arte. Se convirtió en una instancia de comunicación entre el público y el artista. La inclusión de la acción surgió como una vía de experimentación en las artes plásticas, especialmente llevada a cabo por aquellos artistas que ya no acordaban con la valoración de la obra de arte en tanto objeto devenido mercancía, ni con la supremacía de las bellas artes, ni con la autoridad de las institu-

ciones que legitimaban ese modo de pensar los dispositivos artísticos que generaban los museos y las galerías de arte. Una posible interpretación histórica de la performance se puede orientar en la dirección de vislumbrar su relación con aquellas premisas que propusieron los movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX: reformular el lenguaje artístico, poner en crisis a la institución artística, acercar el proceso creativo del arte a la vida cotidiana, cuestionar el orden social instaurado. El arte de acción tomó distintas direcciones, una de ellas fue la búsqueda de un espacio de manifestación política, que los canales de producción y difusión del arte convencional no permitían, y tuvo la intención de generar una actividad que modificara concretamente la realidad. El arte de acción prescindió de una materialidad específica, que era la del dispositivo artístico objetual: no era pintura sobre tela, ni grafito sobre papel, ni mármol desbastado, ni cerámica modelada, etc. El arte de acción inauguró otro dispositivo y otras lecturas de lo acontecido. En este sentido la relación entre el público y la obra tuvo otras instancias de mediatización, distintas a las del objeto/obra de arte moderno.

Es importante señalar la repercusión, a veces polémica, que en su momento tuvieron las propuestas de los movimientos más radicalmente vanguardistas argentinos. Una discusión que generó efectos que aún repercute en el presente debido al grado de revolución estética y política del período. En la década de 1960, el debate se manifestaba en un amplio y diverso conjunto de posiciones respecto al valor de esta revolución en el arte, en sus extremos se pueden observar dos miradas polarizadas al respecto. En 1965, el crítico francés Pierre Restany celebraba el surgimiento del pop local y afirmaba que Buenos Aires estaba en víspera de una mutación comparable a aquella que transformó nada menos que a Nueva York en un centro internacional de creación contemporánea. Otros, más críticos y menos entusiastas, pensaban que el tipo de experimentación que se realizaba alrededor del Instituto Torcuato Di Tella debía ser interpretado como un síntoma de colonialismo cultural reproductivo de una realidad que no era representativa de nuestro país. Ésta fue la posición de Marta Traba (1930 – 1983), desde su punto de vista durante la década del '60 tanto Buenos Aires, como Caracas y otras ciudades importantes de Latinoamérica, eran ciudades donde se trataba de alcanzar rápidamente la forma del consumo cultural –o mejor dicho la parodia– propio de las sociedades altamente industrializadas (como no era el caso latinoamericano) comportándose como una sociedad de consumo (Katzenstein, 2007:11). Esta realidad ficticia que ocurría en las capitales contrastaba fuertemente con la realidad social de nuestra región, y sobre todo de nuestro país luego del golpe de estado de 1955, el derrocamiento de un gobierno democrático y popular, y la imposición de dictaduras liberales en respecto a lo económico y conservadoras respecto a los social y cultural. Lejos del acceso al bienestar prometido por la industrialización, nuestra sociedad estaba signada por una desigualdad flagrante respecto a la posibilidad real de los ciudadanos de acceder al ejercicio pleno de sus derechos.

A fines de los años cincuenta y principios de los sesenta las transiciones de lo moderno a lo contemporáneo se concentraron sobre un nuevo territorio de acción y conflicto. El fin del arte moderno y el inicio del arte contemporáneo tuvo como protagonistas a los informalistas, hacedores de objetos, artistas conceptuales, militantes del arte destructivo y de la nueva figuración.

Sus acciones se desarrollaron a través de los circuitos de producción experimentales en términos de collages, objetos y máquinas inútiles, bricolajes y *assamblages*, ambientaciones, señalamientos, instalaciones, happenings y performances. Los cambios no apuntaron únicamente a la ruptura con la tradición de mecanismos formales, técnicas y materiales convencionales, sino a la impugnación de los marcos interpretativos y de lectura de las prácticas artísticas. Se cuestionaron los métodos de producción, promoción y legitimación, e incluso de recepción y consumo. Para muchos artistas el informalismo funcionó como una matriz originaria, una plataforma desde la cual lanzarse a lo desconocido, a la innovación experimental. La implementación del informalismo en Buenos Aires entre 1957 y 1960 habilitó gestos radicales que fueron el inicio del abandono del arte que respondía al modelo moderno. El informalismo como umbral abrió una primera travesía en la manera tradicional de pensar lo artístico (Pacheco, 2007: 20).

La mayoría de los jóvenes creadores que alentaron los movimientos de vanguardia de la década de los sesenta expusieron por primera vez en la Galería Lirolay, que se situaba en el centro de la ciudad de Buenos Aires sobre la calle Esmeralda, y estuvo abierta entre los años 1960 - 1981. Contaron con su directora, Germaine Derbecq (1899 – 1973), como una aliada estratégica para dar a conocer sus propuestas, ya que el medio artístico de ese momento no ofrecía más que incompreensión y rechazo. Fue en la Galería Lirolay donde el núcleo de artistas informalistas organizó en 1961 una de las experiencias más provocadoras y que han dejado una marca que se constituyó en un hito de nuestra historia del arte, la exposición “Arte Destructivo”. (En el siguiente sitio web se encuentran imágenes de las propuestas presentadas en la exposición <http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/kenneth-kemble-es/25-2/>)

Durante un año, el grupo impulsado por Kenneth Kemble (1923 – 1998) e integrado por Luis Wells, Silvia Torras, Enrique Barilari, Antonio Seguí, Jorge López Anaya y Jorge Roiger, recolectó de la calle y de los terrenos baldíos situados en la periferia de la ciudad destinados a la quema de basura, restos de juguetes, esqueletos de paraguas, ataúdes quemados, bañaderas pintadas, sillones despanzurrados y un variado conjunto de desechos de origen urbano. Con todo este material el grupo trabajó y construyó colectivamente una instalación, que se extendía por todo el espacio disponible en la galería, sobrepasando la normativa respecto del espacio convencionalmente asignado para la ubicación de las obras de arte, colgando de los muros, e incluyendo el piso y el techo como espacio a intervenir. La ambientación tampoco fue la que se esperaba encontrar en una sala de una galería de arte, un espacio al que usualmente se refiere en términos de “cubo blanco”, sino que amortiguando la iluminación se creó un clima sombrío y de penumbras. La ambientación de las salas también incluía efectos sonoros, una grabación reproducía la lectura en voz alta de un texto del escritor argentino Manuel Mujica Láinez, transmitido de atrás hacia adelante, y por lo tanto incomprensible (Longoni, 2014: 30).

En este momento es necesario proponer una digresión respecto al desarrollo sobre el arte destructivo para relacionar con el tema del espacio de exposición que de acuerdo al modelo moderno se constituye como el único apropiado para la exhibición de la obra de arte y que garantiza la correcta experiencia estética. La caja o cubo blanco ha sido una metáfora con la

que se da cuenta de las características físicas y espaciales adecuadas que debe cumplir un lugar destinado a tal fin, pero no sólo implican la materialidad y organización del lugar que ocupan las obras de arte al ser expuestas. Es una expresión que el modelo moderno ha elaborado para referirse a la específica singularidad de las condiciones bajo las cuales se desarrolla correctamente la experiencia estética: la contemplación, el encuentro del espectador y la obra, ese momento apertura y por fuera de lo común. El ideal del cubo blanco es una sala que genera una neutralidad perceptiva gracias a su iluminación controlada y al blanqueamiento de sus muros. En estos se disponen colgadas las obras bidimensionales, la pintura, los dibujos, los grabados, etc., que son colgados mediante el sostén de un perfil metálico que permite quitarlos e intercambiarlos cuando la exposición finalice. Las obras tridimensionales se disponen sobre pedestales para que el público pueda desarrollar su apreciación dando un giro de 360°. Para cada propuesta hay un lugar específico: imágenes dentro de los marcos, esculturas sobre los pedestales. El techo solo alberga los aparatos de iluminación directa e indirecta. Y el piso es dejado libre para el desplazamiento del público. Este desplazamiento no es azaroso ya que está claramente indicado respecto a los límites de acercamiento a las obras que no deben sobrepasarse nunca, bajo la pena de ser observado por el guardia de sala. La única intervención sonora permitida es la de un eco asordado y un silencio casi absoluto, que es el necesario para generar las correctas condiciones para la contemplación estética. Recientemente, en el año 2015, la artista argentina Dolores Cáceres, propuso una reflexión sobre las condiciones espaciales y materiales que los museos brindan para la exposición de propuestas. En el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa de Córdoba generó un trabajo de sitio específico (*site specific*) al que denominó *#SinLimite567*. Su propuesta fue intervenir el espacio que el museo le otorgaba para la realización de una exposición retrospectiva, esos eventos de legitimación que los museos otorgan sólo a aquellos artistas consagrados y con una reconocida trayectoria de trabajo y consagración en el medio. Cáceres trabajó principalmente involucrando al espacio y al personal del museo. Su propuesta la pensó como un proyecto para reacondicionar los espacios de exposición sobre los que el deterioro, la desidia y la burocracia estatal habían hecho estragos. Salas que se habían pensado inicialmente para aumentar el espacio de exposición del museo, pero que en el momento en que la artista fue convocada directamente se habían clausurado para tal fin. Luminarias extinguidas, rotas y faltantes, que fueron reemplazadas por otras de tecnología más específica y eficiente para su función de iluminación de obras de arte. Se quitaron paneles de construcción en seco que dividían espacios de acuerdo a lógicas ministeriales, pero que evidentemente iban en contra de la concepción de un espacio destinado a albergar obras de arte. No solo en función de las obras se pensó la acción, sino que se tuvo en cuenta al público, en su rol de contemplador pasivo, reinstalando y arreglando los bancos de sala. En resumen, la reconstrucción integral de un espacio cuyo deterioro era sintomático respecto de las condiciones que en la Argentina algunas organizaciones estatales otorgan a la escena artística. (Se puede consultar el sitio web de la artista para mayor información <http://www.doloresdeargentina.com/>)

Centro - periferia, una relación en crisis

En general la historiografía del arte argentino para el período de transición que se desarrolla en este capítulo hace especial hincapié en aquellas transformaciones respecto a los modos de hacer, concebir, difundir y publicar arte que emergieron en la ciudad de Buenos Aires. Andrea Giunta sostiene en su ensayo *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? La invalidez del esquema de centros y periferias*, y propone la noción de vanguardias simultáneas (Giunta, 2014:5). Se acuerda aquí también en desandar y poner en cuestión esa concepción del hacer artístico que prioriza a lugares pretendidamente originales respecto a otros a los que les “les llega más tarde y replican” las propuestas que inauguraron una plataforma conceptual y de acción para innovar y romper en las tradiciones. Marcelo Pacheco hace una mínima concesión pero aun así no cuestiona la importancia de Buenos Aires y refuerza la concepción respecto a que el epicentro de estas transformaciones estuvo ubicado en la capital: “[...] Si bien varios de los actores de los sesenta no fueron porteños, sino originarios de otras regiones del país, Buenos Aires concentró la mayor parte de las acciones y del armado discursivo. Sin embargo, ciudades como La Plata, Córdoba y Rosario confrontaron las imposiciones de la Capital. El movimiento universitario y artístico de La Plata tuvo protagonistas clave para los sesenta como, por ejemplo el Grupo Sí (relacionado con el informalismo), Edgardo Vigo (un conceptual antes del conceptualismo y el iniciador del arte correo) [...]” (Pacheco, 2007: 17). A pesar de esta concesión a medias la propuesta desarrollada en este capítulo plantea que lejos de constituir una figura marginal, Edgardo Antonio Vigo supo concentrar y activar los gestos más radicales y transformadores respecto a la escena artística de su época, y las activó desde su ciudad, La Plata. En el conjunto de sus prácticas creativas y sus propuestas poéticas más diversas, E.A. Vigo desarrolló un interés especial respecto a la participación del espectador, a la inclusión del público como un colectivo activo, al que le proponía la posibilidad de ejercer elecciones dentro de los límites de la práctica artística, pero que en todos los casos la excedían. También atendió a los problemas relacionados con la idea tradicional del rol del artista y la vinculación de público y artista con las instituciones que legitimaban tanto a las obras como a las acciones. En 1968 puede hallarse en E.A. Vigo una producción teórica y una práctica consecuente sobre las transformaciones que propone para las diversas relaciones que conforman la red del circuito artístico. Específicamente respecto a construir una mirada que active un pensamiento crítico hacia las ideas burguesas de autor como genio único e inspirado, de obra como producto/objeto resultado final inaccesible e inmutable, y de espectador en tanto sujeto pasivo receptor de un trabajo ya terminado. E.A. Vigo llevó a cabo todas sus propuestas revulsivas, como él las denominaba, desde la ciudad de La Plata, apelando siempre a un hacer colectivo. Desde su ciudad natal publicó sus proyectos editoriales experimentales, *Diagonal Cero* (28 números entre 1962 y 1969) y *Hexágono '71* (13 números entre 1971 y 1975). También realizó diecinueve intervenciones que él denominó señalamientos, y que tuvieron lugar en el ámbito del espacio tanto público como privado. Fueron dieciocho seña-

lamientos llevados a cabo entre 1968 y 1975, y el último en 1992 (Pérez Balbi, 2016: 278). Cuando fundó el Museo de la Xilografía de La Plata, en 1967, Edgardo Antonio Vigo vislumbró la posibilidad de organizar un museo distinto respecto a cualquier otro. Este museo no tuvo una sede institucional convencional, no fue inaugurado con actos oficiales, ni poseía salas de exhibición, restauración y guarda. Las valijas en las que guardaba y transportaba las estampas fueron su depósito. Las aulas escolares, los clubes y las sedes gremiales fueron sus salas de exposición. Sus actividades estarían dedicadas a recuperar y despertar una antigua técnica de grabado, la xilografía, cuyas imágenes múltiples podrían poner en discusión el concepto de obra única, y ser accesibles a un público más amplio. El Museo de la Xilografía tuvo muchos codirectores, tantos como aquellos artistas que respondieron a la convocatoria de donar e intercambiar obras. E. A. Vigo trazaba un circuito de intercambios y de comunicación que ampliaba la circulación de las imágenes, democratizaba su recepción y ponía en crisis una de las instituciones más tradicionales respecto a las convenciones que legitimaban tanto obras como artistas: el museo.

Desde la ciudad de La Plata organizó y activó todas sus propuestas enmarcadas en las redes internacionales del arte correo (o comunicación a distancia vía postal como él las llamaba), también las acciones sobre el territorio como sus señalamientos, sus ediciones y publicaciones de revistas experimentales, su trabajo en la gestión cultural conformando colectivos de artistas y grupos de reflexión, y el acervo del que en la actualidad es el archivo de arte conceptual más importante de nuestro país, el Centro de Arte Experimental Vigo.

Artista, obra, público: los sujetos y objetivaciones del arte alterados

Una de las figuras que entran en crisis con las propuestas de E.A.Vigo es la del artista, como también la noción de autor. Este rol refiere primeramente a la autoridad ejercida sobre una obra de arte, es el artista el único artífice de la obra. De acuerdo al modelo de las bellas artes la obra es la expresión personal y subjetiva más profunda del artista. El modelo de las bellas artes nos dice que son sólo los condicionamientos internos, junto con las capacidades y facultades propias del individuo artista, las que se activan y ponen en juego en el proceso creativo. El artista es la autoridad última sobre la que descansan los sentidos posibles y correctos que deben interpretarse en la obra. Luego, en otro lugar, esta concepción sobre el rol del artista deja a su creador como genio individual, el acto creativo es un acto irracional, en donde se conjugan la maestría virtuosa del artista y sus capacidades geniales innatas que le permiten alterar la materia para darle forma como si lo hubiese hecho la propia naturaleza.

E.A. Vigo pertenece al conjunto de artistas que se rebelan contra estas convenciones y proyectan una mirada transformadora respecto al campo artístico, en tanto reactivan las críticas ejercidas por las vanguardias históricas. La identificación del artista con esa figura cuyo papel de autoridad exclusiva respecto a la creación individual, genial, y con una fuerte pertenencia de

clase funcional a los sentidos promovidos por la burguesía, es cuestionada. Vigo cuestiona esta figura de artista, y su propuesta revulsiva también desborda hacia la noción de público pensado como ese agente receptor pasivo, el complemento necesario del artista individuo, único creador de la obra de arte (Bugnone, 2017:70).

Uno de sus principales proyectos fueron las revistas que siempre con formato experimental propusieron una alternativa respecto a las normas que el circuito artístico convencional definía para la producción, circulación y recepción del arte. Entre 1958 y 1960, Edgardo A. Vigo junto con Miguel Ángel Guereña editaron los 5 números de la revista WC, una propuesta que sería una de las instancias iniciales en sus reflexiones sobre la producción y circulación de obra. Cada número de la revista WC se presentaba como un conjunto de hojas sueltas incluido en un sobre de papel madera, con una tirada de 150 ejemplares. Cada número tenía un texto editorial o texto crítico y obras en pequeño formato, manipulables, intercambiables, llevadas a cabo mediante técnicas mixtas de impresión con tacos de madera, dibujos en tinta, acuarela o collages. La mirada crítica sobre las nociones canónicas respecto al papel asignado para el artista y el público, también pensamientos que producían una mirada de extrañamiento sobre los géneros y estilos aceptados en el campo artístico, junto a la propuesta de una producción colectiva y experimental, fueron los tópicos principales desarrollados en esta revista. En el editorial del número 2 de la Revista WC publicada en La Plata en 1958, E. A. Vigo apuntaba una propuesta que situaba a los sujetos y objetos del arte en un territorio de disputa:

“Realizando nuestro trabajo individualmente trataremos de cargar al mismo de dinámica social [...]. Contamos en que las distintas manifestaciones (nada de estilo) de los trabajadores expresivos (nada de artistas) lleguen al pueblo (nada de público) y no retrasmítidos (nada de críticos) sino palpados directamente”. (Vigo, 1958).

E.A. Vigo fue desarrollando a lo largo de todos sus años productivos esta visión crítica con el modelo moderno y en su lugar proponía otro, mediante los cambios que motorizaban sus producciones artísticas y ediciones tempranas.

En sus textos presenta un pensamiento divergente respecto del arte tradicional, por ejemplo en un artículo que publicó en 1968 titulado “La revolución en el arte” y que hoy está guardado en el archivo “Biopsia” del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata. Se puede estudiar allí como procede para plantear distintos cambios que él ya observa y desea enfatizar en el arte referidos a modificaciones en las condiciones de producción y de recepción, y en el uso de los materiales y técnicas involucrados en la práctica artística. La reflexión se inicia con una observación ponderada que destaca dos aspectos de ese proceso: “la participación activa del observador y la ‘simultaneidad’ del suceso [que] socava el concepto de exposición”. Sostiene que el público también ha sufrido transformaciones y que ya no se puede pensar en términos del público especializado, las elites, que asistían a las galerías y a los museos para contemplar una obra de arte. En una sociedad de masas irrumpe una versión del arte que está estrechamente vinculada con otra dinámica y que se acerca al concepto de la comunicación. Respecto a los cambios producidos en las obras (“elementos”) destaca aquellos que proponen la integración de la obra a sus condiciones de

espacio y tiempo. La obra valorada como una antigüedad bella cede su lugar a aquella práctica artística que elimina la distancia con su público y acontece en su mismo territorio. La obra ya no es un documento que permanece inalterado y siempre igual a sí mismo, sino que es parte viva del acontecer cotidiano y las prácticas vitales, su producción es el resultado de esas condiciones, y se ve afectado y alterado por ellas (Bugnone, 2017: 72). Para Vigo, el arte apreciado desde el juicio contemplativo respondía a las necesidades de los sectores sociales dominantes y reproducía los sentidos del sistema de las Bellas Artes, sistema que imponía una organización sensible específica en donde se establecían jerarquías que asignaban roles permitidos a ciertos sujetos, y lugares en donde las prácticas de esos sujetos se iban a legitimar. ¿Cuáles son los roles que se le permiten al artista? ¿Cuáles son los que puede llevar a cabo el público? Tocar, palpar, intercambiar, participar, desordenar, crear, ya no serán acciones vedadas en el campo artístico contemporáneo ni asignadas de acuerdo a rangos organizados por jerarquías y la distinción taxativa entre artista y público.

Para Vigo el arte contemporáneo también lucha contra las imposiciones que el mercado del arte demanda a la dinámica de producción y recepción artística. Para él resulta imperativo el abandono del *curriculum*, un discurso que proyecta la historia profesional del artista como un resultado exitoso de la academia. También observa con desconfianza la producción competitiva de los salones y los premios correspondientes, otorgados por los miembros del jurado, ya que han producido un alejamiento de la sociedad respecto de su derecho a elegir libremente las prácticas que le resulten representativas de sus propios intereses y no reproductivas de sentidos heterogéneos a ellos. En uno de los textos guardados en la Caja Biopsia de 1968 escribe sobre las transformaciones que se avizoran como necesarias para el campo artístico, y el procedimiento para que los artistas sean protagonistas de estos cambios, y no meros agentes encargados de satisfacer las necesidades de un sistema. El modelo moderno es apuntado como un lastre por Vigo, del cual hay que desembarazarse porque obtura las posibilidades y potencias creativas, la comunicación y el hacer colectivo: “Arrojar el lastre será para el artista la apertura al vacío, el ‘derrumbe’ de Galerías y museos en un deseo de ganar la calle, la muerte de las elites exigentes, dueñas de creadores al servicio de sus intereses. La utilización de materiales que permiten la destrucción del religioso espacio separatista entre obra-público, indican una dirección hacia un arte ‘tocable’, signo de calidez comunicativa. Complementa un público predispuesto a entregarse a lo colectivo, cuando la participación permite en alguna de sus secuencias la aparición de la personalidad individual puesta al servicio del ‘logro de la cosa’” Vigo articula así una nueva idea de obra, el cambio en la concepción sobre el artista, el público y las instituciones y delinea su propia posición como artista-teórico entre los colegas y demás lectores no expertos, ya que el medio en que publicó este texto fue una de las publicaciones periódicas de la ciudad de La Plata, el diario El Día, aparecido el 15/12/1968.

Podemos observar aquí una referencia que se propone en este capítulo como especialmente vinculante con las prácticas que posibilitaron las transformaciones hacia el campo artístico contemporáneo en la Argentina: aquellas que irrumpieron con el Informalismo. Rubén Santantonín había propuesto en 1963 que “el arte-cosa [...] intenta denodadamente que el hombre no contemple más las cosas, que se sienta inmerso en ellas, con su asombro, su inquietud, su dolor, su pasión” (Giunta, 2008: 136). Santantonín denominó cosas a sus producciones objetuales, generalmente eran bultos colgantes, producidas con materiales perecederos, que se oponían al concepto de materiales nobles: cartón, cuero, tientos, yeso y telas encoladas y pintadas. La cosa quería salir del campo privilegiado y aurático de la obra de arte genial e ingresar en el de las prácticas vitales del público. La concepción de la obra de arte de acuerdo al modelo de las bellas artes producía una distancia insalvable entre el artista, la obra y el público. En cambio, la cosa de Santantonín quería incluir a todo ser humano, y no solamente a aquellos entrenados para disfrutar del arte. Rubén Santantonín concibió su práctica como una necesidad ineludible, un compromiso personal y social por expandir la percepción a través del arte. Entonces el arte no quedaba restringido a la neutralidad serena del ámbito de las salas del museo, concebidas de acuerdo al cubo blanco. Desbordaba estos límites y se concebía como el disparador de transformaciones que afectaban al campo artístico pero también al ámbito político y social a los que pertenecía la obra. El artista apuntó a poner en crisis las instituciones canónicas del circuito artístico moderno (academias, galerías, salones, museos) y a proponer una opción de arte que fuera invendible: la *panflecosa*. “*Panfleciosa* es el arte que no se vende, es el arte que se da. *Panfleciosa* es la rebeldía solitaria y sin ego. *Panfleciosa* será el arte autorizado por la policía. *Panfleciosa* será el arte perdonado por los críticos [...] La *Panfleciosa* es: Panfletaria, Proletaria, Solitaria, Invendible; es la imagen insobornable que se regala [...]”. Esta definición de la Panflecosa apareció en el catálogo de la exposición “Collages y cosas” organizada en Buenos Aires, Galería Lirolay en 1961. La idea de la participación activa del espectador recorre la poética de gran parte de los artistas experimentales de los años. Pero el artista pagó un alto precio por esta convicción respecto al arte como motor y elemento coadyuvante de cambios y revoluciones artísticas y sociales liberadoras. Estas propuestas en general no fueron valoradas en su tiempo, un medio artístico que aun arrastraba concepciones conservadoras resultó hostil y reaccionario respecto a las prácticas artísticas contemporáneas y sus actores. Antes de morir, en 1969, el artista prendió fuego a prácticamente toda su producción, y hoy el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti” de La Plata es una de las únicas instituciones que conserva obras de Rubén Santantonín.

Un texto crucial para comprender las relaciones que E. A. Vigo pretendía establecer entre las figuras de artista, obra y público, es el manifiesto que entregó al reconocido profesor y crítico de arte platense Ángel Nessi en 1969, que se cita completo:

Hacia un arte *tocable* que quiebre en el artista la posibilidad del uso de materiales *pulidos* al extremo de que produzcan el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que se quedará en esa posición sin participar *epidérmicamente* de la cosa.

Vía uso de materiales *innobles* y por un contexto cotidiano delimitador del contenido.

Un arte *tocable* que se aleja de la posibilidad de abastecer a una *élite* que el artista ha ido formando a su pesar, un arte *tocable* que pueda ser ubicado en cualquier *hábitat* y no encerrado en Museos y Galerías.

Un arte con *errores* que produzca el alejamiento del *exquisito*. Un aprovechamiento al máximo de la estética del *asombro*, vía *ocurrencia* -acto primigenio de la creación- para convertirse, ya por forma masiva -movimientos envolventes- o por la individualidad -congruencia de intencionalidad- en *actitud*.

Un arte de expansión, de atrape por vía lúdica que facilite la participación activa del espectador, vía absurdo.

Un arte de *señalamiento* para que lo cotidiano escape a la única posibilidad de lo funcional.

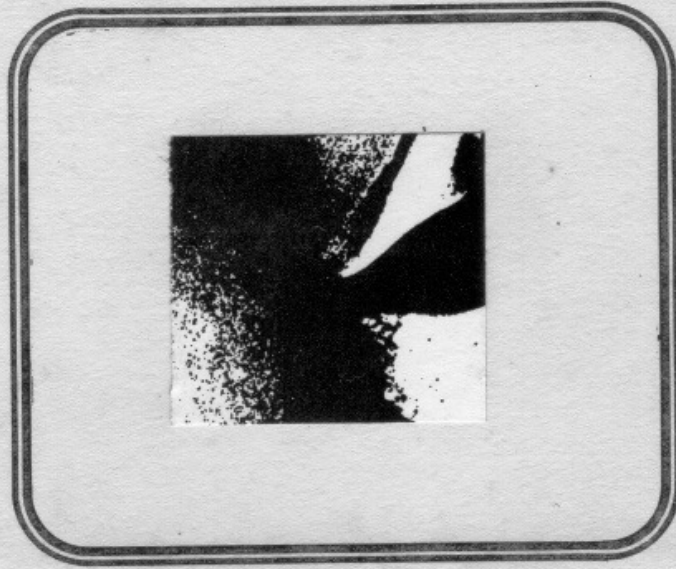
No más *contemplación* sino *actividad*.

No más *exposición* sino *presentación*. Donde la materia inerte, estable y fija tome el movimiento y el cambio necesario para que constantemente se modifique la imagen.

En definitiva: un arte contradictorio." (Vigo, 1968-1969)

Este texto enfatiza la idea de contradicción, que actúa como corolario final al desarrollo de unas definiciones articuladas como pares antagónicos y que va recorriendo todas las nociones y funciones tradicionalmente ejercidas por los sujetos del arte. Contradicción funciona aquí como perturbación, distorsión o disenso con las posiciones y jerarquías normalmente asignadas a las instituciones y subjetivaciones del campo artístico. Vigo apunta, así, a intervenir en la unión entre arte y sociedad, de modo que, aun refiriéndose al campo específico de su accionar, desborda los límites del campo artístico y su propuesta contradictoria adquiere un carácter político por la forma en que combinó estas declaraciones con las prácticas efectivamente llevadas a cabo tanto en su producción artística como en la relación que estableció con las instituciones (Bugnone, 2017: 74).

A partir de los textos presentados se pueden desglosar aquellas que serán las principales líneas de su trabajo productivo, tomando una obra en particular para desarrollar su concepción como precursora de las prácticas artísticas contemporánea: "tres detalles de una obra que no me pertenece" E.A. Vigo. Mayo 1975. Editorial Hexágono. La Plata



EDGARDO-ANTONIO VIGO

detalle 1 - de una obra que no me pertenece
détail 1 - d'une oeuvre qui ne m'appartient pas
detail 1 - of a work which i have never done

Tres detalles de una obra que no me pertenece (detalle 1). E.A.Vigo. 1975. Impresiones sobre papel. (24cm X 14,5 cm). Ediciones Hexágono

Es posible abordar la interpretación y el análisis de una obra de E.A. Vigo que exponga estas operaciones propias de una perspectiva contemporánea de las prácticas artísticas. En el mes de mayo de 1975 Vigo publicó una obra que tituló "Tres detalles de una obra que no me pertenece", bajo el sello de Editorial Hexágono en la ciudad de La Plata, la obra tuvo una tirada de 300 impresiones, cada una contenida en una carpeta de cartón con solapas plegables. La obra tiene las dimensiones propias de las que acordamos llamar obras de pequeño formato (24cm X 14,5 cm). Aquellas que gracias a su tamaño pueden ser manipuladas fácilmente, tocadas, palpadas, y pasadas mano en mano por el público. En el interior de la carpeta de cartón se encontraban tres hojas con impresiones que referían en cada una a un recorte cuadrangular distinto de una imagen fotocopiada (de la cual no es posible percibir su realidad completa) y pegada sobre las hojas de papel. Metódicamente cada fragmento era presentado de manera que conformaban una serie: Detalle 1 de una obra que no me pertenece. Detalle 2 de una obra que no me pertenece. Detalle 3 de una obra que no me pertenece. Los tres detalles son precedidos por una carátula de las mismas dimensiones en la que se inscribía el título de la obra y nombre del autor, junto con la fecha y el sello editorial. Todas las inscripciones aparecían en tres idiomas, castellano, inglés y francés.

Esta propuesta de E. A. Vigo cuestiona la idea de obra de arte como producto único y original. La imagen original a partir de la cual el artista procedió a recortar los fragmentos cuadrados es desconocida. Pero se puede distinguir que son partes de una fotocopia. Una técnica de reproducción de imágenes y de textos que genera la posibilidad de una obra múltiple. Esta dimensión múltiple de la obra genera una circulación más democrática de la obra. Altera la relación establecida con las instituciones del mercado y de exposición. La obra se puede pasar de mano en mano, se puede intervenir, se puede intercambiar. En este sentido genera una participación "activa" del espectador: el espectador es involucrado en una propuesta que dejará abierta posibles intervenciones ejercidas por él mismo. Entonces ya no sólo contempla, sino que adopta el rol de un observador que puede activar un papel dinámico y protagónico. Estas propuestas apelaban a un público que debía tener en cuenta la disposición de entregarse a un hacer colectivo gracias al abandono de la pura contemplación por la participación.

Un aspecto principal es el que se formula en términos de una propuesta artística pensada para la "comunicación", es decir, no para las "elites" educadas y formadas en el conocimiento del placer artístico, ni para "exquisitos", sujetos distinguidos y priorizados en el campo artístico, cuya voz ejercía un papel de mediación en el encuentro de la obra con su público. La posibilidad de generar un encuentro con esta obra por fuera de los espacios consagrados a tal fin da cuenta de esta dimensión comunicacional de esta propuesta. No es una obra que vayamos a encontrar colgando en la pared de un museo, está hecha con materiales accesibles y familiares, entre las técnicas elegidas para su producción hay una, la fotocopia, que se posiciona casi en las antípodas del material noble y la acción creativa genial. Estas características técnicas, materiales y formales, provocan un sentimiento de "asombro" en el público, como lo hacían las vanguardias, a través de la "ocurrencia", se puede generar en el público una apertura hacia

otros modos de hacer y pensar el hacer creativo. El shock, la sorpresa y el carácter lúdico de las obras de las vanguardias históricas fue retomado por Vigo para las propias.

“Tres detalles de una obra que no me pertenece” opera cambios en la relación obra-público: El modelo de las bellas artes ponderaba una relación casi ritual respecto al acercamiento que el público le debía a la obra. Se generaba así un distanciamiento insuperable, y que hacía de la experiencia estética un momento único y de trascendencia metafísica (la dimensión aurática de la obra de arte). Vigo propone la destrucción de este espacio de culto casi religioso, espacio que divide los territorios entre obra-público mediante una frontera infranqueable, y apunta hacia un arte tocable, palpable. Como ya mencionamos, las alteraciones en la materialidad y en composición de la obra son también determinantes en esta concepción de un arte para tocar: los materiales pulidos hasta la perfección, la habilidad y el virtuosismo del artista, la calidad y perdurabilidad de los materiales, son reemplazados por dispositivos y formas nuevos, más cercanos, más familiares, al alcance de la mano de un público que puede pensarse a sí mismo también como actor.

Referencias

- Aumont, J. (1992). *La Imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bugnone, A.L. (2017). *Vigo. Arte, política y vanguardia*. La Plata: Editorial Malisia.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Kant, I. (2005). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada.
- Katzenstein, I. (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- López Anaya, J. (2003). *La vanguardia informalista. Buenos Aires 1957 – 1965*. Buenos Aires: Ediciones Alberto Sendros.
- Malosetti Costa, L. (2007). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco, M. (2007) *De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958 – 1965*. Publicado en Katzenstein, I. (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Pérez Balbi, M. (2016) *Edgardo Antonio Vigo. Obras*. Publicado en el Catálogo para la exposición “Edgardo Antonio Vigo: Usina permanente de caos creativo. Obras 1953 – 1997” presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires.

- Sánchez, D. (2013). Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo. Libros de cátedra. La Plata: Editorial de la UNLP.
- Svampa, M. (1994). El dilema argentino: Civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista. Buenos Aires. Ediciones el cielo por asalto
- Vigo, E.A. (1958). Revista WC. La Plata
- Williams, R. (2009). Marxismo y Literatura. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta

CAPÍTULO 3

Encontrarse, imaginar, accionar: lo colectivo en las artes contemporáneas

Clarisa López Galarza

*El arte es una práctica de experimentación
que anticipa de la transformación del mundo.*

Suely Rolnik. ¿EL ARTE CURA?

En las artes contemporáneas es frecuente encontrarnos con prácticas artísticas que desbordan los límites impuestos por las disciplinas artísticas tradicionales. Entre otras, algunas experiencias sugieren instancias colectivas de acción y gestión en artes, y proponen transformaciones profundas en relación con los lugares habituales de relación con las artes; a la vez que generan desplazamientos en los ámbitos de producción, circulación y consumo en el campo artístico. En este escrito abordaremos algunos posicionamientos teóricos que se detienen en el estudio de estas experiencias, con el objetivo de recuperar algunas categorías relevantes en el análisis de estas apuestas. Nos centraremos, entonces, en conceptos tales como *prácticas relacionales* (Bourriaud; 2008), *estéticas de la participación* (Bishop; 2005) y *prácticas de producción de vínculos* (Laddaga; 2006), para recuperar posibles perspectivas de análisis de prácticas artísticas colaborativas y situadas.

De los objetos a los procesos, de los procesos a las redes: notas sobre lo colaborativo en las artes contemporáneas

En las últimas décadas, han proliferado -tanto a nivel local como global- múltiples prácticas que se desplazan por fuera de los lugares habituales de producción, circulación y consumo en el campo artístico. Entre ellas, nos encontramos con experiencias que se valen de estrategias colaborativas y asociativas que articulan una diversidad de actores -artistas y no-artistas- en su elaboración y desarrollo. Lejos de centrar su interés en los objetos artísticos resultantes, hacen foco en los procesos productivos y relaciones sociales que activan a través de sus propuestas; a la vez que hacen uso de modos de hacer provenientes de otras disciplinas y campos del sa-

ber (Desjardins; 2011). De esta manera, estas prácticas proponen y ahondan desplazamientos que se entroncan con otras experiencias contemporáneas: profundizan en el disolvimiento de las distancias entre autores y espectadores, agregan nuevas capas de sentido al cuestionamiento del estatuto objetual del arte y vuelven porosas las fronteras entre el arte y otros ámbitos de conocimiento.

Con el término *prácticas artísticas colaborativas* nos referimos, entonces, a aquellas que trabajan a partir de la exploración y conformación de lazos sociales: en su acción profundizan, tensionan o reconfiguran relaciones subjetivas ya existentes, así como también propician la configuración de otras nuevas y distintas (Laddaga; 2006). Algunas experiencias, incluso, buscan incidir directamente sobre los procesos que regulan las relaciones sociales en un tiempo y espacio específico. Así, nos proponen revisar no solamente los materiales y procedimientos que se imbrican en la producción de las artes contemporáneas, sino también los engranajes y dispositivos que hacen posibles modos de vida en común. Son acciones que están anudadas a tiempos y territorios específicos, cuya acción resuena en un cierto estado de cosas y dialoga con problemáticas de la comunidad en la que se despliega.

Como señaláramos antes, estas experiencias exceden o desbordan la concepción disciplinar de las artes. De acuerdo a lo que se ha profundizado en otros capítulos de este volumen, la contemporaneidad suspende el ordenamiento de las prácticas artísticas a partir de los objetos resultantes y las técnicas y materiales utilizados -es decir, las obras de arte y las disciplinas puestas en juego en la producción- para centrarse en los procesos de producción y relaciones sociales puestas en juego en ellos. De la misma manera, las prácticas colaborativas ensayan otros vínculos con los espacios institucionales de exhibición y circulación de las artes, tensando sus contornos o explorando otros sitios y estructuras que las alberguen. En muchas de ellas, se proponen archivos de sus acciones que permiten su posterior activación en otros contextos y territorios.

A lo largo de este escrito, recorreremos algunos posicionamientos teóricos que se detienen en estas experiencias, con el objetivo de recuperar algunas categorías relevantes para su análisis. Nos detendremos en los planteos de Nicholas Bourriaud, condensados en el volumen *Estética Relacional*; en los aportes de Claire Bishop -especialmente los desplegados en los textos *Antagonismo y Estética Relacional, Participation y Artificial Hells*- y, por último, en los conceptos desplegados por Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia*. A partir de su estudio, buscaremos dar cuenta de las potencialidades y especificidades de cada una de las posturas abordadas; así como también buscaremos enlazarlas con una red de prácticas artísticas que sustentan y dan sentido a estas teorías. Proponemos aquí, entonces, una constelación de herramientas conceptuales que puedan enriquecer los abordajes de la diversidad de enfoques, estrategias y apuestas que se hacen visibles en las producciones artísticas participativas y colaborativas.

Estética relacional: la exposición como laboratorio de relaciones subjetivas

En el año 1998, Nicolas Bourriaud¹ publica *Estética Relacional*, un volumen que se dedica a explorar las formas propias de las artes de la década de los noventa. Aunque la publicación posee un carácter un tanto fragmentario dado que es resultado de la compilación de una diversidad de textos -reescrituras o recortes de artículos, textos de exposiciones, entre otros-, sus aportes han vertebrado gran parte de las discusiones en torno a las prácticas artísticas que exploran las relaciones sociales y los vínculos intersubjetivos como forma para la producción artística. A partir de su publicación, ha suscitado numerosas resonancias y réplicas tanto en el campo de la producción artística como de la teoría y la crítica; retomaremos algunas de ellas a lo largo de este escrito.

Como punto de partida para su análisis, Bourriaud trabaja sobre la producción de un conjunto de artistas de diversas nacionalidades. Aunque no conforman un grupo, ni tampoco una corriente, este autor cree ver un conjunto de recurrencias que permiten delinear las características más relevantes de aquello que recibirá el nombre de *estética relacional*.

Podemos decir que su rasgo común es tomar como “horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (2008:13). En otras palabras, Bourriaud considera que estos artistas exploran los lazos sociales como la *materia* de sus producciones. Con esto queremos decir que, aunque de modo general los hechos artísticos suponen o construyen relaciones entre sujetos, se trata de un conjunto de producciones que enfatizan los vínculos como eje fundamental de trabajo.

De acuerdo con su perspectiva, estos artistas hacen visible nuevas formas de la práctica artística que la diferencian de otras experiencias anteriores de la historia del arte. Si bien puede señalarse que las relaciones sociales están incrustadas en todo hecho o fenómeno artístico -condensado en el tradicional esquema que vincula productores, obras y espectadores-, este planteo sostiene que las propuestas analizadas dan cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte que las precede. Como mencionamos previamente, estas producciones hacen su aparición en la escena artística hacia fines del siglo, específicamente, hacia fines de los años noventa.

El arte relacional, de acuerdo con Bourriaud, cobraría sentido a partir de los modos de vida contemporáneos. Las condiciones de vida urbanareducirían los espacios que habitamos y estrecharían las distancias entre los sujetos. Si compartir un mismo momento y lugar con otros se torna condición propia de la vida actual, este tipo de arte es una manera de hacer que encarna los modos de existencia del presente. Como señala Bourriaud,

¹ Nicholas Bourriaud (1965) es curador y crítico de artes de origen francés. Fue director del Palais de Tokyo (París, Francia), curador de Tate Britain (Londres, Inglaterra) y director de las bienales de arte de Lyon (2005) y de Taipei (2014). Fue director de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes (París, Francia). Además de *Estética Relacional*, es autor de los libros *Posproducción* (2002), *Radicante* (2009) y *Exforma* (2016), entre otros textos.

“El régimen de encuentro intensivo, una vez transformado en regla absoluta de civilización, terminó por producir sus correspondientes prácticas artísticas: es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad, y tiene por tema central el estar-junto, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido”. (2008:14)

Estas *formas* artísticas son el resultado, entonces, de un régimen de encuentro intensivo o *cultura de lo próximo*, engendrada por la vida en las ciudades.

El interés por las formas de lo social entrafía, por un lado, el estudio, la observación y a producción a partir de los lazos humanos presentes. Pero también, el arte relacional se empeñaría en propiciar un espacio de encuentro que vuelva posible pensar y ensayar nuevas formas vinculares distintas a las existentes. De acuerdo con Bourriaud, las prácticas artísticas contemporáneas construyen un espacio-tiempo especialmente adecuado para explorar los modos de vida administrados por la cultura de lo próximo, porque son herederas de un dispositivo propio para el encuentro: la exposición.

La potencialidad de las exhibiciones como espacio de reunión radica en que producen un tipo de sociabilidad específica, que posibilita la convivencia de un grupo de sujetos en un mismo tiempo y lugar. En este sentido, la galería de arte genera las condiciones para la reunión y la discusión inmediata sobre los sentidos en torno a lo sugerido por el artista, y construye, a diferencia de otros espacios de sociabilidad de las artes -como los cines o las salas de conciertos-, un espacio que no sólo posibilita, sino que invita a la conversación y al intercambio entre sus visitantes.

En este recorrido, nos detendremos en las instalaciones-performances del artista Rirkrit Tiravanija, que han sido los casos más aludidos para dar cuenta de las prácticas relacionales, en los términos propuestos por Bourriaud. Tomaremos como material de estudio la experiencia de *Sin Título (gratis)* (1992), presentada en la galería 303 de Nueva York. En esta ocasión, Tiravanija intervino el espacio expositivo vaciándolo de objetos y desdibujando su función como galería. En él, construyó una estructura de madera para ser ocupada por los visitantes. Allí montó una cocina provisoria que estaba a la vista de quien fuera a asistir al espacio: instaló anafes y enseres de cocina y además dispuso mesas y sillas.

Durante el período que ocupó la exposición, el artista preparó una comida tailandesa -arroz y curry- para ofrecer a sus visitantes cuando llegaran a la galería, quienes se sentaban a compartir una ración con sus ocasionales compañeros. En la instalación, los objetos allí presentes no estaban dispuestos para ser contemplados, sino usados, manipulados. *Sin título (gratis)* construye un espacio a ocupar, una duración a experimentar, una colectividad instantánea que comparte un plato de comida. La intervención del artista propicia la interacción entre sujetos, desplazando el énfasis desde lo contemplativo hacia lo experiencial: hacia la degustación y hacia la conversación y diálogo con otros, desconocidos.

La exposición, así, no es la puesta en público de un resultado o el fin de un proceso de elaboración de objetos que serán expuestos luego de ser terminados. Por el contrario, es precisamente el lugar en donde el arte se *produce*.

Para el autor de Estética Relacional, aquí radica precisamente la potencia de este tipo de arte: son prácticas que pueden pensarse como *intersticios sociales*, porque producen un espacio-tiempo distinto del cotidiano. Como señala Bourriaud,

“El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes [en el modo de producción capitalista]. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano distinto al de las `zonas de comunicación´ impuestas”. (2008:16)

Aprender a habitar el mundo en el que vivimos y desplegar modelos de acción alternativos para transformarlo: estas serían las motivaciones de los artistas que exploran lo relacional. Experiencias que suspenden momentáneamente el orden instituido y abren la posibilidad de pensar en otras formas de contacto y colaboración entre personas.

El arte contemporáneo puede ser pensado como proveedor de modelos simbólicos, a partir del ensayo de nuevas formas de lazos sociales que luego puedan hacerse extensivas a otros campos vitales, por fuera del dominio de lo artístico. Es aquí, precisamente, donde radica la relevancia política de estas prácticas, capaces de suspender las formas sociales actualmente dominantes -que reducen las relaciones subjetivas al modelo de proveedor/cliente (2008:104)- y de crear otras posibles, distintas y alternativas.

Cada obra es una propuesta para habitar *mundo en común* (2008:23) que explore nuevas maneras de convivencia. Trascender las fronteras de lo artístico para ensayar nuevas formas de lo cotidiano y de los intercambios entre los sujetos es, para Bourriaud, el horizonte que se abre a partir del arte relacional.

Estética de la participación: autorías colectivas y situadas

Como mencionamos más arriba, el planteo de Bourriaud no ha pasado desapercibido en el campo de las artes contemporáneas. Aún hoy continúa ejerciendo influencias en la producción de artistas y curadores, a la vez que ha encendido numerosos debates en torno a sus afirmaciones. En esta línea, Claire Bishop² publicó en la revista *October* el escrito *Antagonismo y estética relacional* (2004), en el que desarrolla una fuerte crítica a las apreciaciones del crítico francés.

De acuerdo a lo que se plantea en este texto, Bourriaud descuida –en su interés por la estructura de la obra de arte relacional- la relación que los discursos artísticos establecen con su

² Claire Bishop (1971) es historiadora del arte. Es actualmente docente en el departamento de Historia del Arte en el Graduate Center, perteneciente a la Universidad de Nueva York y es colaboradora de las revistas *Artforum* y *October*. Además de sus textos dedicados al estudio de las estéticas de la participación, Bishop indaga en el estudio de la historia de las exhibiciones, campo en el que se destaca su estudio *Radical Museology, or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books, 2013.

contexto y su responsabilidad política y social. Entre otras cuestiones, Bishop se pregunta: ¿es válido hablar de participación sin cuestionarnos por las relaciones sociales que se producen, para quién, en dónde y por qué?

Esta autora objeta, por tanto, los alcances de la propuesta de *Estética relacional*. En primer lugar, su análisis se detiene en el énfasis sobre la forma o la estructura de las obras relacionales: si la forma propone un intercambio entre sujetos, ¿eso garantiza que sea una instancia democrática o una construcción plural de sentidos? Para Bishop, los escritos de Bourriaud se detienen en las consideraciones sobre la *forma* relacional separándola del contenido o tema de la obra, pero ¿es posible deslindar ambos aspectos? ¿Dónde se encuentra la frontera entre ambos? Volviendo a la pieza de Tiravanija, *Sin título (gratis)*, que mencionamos con anterioridad, podemos decir que el acento de Bourriaud está puesto en el ofrecimiento de la comida y la duración de su degustación en compañía de otros. Sin embargo, su abordaje no se interroga por cómo, dónde ni para quiénes cocina el artista³, y nos hace posible cuestionarnos ¿la performance-instalación de Tiravanija funciona de la misma manera en otro espacio geográfico, en otro momento histórico, en otras circunstancias específicas? En palabras de Bishop,

“Cuando Bourriaud afirma que “los encuentros son más importantes que los individuos que los protagonizan”, intuyo que [para este autor] toda relación que permite el “diálogo” se asume automáticamente como democrática y, por lo tanto, positiva. Pero, ¿cuál es el verdadero significado de “democracia” en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, la pregunta lógica que sigue es qué tipo de relaciones se producen, para quién y por qué” (2005:5).

En otras palabras, su crítica devela que las estructuras relacionales no saldan el problema de la participación y la construcción colectiva de sentidos; ya que no necesariamente se constituyen como instancias de alteración o renovación de las condiciones del campo artístico, social o político. En otras palabras, su crítica apunta a develar que la participación no necesariamente es una instancia de colaboración y construcción conjunta.

La autora de *Antagonismo y Estética Relacional* señala que la democracia sólo es posible en la medida en que abra un espacio de cuestionamiento de los órdenes instituidos. Partiendo de la afirmación de Rosalyn Deutsche, quien señala que “el conflicto, la división y la inestabilidad no dañan por lo tanto la esfera pública democrática; son condiciones de su existencia” (Deutsche en Bishop: 2005:5), su crítica avanza sobre los casos que Bourriaud estudia. De acuerdo con Bishop, estas obras no se abren hacia la posibilidad del disenso, sólo afirman comunidades ya existentes. Si bien generan otras instancias de sociabilidad, no hacen posible el encuentro con lo diferente, con lo disidente, con lo ajeno al universo del arte y de las galerías:

³ En esta línea, podemos preguntarnos si la obra del artista argentino Gabriel Baggio, *Sopa* (2002), en la que el artista cocina junto con su madre y su abuela tres preparaciones de sopa que serán luego degustadas por los asistentes al encuentro contiene la misma carga de sentidos que la propuesta de Tiravanija. Cabe, sin embargo, considerar de qué maneras el lugar, el plato elegido, los procedimientos puestos en juego para elaborarla, y el momento histórico en el que ambas piezas acontecen son aspectos fundantes para abordar la lectura crítica de sus apuestas poéticas.

“(…) Las obras de Tiravanija son políticas sólo en el sentido más vago de promover el diálogo por sobre el monólogo (...). El contenido de este diálogo no es en sí democrático, ya que todas las preguntas conducen a otra ociosa de tan trillada: “¿es arte?”. A pesar del discurso de Tiravanija en favor de la obra abierta y la liberación del espectador, la estructura de la obra limita de antemano el efecto y se apoya en el hecho de que sucede en una galería para diferenciarse del mero entretenimiento. La microtopía de Tiravanija abandona la idea de transformar la cultura pública y reduce su campo de acción a los placeres de un grupo privado cuyos integrantes se identifican como “asistentes a muestras de arte” (2005:7-8)

No hay, para Bishop, una fricción dentro de estas obras, no hay disonancias ni encuentros con lo desconocido. Desde su perspectiva, la propuesta de Tiravanija se dirige únicamente a una comunidad cuyos miembros se identifican unos con otros, porque tienen espacios de sociabilidad y modos de ver que les son comunes a todos ellos. El diálogo, aunque presente, no resulta garantía suficiente para definir esta experiencia como intrínsecamente democrática.

En sus análisis sobre las prácticas participativas, Claire Bishop centra la mirada en las continuidades que las producciones contemporáneas entablan con respecto a experiencias gestadas durante la década de 1960. La ruptura con las técnicas, materiales y procedimientos tradicionales desencadenada en este período propuso no sólo la posibilidad de comprometer *físicamente* al espectador en la obra de arte, sino que también habilitó a los artistas a *apropiarse de formas sociales* existentes: experiencias cotidianas, intangibles e inmateriales, se tornan materiales artísticos. A partir de estas propuestas, el arte se aproxima a la vida, suspendiendo la diferencia entre artistas y espectadores, profesionales y *amateurs*, producción y recepción (Bishop; 2006:10). El énfasis está aquí en la colaboración, en la dimensión colectiva de la experiencia social y en el desmarcamiento de la distancia entre el arte y otras actividades humanas. Si el interés de Bourriaud se basaba en la premisa de que la estructura de las obras relacionales produce formas sociales, en el caso de Bishop la ecuación se invierte. En sus planteos, las prácticas artísticas participativas invocan la instancia de la creatividad colectiva, y las relaciones conflictivas que el arte sostiene con otras estructuras sociales y políticas (2005:7).

Siguiendo a Bishop, es relevante destacar tres tópicos a partir de los cuales se estructuran las prácticas artísticas participativas, que, como señalamos, se gestan durante la década del '60 y continúan en vigencia en la contemporaneidad. El primero de ellos está emparentado con la activación de un sujeto crítico y colectivo que —a partir de instancias de participación física o simbólica desplegadas por experiencias artísticas— sea capaz de determinar su propia realidad social y política. Por lo tanto, la legitimidad de estas *estéticas de la participación* estaría dada por la intención de generar una relación causal entre sus proposiciones y la configuración de una agencia individual o colectiva (Bishop;2006:12), y, por tanto, abriga la promesa de incidir activamente en esferas *extra-artísticas*. En segundo lugar, otra recurrencia de este tipo de producciones puede leerse en vinculación con los cuestionamientos en torno a la noción de autoría. De acuerdo con este planteo, desdibujar la atribución de una autoría individual en favor de una autoría colectiva puede constituirse

como una manera de desjerarquizar las relaciones entre productores y consumidores, contribuyendo a desmarcar la creatividad como actividad reservada únicamente a los artistas. Es así que estas estrategias propiciarían la existencia de modelos sociales más democráticos e igualitarios. El último de los tópicos guarda relación con una percepción de crisis de lo comunitario. Por lo tanto, resulta posible identificar prácticas artísticas orientadas a reconstruir lazos sociales a través de elaboraciones colectivas de sentidos.

En esta línea argumental, Bishop avanza en consideraciones sobre las comunidades que propician las obras relacionales, y, por lo tanto, de su potencia política. Si el interés por estas propuestas radica en la posibilidad de ensayar nuevas formas de lo social, vale preguntarnos por quiénes y bajo qué supuestos se componen las comunidades efímeras que se construyen en ellas.

Con el objetivo de reponer y analizar con mayor profundidad los planteos de Bishop, nos detendremos en la propuesta del artista francés Thomas Hirschorn, el *Museo Precario Albinet* (2004), que consistió en la construcción y gestión colectiva de un museo en los suburbios de París cuya actividad se extendió por un lapso de 8 semanas. Su estructura estaba compuesto por una sala de exposiciones, un espacio de usos múltiples, una biblioteca y una cafetería.

El museo fue edificado por la comunidad, con materiales precarios y poco duraderos, en un baldío de la comuna de Aubervilliers. A partir del trabajo con un equipo de jóvenes residentes en el barrio, se diagramaron ocho exposiciones que mostraban una obra original de artistas de gran relevancia, proveniente del acervo del Centro Pompidou. Alrededor de ellas se construía en cada exhibición un relato conformado por material documental, recortes de enciclopedias, reproducciones de obras, y acciones colectivas -como talleres de escritura, conferencias, debates y visitas guiadas- tendientes a explorar las potencialidades de las imágenes expuestas, actualizar sus lecturas y proponer otros públicos distintos a los que asisten a los espacios dedicados a la guarda y exhibición de piezas de arte.

A partir del traslado al Museo Precario, obras de Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Andy Warhol, Le Corbusier, Joseph Beuys y Fernand Léger desplegaron otras significaciones, distintas a las que proponen cuando son exhibidas dentro de una institución de gran legitimación, como es el Centro Pompidou. La experiencia de Albinet nos permite preguntarnos por las maneras de construir comunidades, quiénes y para quiénes se construyen los discursos institucionales y para qué fines. Durante su período de actividad, esta comunidad reunida para fines específicos ensaya modos diversos de relacionarse con las imágenes y consolida lazos que sobrevivirán a la vida fugaz del museo. De esta manera resulta posible dar cuenta de la potencialidad política y artística de las propuestas que le interesan a Bishop: lejos de ser un espacio cuyas acciones son propuestas, reguladas y controladas por el artista, Hirschorn propicia la creación de un colectivo de gestión y producción de actividades, cimentado en los intereses comunes a sus participantes. En este gesto, disuelve la distancia entre productores y espectadores, e invita a la exploración de una creatividad colectiva, en la que intervienen múltiples actores y perspectivas.

A través de la activación de las obras de artistas legitimados, este museo desempolva la potencia de las producciones de las vanguardias y las neo-vanguardias, para situarlas en otros contextos de circulación y sugerir otras lecturas cargadas de sentidos políticos situados en un espacio-tiempo específico. Del mismo modo, podemos advertir que este tipo de operaciones tiende a desmarcar imágenes que resultan fundamentales para los discursos contruidos y sostenidos desde la historia del arte: ubicándose en los márgenes de la metrópolis, en un barrio periférico y habitado en su mayoría por inmigrantes, estas piezas actualizan sus significados de acuerdo a la comunidad que las recibe.

Estética de la emergencia: hacia las ecologías culturales

En una línea similar a la de Bishop, podemos encontrar los planteos de Reinaldo Laddaga⁴. En el volumen *Estética de la emergencia*, este autor trabaja sobre las *prácticas de producción de vínculos*, a través de la caracterización de propuestas *entreabiertas* cuyo forma final surge de la interacción entre la proposición del artista-gestor y los aportes individuales o colectivos de los participantes.

Para Laddaga, a través de estas acciones se configura con claridad una fase de cambio en la cultura, que desborda y quiebra con las estructuras de la esfera artística que fueran consolidadas hacia fines del siglo XVIII y mediados del siglo XIX. En este sentido, vale señalar que este autor indaga en las relaciones entre las configuraciones culturales, económicas y políticas: las tres estructuras entran en crisis simultáneamente, durante los años ochenta del siglo XX. Es precisamente en este momento que “comienza a esbozarse otra configuración, que apuntaba a renovar (...) la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida en común en un momento históricamente determinado” (2010:7)

En este escenario, artistas, escritores y músicos comenzaron a diseñar y ejecutar proyectos que implicaron la movilización de estrategias complejas de colaboración. Laddaga establece una serie de características comunes a estas *prácticas de producción de vínculos*: en primer lugar, permiten asociar durante tiempos prolongados a un conjunto amplio y diverso de agentes, entre los que se cuentan artistas y no artistas. Al mismo tiempo, inventan o proponen mecanismos que permiten articular procesos de modificación de estados de cosas locales, a la vez que de imágenes y ficciones, generando así un refuerzo de ambas esferas, y estableciendo nuevas alianzas entre lo real y lo imaginado. Por último, estas prácticas proponen el diseño de dispositivos de publicación o exhibición, que permiten integrar los archivos de estas colaboraciones. De este modo, se hacen visible estas experiencias, tanto para la comunidad de origen

⁴ Reinaldo Laddaga (1963), es doctor en Filosofía, de origen argentino. Es actualmente docente en la Universidad de Pennsylvania, en Estados Unidos. Escribió, entre otros textos, el libro *Estéticas de laboratorio* (2010), que profundiza en el estudio de las formas del arte del presente.

como para otros espectadores o lectores potenciales que fueron definidas por el autor como *ecologías culturales* (2010:8).

Como caso de trabajo, nos detendremos en la experiencia *Park Fiction*, un parque inaugurado en el año 2005 luego de un proceso de organización y gestión colectiva motorizada por los artistas Christof Shaefer y Cathy Skene en el barrio de St. Pauli, en Hamburgo, Alemania. En este vecindario la inversión estatal escaseaba y se contaba con pocos espacios públicos para el esparcimiento y el encuentro. En el año 1993 se inició, a partir de la iniciativa de sus habitantes, un proceso de auto-organización centrado en resistir la construcción de un proyecto inmobiliario que amenazaba con acabar con el único punto de acceso a la bahía con la que linda. Hacia 1995, Shaefer y Skene se sumaron a los encuentros, y propondrían realizar una serie de eventos bajo el nombre de *Park Fiction*.

Estas acciones tenderían a realizar una “producción colectiva de deseos” (*Park Fiction*; 2013), una proyección de los intereses e intenciones de la comunidad organizada, un proceso de imaginación colaborativo y compartido. La formulación de estos deseos fue acompañada de diversas acciones que apuntaban a realizar estos proyectos: por ejemplo, en *Park Fiction 3 ½ - parques y políticas* (1995), ambos artistas junto a los vecinos Thomas Ortmann y Sabine Stövesand, organizaron una presentación de información e imágenes sobre parques alternativos y abrieron la discusión sobre la construcción de poder, el diseño y el urbanismo. *Park Fiction 4 - un día los deseos saldrán de casa y ocuparán la calle* se centró luego en la producción de una exhibición en las casas y tiendas que rodeaban el espacio en el que el parque público sería emplazado. En ella se mostraron trabajos de vecinos y de artistas, vinculados a la imaginación sobre parques.

De este modo, además de generarse un constante movimiento de acciones colectivas que organizaran el movimiento, fue gestándose un archivo compartido de imágenes y textos, que hiciera posible el intercambio al interior de la comunidad, pero también propiciara el encuentro con grupos que desarrollaran actividades similares en distintas partes del mundo.

Sumado a las actividades organizadas dentro del vecindario, *Park Fiction* fue presentado en diversos eventos artísticos internacionales, entre ellos, en la Documenta 11 (2002), en Kassel, Alemania. En esta operación, se emparenta la experiencia con otras iniciativas contemporáneas, pero a la vez se la enlaza con un trasfondo histórico-artístico; es decir, se la inscribe dentro del campo de las artes y se legitima su acción.

De acuerdo con Laddaga, esta experiencia puede ser enmarcada dentro de las *artes de la organización* (2010:14), término que alude a aquellos

“ (...) proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas -ni producción de 'arte visual', ni de 'música', ni de 'literatura' (...) que, sin embargo, se encuentran inequívocamente en su descendencia; producciones de las cuales es difícil decidir a qué tradición nacional o continental pertenecen (...) y donde, sin embargo se interroga la relación entre la producción de representaciones y de imágenes y las formas de ciudadanía, sólo que ahora en más de una lengua, en más de una tradición, en más de un sitio” (2010:11)

Estas acciones fronterizas o *posdisciplinarias* -ya que retoman prácticas propias de una organización disciplinar de las artes, pero que la desdibujan y borronean- operan valiéndose de diversas estrategias de acción y propician las colaboraciones entre artistas y no artistas. *Park Fiction*, entre otros proyectos, es el resultado de la articulación entre imágenes y palabras, pero también de conversaciones facilitadas por diseños institucionales -a través de los cuales se garantizan financiamientos e instancias de exposición- que los artistas conciben como momentos tan propios de su práctica como la generación de objetos de arte (2010:15).

Se trata de proyectos *constructivistas*, que proponen modos de vida artificiales, y dan lugar al despliegue de comunidades experimentales: tienen como punto de partida acciones que reorganizan la situación de maneras imprevisibles y que, a la vez, pretenden ir más allá de esa situación en específico. Su interés radica en generar situaciones y vínculos que trasciendan su acción, que sus efectos se extiendan hacia otras esferas, y que movilicen a aquellos grupos de sujetos devenidos en comunidad en pos de objetivos formulados colectivamente. En otras palabras, podemos pensar que estas experiencias devienen laboratorios para averiguar y cuestionar las condiciones de la vida social en el presente (2010:15). Es por esta razón que el volumen de Reinaldo Laddaga se titula *Estéticas de la emergencia*: a partir del surgimiento de estas iniciativas colectivas por parte de los artistas, puede hablarse de un cambio radical en las maneras de producir arte, que marca un corte definitivo con los modos propios del pasado:

Una emergencia (...) es una formación que persiste, aunque menos como persiste un objeto inalterable que como un torbellino subsiste a la aparición y desaparición de sus átomos o un organismo al reemplazo de sus células (...) El carácter de estos fenómenos se determina por el contexto en el que tienen lugar (...) Una emergencia es la ocasión de un aprendizaje (2010:287)

Las nuevas configuraciones que emergen son, entonces, experiencias que despliegan consecuencias no previsibles, que sólo pueden desprenderse de su desarrollo y puesta en práctica. Son proyectos que buscan trascender sus límites espaciales y temporales y devenir un punto de partida para otros procesos, a partir de los cuales tendrá lugar la transformación de lo extremadamente improbable a lo probable (2010:288). Buscan persistir para anidar otras experiencias aún por venir, y, en su transcurrir, disuelven la compartimentación entre las disciplinas y campos de conocimiento, reorganizándolas de acuerdo a objetivos y acciones específicas y situadas.

Consideraciones finales

A lo largo de este capítulo hemos revisado tres posicionamientos en torno a las prácticas artísticas colectivas y colaborativas. Sin intención de establecer un criterio de ponderación de una

postura sobre la otra, hemos procurado desplegar sus argumentaciones con el interés de dar cuenta de los alcances analíticos y apuestas teórico-políticas de todas ellas.

Las prácticas artísticas que involucran vínculos entre sujetos como materia o forma de trabajo contienen dentro de sí -en mayor o menor medida- la pregunta por lo social. Para su análisis, resulta valioso recalcar la importancia de recuperar distintas visiones teóricas y estéticas que nos permitan afinar nuestras observaciones. En este sentido, los planteos de Bourriaud, Bishop y Laddaga alumbran distintas aristas de estas problemáticas: formulan preguntas particulares sobre los procesos, los temas, los contextos o los modos de relación social que anidan en las prácticas a estudiar. Es así que, sin pretender un único y definitivo abordaje sobre la materia, nos interesa dar cuenta de estas disonancias y desplazamientos, que puedan aplicarse de modo específico a experiencias concretas.

Propuestas como *Estética Relacional* han hecho mella en las discusiones estéticas y en las producciones artísticas de los últimos años. Por lo tanto, su potencial radica, por un lado, en su habilidad para dinamizar los debates en torno a este tipo de prácticas y para generar un sustrato propicio para el intercambio teórico; por otro lado, resulta interesante detenerse en el territorio de acción que delinea. Considerar a las galerías como el espacio privilegiado para la producción de estas obras condensa, de alguna manera, los modos de producción y lugares de circulación del arte relacional y enciende las preguntas sobre las formas de las producciones estéticas, así como también vuelve la mirada hacia el interior del circuito artístico, especialmente, de los espacios institucionalizados dedicados a la exhibición de las prácticas artísticas y hacia las comunidades que los habitan.

Los escritos de Bishop se preguntan por las potencias políticas y transformadoras de las estéticas de la participación. En sus páginas, la mirada crítica sobre los mecanismos de colaboración y de relación que se ponen en marcha en estas piezas se torna de especial valor para desnaturalizar los discursos que identifican la participación con la democracia. En su interés por trazar una genealogía de las prácticas artísticas participativas, esta autora da cuenta de continuidades entre el arte de mediados del siglo XX y el arte contemporáneo actual, abriendo el juego a pensar en temáticas, objetivos y procedimientos presentes en ambos momentos. En este gesto, se vislumbra también la posibilidad de cuestionarse por las incidencias de estas prácticas en otras esferas por fuera de la artística, y del valor de las prácticas participativas como espacio de invención de otros modos de vida, más autónomos, colectivos y creativos.

Los aportes de Reinaldo Laddaga permiten construir una lectura de las artes de la organización como un territorio para la exploración de los alcances y límites de la vida en común en un espacio-tiempo específico. A través de estrategias fronterizas o posdisciplinarias, los artistas reconstruyen y resignifican las herencias artísticas de la modernidad y proponen otros usos de sus procedimientos y visualidades. Su acción se centra en la gestión de las condiciones necesarias para que facilitar el desarrollo de ciertos procesos colectivos que desbordan la noción de autoría. Estética de la emergencia hace posible pensar en la simultaneidad de estas acciones artísticas a escala planetaria, que, en su recurrencia, cristalizan una renovación de los modos de producción de imágenes y de subjetividades.

Referencias

- Bishop, C. (2005), Antagonismo y estética relacional. *Otra parte: revista de letras y artes*. (5). Recuperado de <http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-5-oto%C3%B1o-2005/antagonismo-y-est%C3%A9tica-relacional>
- Bishop, C. (ed.) (2006), *Participation*, London: Whitechapel/Cambridge: MIT Press. Recuperado de https://academicworks.cuny.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ar/&httpsredir=1&article=1096&context=gc_pubs
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Bruno E. (2008), Thomas Hirschhorn: Musée Précaire Albinet, *Critique d'art* (27). Recuperado de <http://journals.openedition.org/critiquedart/1277>
- Bourriaud, N. (2008), *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Chapuis, Y. (2006), "Los museos y los jóvenes. Prefacio a Thomas Hirschhorn - Musée Précaire Albinet", en *Enfoques, noticias del ICOM* (1), 3.
- Desjardins, P. (2012). El artista como gestor y la gestión como discurso artístico: plataformas, iniciativas y redes de auto-gestión colectiva en el arte contemporáneo argentino. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (1), 8-25. Recuperado de <http://asri.eumed.net/1/pd.html>
- Ladagga, R. (2006), *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Park Fiction. Recuperado de <http://park-fiction.net/>
- "Rirkrit Tiravanija", en Cruz, A. (1997) *Performance anxiety*, Chicago: Museum of Contemporary Art. Recuperado de <http://web.mit.edu/allanmc/www/rirkritmca.pdf>
- "Rirkrit Tiravanija" (2018), Kurimanzutto Galería. Recuperado de <http://www.kurimanzutto.com/artists/rirkrit-tiravanija>

CAPÍTULO 4

Visita a Museos de arte contemporáneo. Una propuesta pedagógica

Bosio, Mónica Beatriz

Los Museos, tal como los conocemos hoy, son en realidad un fenómeno reciente. En el pasado fueron, casi con exclusividad, centros de almacenamiento de objetos y conocimientos, lugares de reunión de estudiosos, filósofos e historiadores; ámbitos de construcción de clasificaciones y categorías...Alonso, Rodrigo.

VARIACIONES SOBRE EL MUSEO. RECORDAR,
ORDENAR, CLASIFICAR

Los espacios de circulación y difusión artística contemporáneos, especialmente las instituciones museísticas, se encuentran particularmente atravesadas por los conflictos propios de las producciones contemporáneas. No sólo deben adecuar su arquitectura en virtud de la demanda de los nuevos materiales y lenguajes, sino también necesitan repensar un sistema de categorías artísticas usado y aceptado a través de los siglos. Es esta "lógica categorial"⁵ la que ha convertido a los museos en la instancia legitimadora por excelencia.

La Cátedra Arte Contemporáneo incluye entre sus propuestas pedagógicas la visita a los museos más importantes de la ciudad de La Plata, teniendo en cuenta ésta y otras problemáticas.

El presente trabajo se centra en la fundamentación pedagógica previa a dichas visitas para brindarles a los alumnos el necesario marco teórico interpretativo. El objetivo, entonces, es fundamentar la propuesta de las mencionadas visitas, al mismo tiempo que adentrarse en algunos de los componentes y agentes; estableciendo análisis y vinculaciones que cumplan con una función didáctica para alumnos que transitan el primer año de sus carreras.

⁵ Alonso, Rodrigo. Variaciones sobre el museo. Recordar, ordenar, clasificar. Bs. As. Museo de Arte Latinoamericano, 2003.

Propuesta pedagógica

Entre todos los espacios de circulación y difusión de las producciones artísticas contemporáneas, el Museo aparece como la institución con mayor jerarquía y trayectoria. Sin embargo, y pese a distintas propuestas de apertura al público en general, el museo contemporáneo ha tenido que implementar estrategias de captación del público; muchas de éstas extra-artísticas, es decir, estrategias que exceden el marco propio de las obras expuestas.

Los lenguajes artísticos contemporáneos, en esencia, responden a un discurso ecléctico, atravesado por cambios significativos en las esferas del mercado, las nuevas tecnologías, la industria cultural, las políticas culturales y la globalización del arte en general.

Estas características de la producción hacen que resulte aún más compleja la participación y la presencia real del público en los museos; puesto que convierte en críptica la posibilidad de recepción de las producciones.

Muchas obras se resisten a ingresar a la lógica categorial de los museos, otras sólo cobran vida al margen de las instituciones, otras se conciben como efímeras o se realizan en materiales de difícil conservación. La aparición de *los nuevos medios* desafía la departamentalización habitual de estos espacios, que se enfrentan a la necesidad permanente de reflexionar sobre sus objetivos, su misión y su posición...⁶

En el recorrido lectivo de la Cátedra, los alumnos abordan tres módulos que sistematizan los contenidos temáticos distribuidos de manera teórico-práctica. Los mismos no tienen una organización historiográfica, sino que van abriendo y desarrollando distintos componentes del circuito artístico. Sobre la base de una caracterización de las prácticas contemporáneas, se abordan como contenidos la figura del artista, la vinculación del arte y las tecnologías, los espacios de circulación y difusión, el mercado y el público. Considerando a los Museos de arte contemporáneo como espacios de circulación de obras y público, la Cátedra implementó las visitas a dichos espacios, con la idea de facilitar el contacto directo de los alumnos, no sólo con las obras sino también con las áreas y agentes que los componen.

Los Museos son espacios para sentir y pensar, experimentar y reflexionar. Hay algo en el contacto con las obras que se exhiben en su interior que sólo puede transmitirse en tiempo real...⁷

Se proponen las visitas como instancias de diálogo en las que el alumno, convertido en espectador y protagonista, pueda apropiarse no sólo del espacio físico sino también del complejo proceso que involucra al artista, la obra, la curaduría, la exhibición, la interacción y, en definitiva, la legitimación.

⁶ Alonso, Rodrigo. Variaciones sobre el museo. Recordar, ordenar, clasificar. Bs. As. Museo de Arte Latinoamericano, 2003.

⁷ Gonzalez, Silvia. Nuevas Propuestas, Museo contemporáneo en Mar del Plata. Selección de la cátedra.

Un diálogo que habilita a pensar y a cuestionar acerca de lo “museable”, en términos de resaltar la experiencia como una actividad interdisciplinaria, por encima de los objetos que allí se muestran.

En el nuevo siglo, los museos más exitosos son los que priorizan al visitante y formulan eficazmente esa experiencia única, diseñada especialmente para interpretar sus necesidades de un modo expandido y enriquecido.⁸

En esta fundamentación pedagógica de la visita a los Museos de La Plata, es indispensable distinguir las características esenciales referidas a la dimensión comunicativa y los paradigmas más tradicionales ligados a considerar la experiencia museográfica como “sólo para expertos, elites o para la ampliación del horizonte cultural”.

En primera instancia, se considera que el Museo ofrece una experiencia que, si bien es pedagógica, también es completamente diferente a la recibida en el ámbito de la Universidad; por lo cual, implica una planificación distinta a la de una clase en ese ámbito. En este sentido, se entiende que cada alumno tendrá una experiencia concreta y única; para la cual el docente funcionará sólo como coordinador y guía, aportando una serie de preguntas posibles (Ver anexo 1: temario guía). En la experiencia educativa se involucran, también, emociones, intersubjetividades, sensaciones corporales...poniendo en evidencia, así, la necesidad de una participación activa por parte del visitante; siendo este uno de los objetivos y desafíos fundamentales de las propuestas contemporáneas.

Las estrategias adoptadas por el docente tienden a integrar las diferentes dimensiones que constituyen el Museo (Ver anexo 2: dimensiones), involucrando a sus protagonistas en un contacto directo con los alumnos visitantes. Así mismo, la integración también tiene en cuenta factores intrínsecos a cada uno de los visitantes (que tienen que ver con su identidad) y extrínsecos (como la relación entre lo que está expuesto dentro del Museo y lo que está afuera de éste); es decir, el “objeto museable”⁹ y su contexto.

Lo museable es la condición de un objeto o acontecimiento que posee, o al que se le adjudica, valor de exposición y/o de conservación. Tal condición se presenta hoy ampliamente discutida no sólo por la revolución operada en el concepto mismo de arte sino también por la transformación que ha sufrido el museo en tanto institución...¹⁰

La misión de los procesos educativos dentro de estos espacios es, en consecuencia, poder visualizar primero y reconstruir después, esta red de relaciones que provocan los objetos museables en el espectador y que los vinculan directamente con el afuera; pudiendo aprender a reconocer una nueva forma de ver y a trasladarla a sus experiencias cotidianas.

En este aprendizaje que ubica al alumno como protagonista y hacedor de su propio recorrido, es necesario destacar también la dimensión socio-política concerniente a los dis-

⁸ Castilla, Américo. Ir al museo en el siglo XXI. 2015

⁹ Ares, María Cristina. Lo museable en cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Elena Oliveras, Buenos Aires 2008

¹⁰ Ibidem

cursos institucionales, resaltando que la visita propuesta está inserta en un recorrido cultural, donde el consumo simbólico puede ser entendido como una forma de legitimar discursos; es decir que, quien visita un museo es, de alguna manera, legitimado por éste como “público de museos” pero y, al mismo tiempo, cada museo y su contenido es legitimado por sus visitantes: tanto por su cantidad como por su calidad. En este círculo de legitimación, el alumno debe incluir a los artistas que el museo expone y a todos los agentes que componen el espacio. (Ver anexo 3: agentes)

Si bien no todo lo museable es arte, la actual reflexión sobre qué consideramos arte hoy se encuentra íntimamente ligada a la decisión de qué cosa resulta digna de ser expuesta, preservada y por tanto legitimada, y qué no...¹¹

En este punto es lícito preguntarse sobre el lugar de la toma de decisiones (vinculado con el poder) y sobre la posibilidad de establecer prácticas alternativas que propicien un diálogo más fluido entre los ámbitos museísticos y la sociedad en su conjunto. Bajo un paradigma dialógico, la realidad es una construcción humana y, por lo tanto, los significados dependen de las interacciones humanas.¹²

El museo propone un texto a decodificar y sentir. El alumno visitante debe responder teniendo en cuenta elementos básicos: el contexto, la capacidad de comunicación, la de interpretación y la necesidad de una vinculación social.¹³

La tarea docente, como estímulo para la concreción de la transformación del alumno en activo visitante de museos, es fundamental. Su rol es protagónico como iniciador de la nueva forma de ver que aquí se propone.

En cuanto al alumno, cuyo interés por las experiencias museográficas es creciente, se convierte en partícipe del complejo entramado del campo artístico¹⁴ y encuentra un sentido en el goce estético, pudiendo amalgamar su formación universitaria con dichas experiencias.

Anexo 1

Temario guía

Si bien el alumno debe interiorizarse en el tipo de institución a visitar, la Cátedra le ofrece algunos ítems relevantes como cuestionario a tener en cuenta.

⁷ Ibidem

⁸ Terradellas, Roser Juanola. Importancia de los museos en la educación artística. Diálogos de interpretación y transformación. I Congreso internacional “Los museos en la educación. La formación de los educadores.”

⁹ Ibidem

¹⁰ Tomamos el concepto de campo del sociólogo francés Pierre Bourdieu

- 1) Breve origen del museo seleccionado. Colección fundadora, edificio, directores, personal, etc.
- 2) Fondos. De quién depende el museo. Subvenciones. Grupos o fundaciones de amigos. Donaciones. Existencia de tienda de souvenirs o sector gastronómico.
- 3) Funciones o departamentos que posee el museo.
- 4) Proceso para organizar una exposición. Cronología, temática, recorridos, disciplinas, géneros, materiales, selección de artistas.
- 5) Existencia de un Curador. Catálogos, textos curatoriales. Visitas guiadas.
- 6) Estrategias para atraer público. Formas de difusión.
- 7) Existencia de salones, premios, concursos. Características del jurado.
- 8) Vinculaciones del museo y la tecnología. Recursos.
- 9) Proyectos en curso.
- 10) Tipo de público que concurre.

Anexo 2

Dimensiones

El museo visitado puede carecer de algunas de las funciones esperables o tener un equipo que cumpla con varias de esas funciones. La lista que ofrece la Cátedra aspira a investigar todas las dimensiones posibles en un marco ideal.

- Administrativa-contable-legal
- Educativa
- Restauración
- Curaduría-montaje
- Difusión-comunicación
- Investigación
- Archivo-documentación
- Limpieza
- Asociación Amigos
- Tienda de recuerdos

Anexo 3

Agentes

Los agentes del museo son los individuos que componen la planta interna de la institución. Algunos agentes pueden ser externos, es decir, prestar funciones para un evento o circunstancia particular siendo contratados por un lapso acotado; también se considera agente externo al público.

- Director
- Curadores
- Artistas
- Docentes/Guías
- Administrativos
- Restauradores
- Maestranzas
- Jurados
- Pasantas

Bibliografía

- Alonso, R. (.2003). Variaciones sobre el museo. Recordar, ordenar, clasificar. Bs. As. Museo de Arte Latinoamericano,
- Bourdieu, P. (1995). Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario. Anagrama.
- Castilla, Américo (2015). Ir al museo en el siglo XXI. 2015
- Giunta, A. (2012). Revista Ñ de cultura N°172. La era del gran escenario.
- Gonzalez, S. Nuevas Propuestas, Museo contemporáneo en Mar del Plata. Selección de la cátedra.
- Oliveras, E. (2008). Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Bs. As.
- Parini, P; Roser, J. (2002). Los recorridos de la mirada. Del estereotipo a la creatividad. Paidós Arte y Educación. España.
- Roser, J. Importancia de los museos en la educación artística. Diálogos de interpretación y transformación. I Congreso internacional Los museos en la educación. La formación de los educadores.

CAPÍTULO 5

¿De qué hablamos cuando decimos Museo?

Clarisa López Galarza, Guillermina Mongan

A través de la última definición propuesta por el ICOM (Consejo Internacional de Museos), la cual propone pensar al Museo como “(...) Una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”, intentaremos desglosar dicho concepto a través de ejemplos que polemizan, se apropian o directamente reinventan al propio Museo desbordándolo a través de sus propuestas y prácticas, de las categorías y acciones que lo definen. Para esto realizaremos un recorrido por tres casos: el Museo de la Xilografía de E. A. Vigo, el Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene y el Museo de la Economía Política del Arte de Alicia Herrero. La mayoría de estos Museos han sido pensados y gestionados por artistas. De esta manera, entonces, pretendemos abordar la pregunta acerca de qué hablamos cuando decimos museos, a través de un ejercicio de trazado transversal del concepto que en primera instancia parece instituirlo.

¿Qué es ser Museo?

Los alcances y límites de la definición de Museo se han desplazado a lo largo del tiempo. Desde sus orígenes, en la Francia del siglo XVIII, el museo ha devenido en un dispositivo que cristaliza un orden de las cosas del mundo, a la vez que propone maneras de relacionarnos con ellas. Condensa, entonces, una toma de posición con respecto a las cosas y sujetos del pasado, en relación con las coordenadas políticas, sociales y culturales del presente. Lejos de guarecer en su interior un relato acabado e invariable sobre la historia del arte, el museo puede pensarse como una entidad sujeta a las complejidades, aperturas y oclusiones del tiempo presente, cuyas funciones mudan de acuerdo a las tensiones y urgencias propias de su tiempo.

En este sentido, no puede concebirse al Museo como una entidad estática e invariable: es una institución que pugna por los sentidos construidos en torno a objetos, procesos y subjetividades, en vínculo constante con el espacio y tiempo en el que ejerce su acción. Pensar, por lo tanto, en la definición de Museo comporta ciertos desafíos: ¿qué objetivos y actividades debe cobijar un museo? ¿qué conocimientos, objetos o procesos deben habitar sus recintos y colec-

ciones? ¿quiénes construyen sus relatos, y qué estrategias se despliegan para activarlos? ¿de qué manera se relaciona con otras instituciones contemporáneas? ¿qué diálogos sostiene con el territorio en el que acciona?

Habitar la pregunta acerca de qué hablamos cuando decimos museos es, por lo tanto, imaginar otros proyectos museísticos posibles, examinar sus engarces con las sociedades que los habitan, y pensar sus prácticas como acciones situadas en tiempos y espacios específicos.

Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, analizaremos entonces, tres experiencias que proponen una reflexión acerca de los alcances y derivas que puede tener un Museo, desterrando la noción canónica del mismo y potenciando al máximo las posibilidades inscriptas en su propia definición.

¿Cuántos Museos somos capaces de imaginar?

El Consejo Internacional de Museos -ICOM-, por su denominación en lengua inglesa-, fue creado luego de la Segunda Guerra Mundial, en el año 1946, a partir del interés por la conservación y transmisión de bienes culturales materiales e inmateriales. Compuesta por instituciones y profesionales de museos, ha buscado conformarse como una estructura de alcance mundial con el objetivo de conformar criterios comunes para la concepción, gestión y organización de museos y colecciones.

A lo largo de su actividad, el ICOM ha ocupado un papel central en el proceso de conformación del campo museológico contemporáneo, a través de la organización de encuentros de especialistas, producción de documentos que disponen principios y disposiciones mínimas para el ejercicio de esta actividad y la enunciación de definiciones periódicamente actualizadas de la definición de museo, ajustándola a los requerimientos de la práctica actual. En este sentido, su acción resuena en el quehacer cotidiano de las instituciones, a la vez que genera una referencia para proyectar otros museos posibles.

De acuerdo a la definición formulada en el año 2007, el término museo alude a "(...) una institución sin fines de lucro, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo" (ICOM, 2007). Como señalamos, las formulaciones del ICOM pueden pensarse como marcos y principios generales a partir de los cuales situar las políticas y prácticas museísticas. Por lo tanto, desplegaremos a través de tres ejemplos, esta acepción, para revisar sus apuestas, pliegues e intervalos, tratando de desarticular imágenes como las del museo mausoleo, museo elitista, museo quietud y poder hacer foco en la permeabilidad que conlleva en sí mismo a lo largo del tiempo.

Discursos
Normativas



Definición del ICOM intervenida por las autoras

Los tres ejemplos propuestos para dar cuenta de la permeabilidad y posibilidades que habilita la definición de la institución museo han sido concebidos, ideados y realizados en su mayoría por artistas o investigadores de arte: el *Museo de la Economía Política del Arte* por la artista Alicia Herrero, El *Museo de la Xilografía* por el artista platense Edgardo Antonio Vigo y el *Museo de la Energía Contemporánea* creado por Marina Reyes Franco (curadora) y Gala Berger (artista), junto a la participación de Santiago Villanueva (historiador del arte, artista y curador), Sofía Dourrón (historiadora del arte y curadora), Francisco Medail (artista) y Ezequiel Weimer.

El *Museo de la Economía Política del Arte* (2012) parte de una serie de operaciones, en desarrollo, que se encauzan en poner en discusión dispositivos y discursos instituidos. En este caso, la arquitectura conceptual del arte (convenciones y artefactos) es sometida a una observación desde la lupa de su economía política. Es un museo que muestra el fenómeno del poder en el campo del arte como si se tratara de restos arqueológicos. Un museo dispuesto a incluir ejercicios críticos con soluciones de presentación pública variada, en locaciones diversas, y abierto a colaboraciones, conformación de archivo y debate. Un museo que se pregunta sobre su propia artefactualidad y su estatus como práctica epistemológica y performativa. Pero sobre todo es un museo que se entusiasma y se empeña en reunir y dejar testimonio - mediante variadas estrategias- del aparato de producción, de la economía política de la industria del arte, su ingeniería financiera y roles de los dispositivos institucionales. Una discusión explícita sobre los atributos sustanciales del arte y su condición en el marco de su narrativa en el capitalismo.

El Museo, en su dimensión material puede desplegarse en otras instituciones, como fue el caso del 2012 en la galería Henrique Farias (11x7). También puede accederse al mismo y descargar sus contenidos desde la página web de la artista:

<http://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/MuseoEconomiaPoliticadelArte.htm>

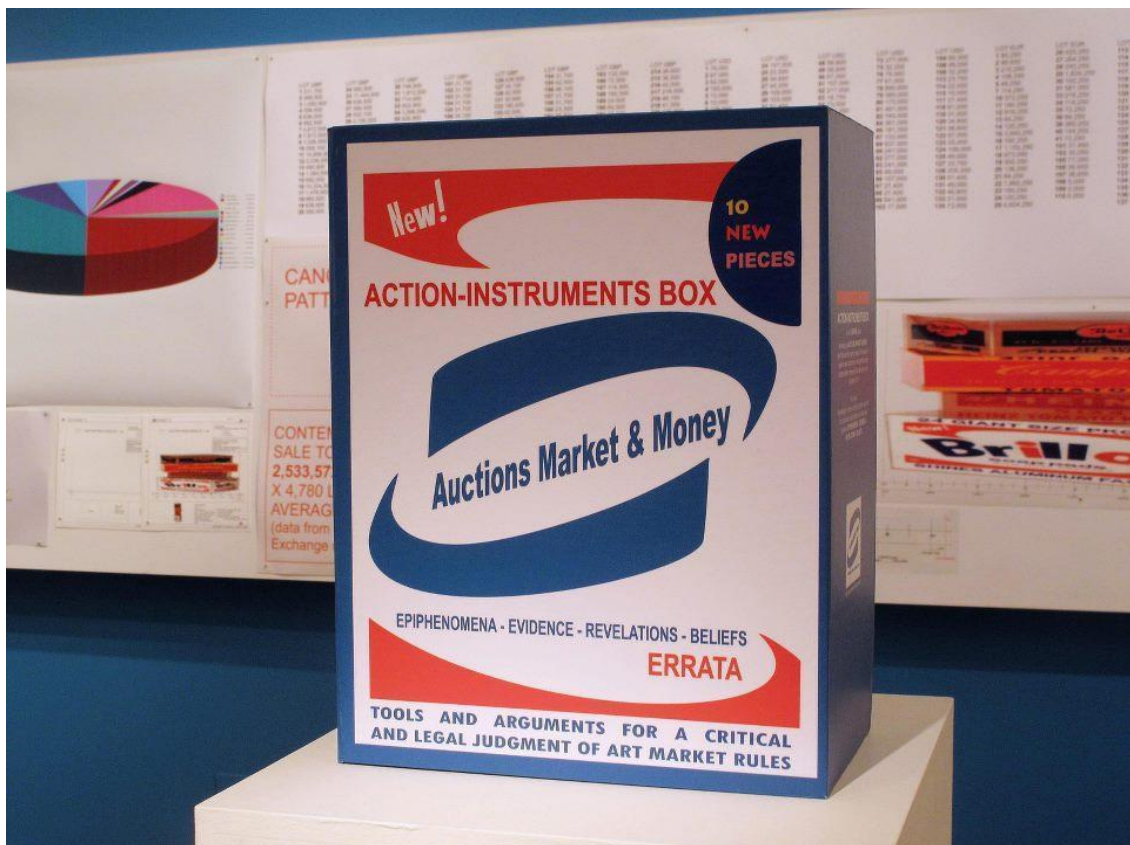
El Museo se encuentra en constante conformación y por ahora dividido en secciones:

- Sala de Legalidad: Suite auctionsdrawings, donde se muestra una serie de acciones en diversas casas de subastas de arte, en las que la artista recurre al acto de dibujar en vivo. Se trata de sesiones de dibujo durante el tiempo de duración de las subastas y en el espacio donde transcurren las mismas. Los dibujos toman nota del acontecimiento performático y económico, datos y precios de las obras vendidas son volcados en los dibujos.
- Sala Evidencia: Catálogo Fe de Erratas, publicado por Auctions, Market& Money, allí se pueden encontrar piezas que componen un sistema o cuadro de situación que incita a indagar formal y conceptualmente, el impacto que produce el mercado del arte sobre la percepción y la imagen que tenemos del mismo. Mediante un sistema de cálculos y correspondencia entre dólares y centímetros, valida gráficamente el precio de venta sobre las fotografías de las obras de arte vendidas en Sotheby's y Christie's a través de gráficos de estudio creando una segunda versión del Catálogo, de sus Páginas y de los Gráficos indicadores.
- Sala Plusvalía: Plus- Valía exhibe porcentajes, relaciones y dominios de un grupo de 200 coleccionistas en el sistema del arte. Toma lo que Artnews sitúa como los "200 coleccionistas top" (que se encuentran a su vez en la lista de Forbes entre las 700 personas más ricas del mundo) como "modelo sistémico" a escala global. Esta fase de la investigación se centra en definir y hacer visible mediante el lenguaje de la estadística y sus gráficos, este modelo, sus roles y desenvolvimiento respecto al campo del arte, la medida de su influencia en instituciones públicas y en procesos de legitimación.

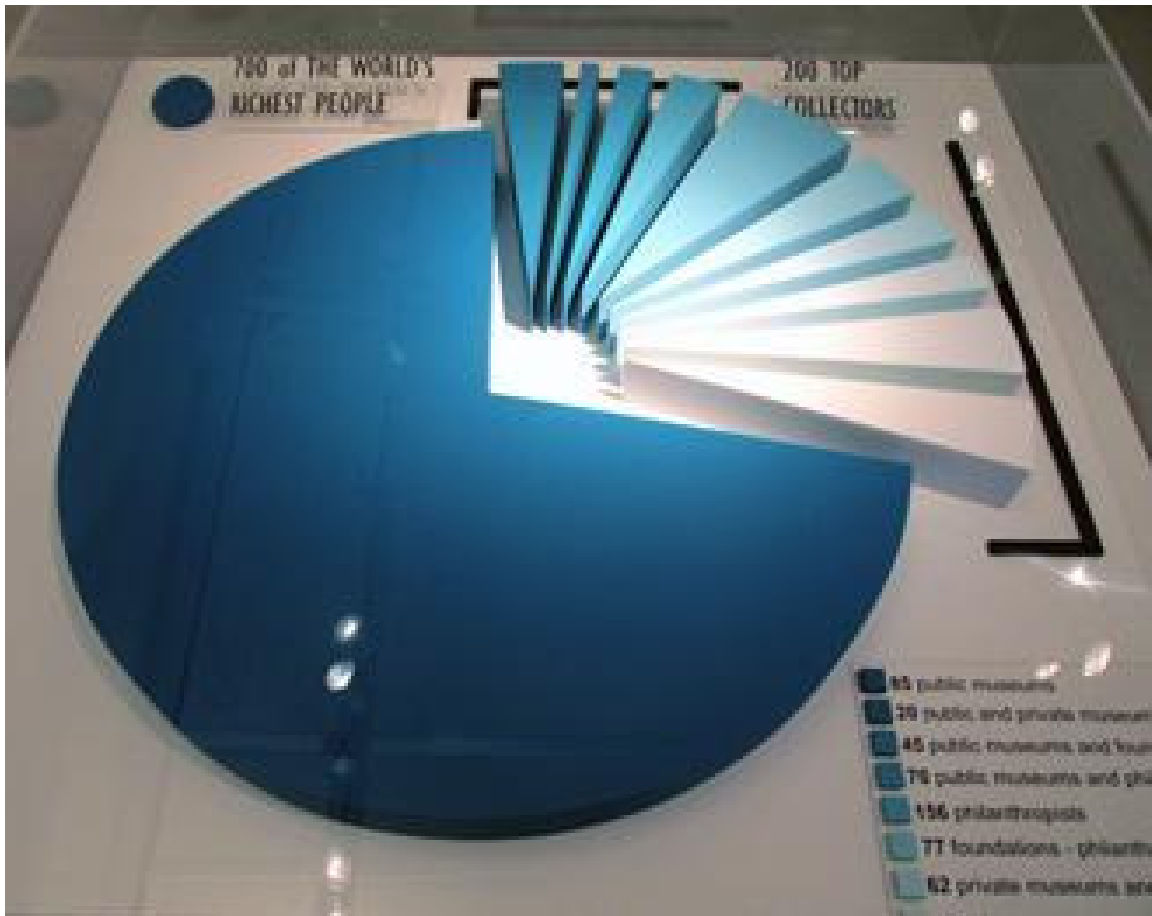
Volviendo entonces al concepto del ICOM tomado como punto de partida para este trabajo, podemos decir que no habría ninguna de las primeras características que definen al museo que no estén consideradas en el presentado por Alicia Herrero. Y que, ante todo, enfatiza a través de su Museo/obra, en lo que puede entenderse por patrimonio y la noción del valor. El Museo de la Economía Política del arte deja a la vista las estrategias de legitimación/valor del sistema del arte siendo obra y museo a la vez y trastocando de esta manera, ya de por sí, los órdenes de legitimación: no es el Museo el que legitima la creación, sino que el acto creativo instituye el museo dejando a la vista los elementos que constituyen esa misma legitimación/valor.



Vista de la exposición del *Museo de la Economía Política del Arte* (2012), de Alicia Herrero, en la galería Henrique Farías (11x7), Buenos Aires, Argentina



Objeto del *Museo de la Economía Política del Arte* (2012), de Alicia Herrero, en la galería Henrique Farías (11x7), Buenos Aires, Argentina



Plusvalía, del Museo de la Economía Política (2012), de Alicia Herrero, en la galería Henrique Farías (11x7), Buenos Aires, Argentina

El *Museo de la Xilografía* (1967) es un proyecto gestado por Edgardo Antonio Vigo que despliega redes de relaciones y de circulación de imágenes en torno al grabado en madera. Interesado en establecer vínculos entre artistas del país y la región, Vigo recolectó -a través de aportes e intercambios no monetarios- un acervo de estampas y matrices xilográficas. Lejos de devenir una institución anclada a un espacio físico permanente, el Museo de la Xilografía propuso exposiciones temporarias y ambulantes que habitan escuelas, clubes, gremios y asociaciones. Se trata, entonces, de un museo nómada que activó su colección en espacios de encuentro y sociabilidad, que desarmó la territorialidad específica del museo como lugar de guarda y exposición de los objetos artísticos.



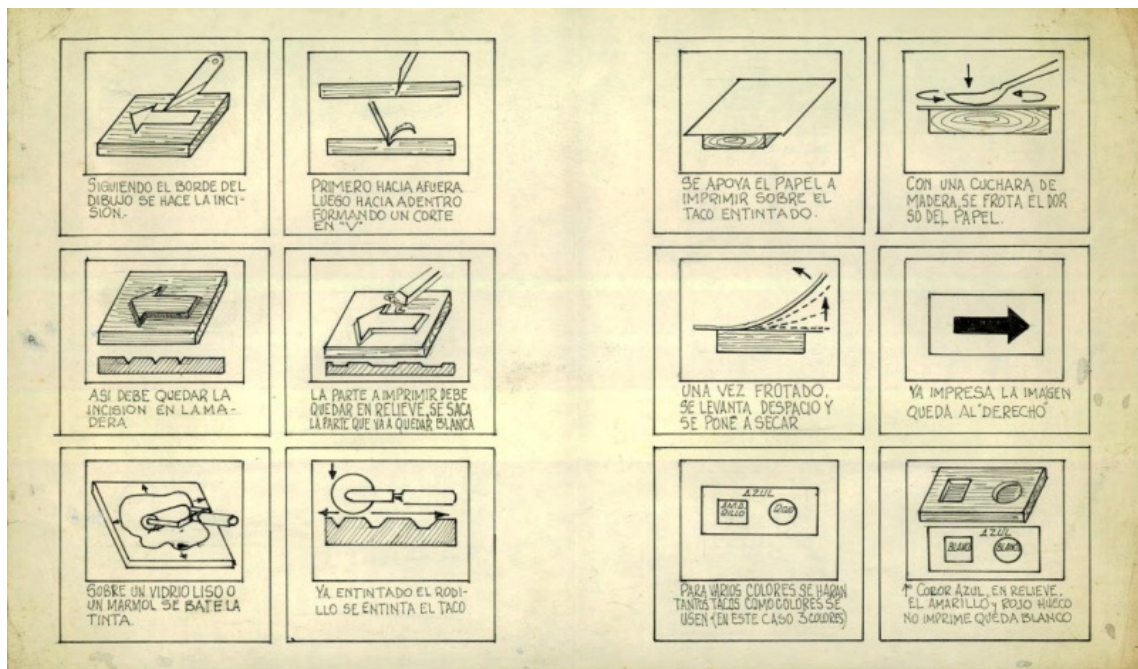
Valija o caja-móvil del *Museo de la Xilografía* de Edgardo Antonio Vigo (1968). Contiene las imágenes y sus referencias, preparadas con cordeles para su exposición.

El grabado en madera abrigaba, para Vigo, una relación profunda con lo popular. Desde las estampitas religiosas o profanas, las barajas y las estampas del histórico grupo de los Artistas del Pueblo hacen uso de esta técnica para dar a ver sus imágenes. La xilografía permite la producción de múltiples copias de una misma imagen a través de herramientas accesibles y poco sofisticadas. Habitualmente las exposiciones del Museo fueron acompañadas de encuentros, demostraciones y talleres sobre la técnica. De este modo, el interés por la enseñanza-aprendizaje es una de las aristas fundamentales de esta propuesta. El potencial de la xilografía radicaba, de acuerdo con Vigo, en su reproductibilidad:

El grabado en madera no nació en cuna de oro (estética) sino más bien fue una práctica creativa que dio respuesta a las necesidades comunicativas del pueblo. Aliado así a las posibilidades de creación popular, no es caprichoso deducir que su técnica se fundara en el principio mismo de ruptura del ejemplar único, en su deseo de abastecer de imágenes a la mayor cantidad de personas (Vigo, 1981).

Este museo desplegó, en su acción, una operación de recuperación de la técnica que se emparenta directamente con la intención de dar lugar a la producción y circulación de imágenes de maneras no mediadas por las instituciones artísticas operantes al momento de su labor -y cuestionando, a la vez, las categorías de ejemplar único y de relación meramente contem-

plativa con las imágenes artísticas-. En esta tarea, conjugué una labor de historización de la técnica que visibiliza otros recorridos de las imágenes, aquellas que otros museos no atesoran: imágenes anónimas y múltiples que se trasladan de mano en mano, cuya modos de producción se remontan a épocas distantes en el tiempo. A su vez, en la recolección y guarda de imágenes de productores contemporáneos -así como también en la planificación de cursos y talleres sobre la técnica y su historia- Vigo constela un entramado de relaciones entre actores de territorios específicos. El Museo de la Xilografía construye una institucionalidad que, sin sede física propia, activa redes de influencias y acciones que no pretende regular. Por el contrario, teje las condiciones para la exploración de la potencialidad poética y política del grabado en madera. Su actividad reafirma la promesa de que "(...) todavía se encuentra a la mano de cualquier desprejuiciado que se aventure, un trozo de madera y un cuchillo para hacer fluir en la cocina o en el cuarto de cada casa familiar, una imagen-estampa que resguarde y canalice sus posibilidades creativas" (Vigo, 1981).



"Fragmento de una guía para la producción de un grabado en madera (circa 1970), elaborada por Sixto González, que se integra a las estrategias de acción del Museo de la Xilografía"

Retomando los planteos iniciales, el museo imaginado por Vigo puede leerse a la luz de la definición propuesta por el ICOM. Esta institución permite encontrar nuevos espesores a la pregunta sobre qué patrimonios se guardan y coleccionan; y qué tipo de relaciones se establecen con ellos. Por otro lado, abre la pregunta sobre la relevancia de la labor museal en la activación de saberes y de vínculos intersubjetivos: efectos de la tarea que desbordan la agenda propuesta desde el museo. En oposición a un museo-quietud -centrado en actividades al interior de sus recintos y dedicados a mantener un acervo cristalizado y permanente- el Museo de la Xilografía insiste en ocupar espacios de colaboración y encuentro, dinamizando relaciones

entre sujetos y reconfigurando sus formas y contornos en diálogo con las situaciones en las que se activa. En su acción, traza un mapa en movimiento, un territorio de redes y alianzas en constante devenir.

El *Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene* (2010) fue fundado por Gala Berger y Marina Reyes Franco, a quienes luego se le unieron Santiago Villanueva, Francisco Medail, Ezequiel Weimer y Sofía Dourron. Surgió como comentario crítico a la ausencia de un museo de arte contemporáneo en la ciudad de Buenos Aires y a una institucionalidad estanca que no ofrecía posibilidades de desarrollo, experimentación o exhibición a la gran mayoría de los artistas. De esta manera, La Ene, ahora con una nueva sede en Esmeralda 320 2º piso CABA, luego de haber estado en uno de los locales del Patio del Liceo, sentó un precedente identitario de lo que sería el proyecto en su faceta más crítica y experimental, poniendo de manifiesto las carencias del sistema del arte local, pero también haciendo propuestas concretas para remedarlas. Sigue sosteniéndose, posicionada en el incómodo intersticio entre la institucionalidad y las prácticas independientes y autogestivas, A lo largo de sus años han pasado artistas y curadores tales como: HsuanLin, Marisa Rubio, Nicolás Sarmiento, Felipe Salem, Santiago Villanueva, Gabriel Chaile, Florencia Caterina, Gonzalo Arbutti, Luciana Rondolini, Paula Castro, ZaqLandsberg y SofíaGallisá, Marta Che Traba, Pablo león de la barra, Beatriz López, Jimson-Vilela, entre tantos otros

Algo característico que no se debe pasar por alto al hablar de este Museo es su espacio físico, ya que, tanto en una sede como en otra, siempre el espacio estuvo reducido a pequeños locales comerciales que podrían pensarse para oficinas más que para las dimensiones en los que suelen pensarse los museo, sobre todo ante la necesidad de albergar sus colecciones. Y en este sentido es interesante revisar la colección de La Ene, la cual, justamente, no necesita de grandes depósitos ni expertos conservadores ya que existe en la memoria como conjunto amorfo en constante transformación, capaz de ser reactivado tantas veces como sea necesario. La colección de La Ene “puede viajar en un pendrive, en un disco rígido, en un papel o en la cabeza de una persona. Puede ocupar cualquier espacio en el que se la instale sin jamás perder su energía”, dirá el museo en su presentación web. (La Ene, 2010)

En relación a esto, resulta interesante citar la muestra realizada en marzo del 2014 en el Museo Castagnino+ Macro de Rosario, llamada: "Colección" de La Ene donde un Museo presenta su colección dentro de otro Museo. En el texto de presentación de la muestra se lee:

La colección de La Ene surge del análisis crítico de las problemáticas que supone a un museo tener un acervo propio. Teniendo en cuenta estas dificultades y la falta de un espacio de depósito y un departamento de conservación, La Ene se propuso sortear estos obstáculos buscando alternativas a la concepción tradicional de colección. Es por ello que el eje rector de esta colección es la capacidad de las piezas de ser almacenadas en un disco rígido. Esto no significa que el patrimonio esté conformado por piezas digitales, sino que tienen que poder adquirir un formato digital para su conservación: un set de instrucciones, un texto, una imagen. La colección del museo

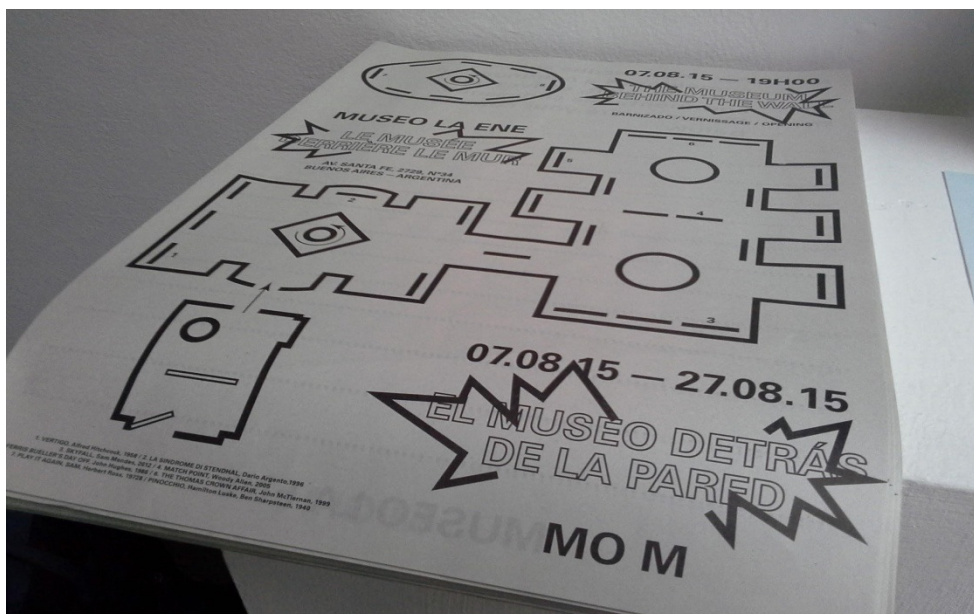
está íntimamente ligada a las exposiciones realizadas en su espacio, a actividades afines, o a los proyectos que se vinculan con los intereses de la institución, y es por esto, que cada una de las piezas que integra esta colección refleja los principios sobre los cuales se fundó el Museo. (Castagnino+MACRO, 2014)



Folleto digital de difusión de la Muestra Colección. Castagnino + Macro. Marzo 2014



Antigua Sede del Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene en la Galería Patio del Liceo, Av. Santa Fe 2729, Buenos Aires, Argentina

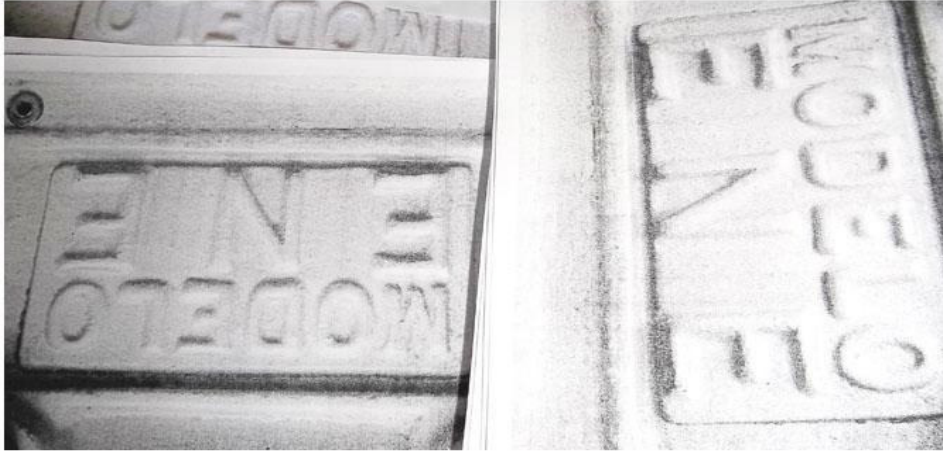


Pieza de la exposición *El museo detrás de la pared* (2015), producida en articulación con Museum of Museum, en el Nuevo Museo de la Energía Contemporánea

Otro aspecto que resulta interesante resaltar es que el Museo de La Ene, como se lo conoce entre sus visitantes, cuenta con un Área de Influencia Ampliada desde 2015, la cual surgió en reemplazo del Área de Educación que funcionó entre 2010 y 2015. El objetivo principal de este cambio fue profundizar la función educativa desde un trabajo de reformulación interna que permita un acercamiento más sustancial al público. El propósito de este cambio es que el museo deje de ser un 'espacio visitable' para transformarse en un 'espacio visitante', que pueda superar la barrera de sus muros. Esta característica no deja de ser relevante para hacer hincapié en la permeabilidad dispuesta al servicio de la educación, la cual es una de las características fundantes de la institución museo. Por último resulta interesante resaltar la organización de las Jornadas de Arte Contemporáneo Latinoamericano que cada año el Museo organiza, convocando a investigadores a participar del intercambio sobre el arte contemporáneo, reforzando aún más el objetivo de su misión:

La Ene se propone actuar en el ámbito del arte contemporáneo y pensar sus instituciones de manera crítica y autorreflexiva, examinar sus antiguas configuraciones, afrontando sus dificultades y manifestando las tensiones en relación a las prácticas independientes. La Ene es una institución política sin ser proselitista, es un museo expansivo y en constante transformación.

La Ene difunde la producción de artistas locales e internacionales, favoreciendo la experimentación, el pensamiento radical y la cooperación. La Ene es también una plataforma de intercambio que apunta a profundizar el conocimiento del complejo tejido de relaciones que conforman el mundo actual. (La Ene, 2010)



PRIMERAS JORNADAS DE ARTE CONTEMPORANEO LATINOAMERICANO
del Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo

Un homenaje a Mario Chacón Torres, primer historiador del arte de Bolivia

Viernes 2 de noviembre, de 18 a 00hs
PEÑA GALERIA- Peña 2170- Capital Federal

PEÑA



laene
nuevo museo energía
de arte contemporáneo

Folletos de difusión de las Jornadas de Arte Contemporáneo Latinoamericano. 2014-2015

Recuperando una vez más, entonces, lo planteado al inicio sobre la definición del ICOM podemos pensar el ejemplo del *Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene* como un ejercicio materializado de llevar al espacio todos los desafíos conceptuales que promueve la definición de la institución Museo. Y aquí resulta ineludible citar la investigación publicada por VALF durante el 2014 llamada *Museos de Artistas*, de Tomás Ruiz-Rivas, donde dice: “El museo, como institución que produce conocimiento, que establece una forma de verdad, su propia verdad, también puede ser suplantado, falsificado y confrontado consigo mismo”. (Ruiz-Rivas:2014;4)

El Museo de La Ene, entonces se confronta consigo mismo siendo consciente del desafío que eso conlleva y haciendo de este un modo de hacer y estar.

To Be or not To Be Museo

A modo de conclusión, y teniendo en cuenta que los tres ejemplos citados conforman apenas una ínfima parte de una gran genealogía de museos creados por artistas o diseñados por agentes del arte que siguen apostando a un espacio desde donde trastocar las lógicas institucionales acuñadas a lo museable, queremos resaltar que la decisión de presentar a través de ejemplos, de tal diversidad entre ellos, tiene como fin dejar a la vista la permeabilidad y fugas que puede tener lo que comúnmente se entiende por Museo.

En el caso del Museo de la Economía Política queremos hacer foco en el sistema de legitimación/poder que conlleva la propia institución, proponiendo un museo que evidencia, analiza y produce de manera crítica estas lógicas de producción de capital material y simbólico.

A través de la experiencia del Museo de la Xilografía de Vigo, buscamos recuperar una experiencia que teje redes entre productores y espacios por fuera de los lugares habituales de circulación y legitimación de la esfera artística. En él, evidenciamos las preguntas por aquello que los museos protegen y atesoran, y a través de qué estrategias lo hacen posible. La enunciación de un entramado histórico en relación a los usos de una técnica de producción de imágenes hace patente la relevancia de la acción museal para movilizar y proponer nuevos sentidos sobre los objetos que se resguardan; así como también de su capacidad para conformar comunidades en constante flujo.

Y por último el ejemplo del Nuevo Museo de la Energía Contemporánea: La Ene, pone en evidencia la potencialidad de la imaginación puesta ante la necesidad de crear espacios para albergar las nuevas urgencias que el arte actual demanda, más allá de las pequeñas dimensiones de sus salas,

En este recorrido hemos transitado aquellas potencialidades que engendra la noción de Museo. A partir de estrategias que se instalan incómodamente en los márgenes de su definición, los museos imaginados por artistas hacen visibles las operaciones de sentido a partir de las cuales se construyen y sustentan estas instituciones.

Referencias

Colección, Castagnino+MACRO (2014). Recuperado de

<http://castagninomacro.org/page/exposiciones/id/66/title/Colecci%C3%B3n>

Colección, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo. Recuperado de

<http://www.laene.org/coleccion>

Consejo Internacional de Museos (ICOM) (2007), “Definición del museo”, Recuperado de

<http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/>

Davis, F. (2002), “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’ en Edgardo Antonio Vigo, en Catálogo de la Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata, Re-vuelta, La Plata: Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Centro de Artes Visuales.

Herrero, A. (2012), Museo de la Economía Política del Arte. Recuperado de

https://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/MuseoEconomia_PoliticaArte.pdf

Herrero, A. (2012), “Arte & Capital–FE DE ERRATAS.Método y serie, revelación de unas reglas”. Recuperado de <https://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/textos/ArteyCapital2.pdf>

Riccardi, T. (05 de mayo de 2005) Museo de la economía política del Arte. *Esferapública*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/museo-de-la-economia-politica-del-arte/>

Misión, Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo. Recuperado de <http://www.laene.org/museo>

- Riccardi, T. (2012), On/scenities del capital. Recuperado de <https://www.aliciaherrero.com.ar/espaniol/MuseoEconomiaPoliticadelArte.htm>
- Ruiz Díaz, T. (2014), *Museos de artistas*, Ciudad de México: Antimuseo. Recuperado de http://www.antimuseo.org/textos/ediciones/MUSEOS_ARTISTAS.pdf
- Vigo, E.A. (1981) “Historia y técnica del grabado en madera”, ficha técnica producida por el taller artesanal de la Escuela Nacional Superior de Comercio General José de San Martín y Museo de la Xilografía de La Plata, en ocasión de la muestra Xilógrafos platenses, Centro de Arte Experimental Vigo, Fundación Centro de Artes Visuales. Recuperado de <http://caevmuseoxilo.blogspot.com.ar/p/documentos.html>

CAPÍTULO 6

Las galerías y los nuevos escenarios del arte

Silvia Juana González

Introducción

Dentro de los múltiples agentes que intervienen en el sistema del arte, las galerías cumplen una labor principal, tanto para la exhibición y promoción de las obras, como para la compraventa la creación y fomento del coleccionismo artístico, la difusión de las nuevas y experimentales tendencias de arte contemporáneo y la dinamización del circuito artístico.

La galería de arte es una entidad privada esencial en el sistema del arte, cuenta con un espacio físico, teniendo tanto funciones comerciales como propiamente artísticas. Los galeristas llevan a cabo determinadas inversiones que, dependiendo del nivel económico, y del alcance de su actividad, presentan distinta repercusión, y envergadura, procurando recuperar sus transacciones en el mercado del arte.

Este trabajo intenta manifestar la aparición de nuevos espacios de circulación, convencionales, privados o autogestionados, como agentes de cambio, inspiración, en virtud de la influencia que tienen en el campo cultural. En un primer tramo se contextualizan las categorizaciones y tipificación de las galerías del arte contemporáneo en general, a modo de marco conceptual, intentando delinear su rol, características, funciones y estrategias. Luego se realiza el análisis del rol de algunas galerías de arte que funcionan en la ciudad de La Plata. La motivación es registrar los aportes de estas galerías al campo de producción local, a través de sus artistas, obras y eventos que se promueven y despliegan en el espacio platense.

Galerías, funciones, mercado y difusión

El respaldo de las galerías de arte contemporáneo a los artistas con los que trabajan, es determinante en el desarrollo y consolidación de su trayectoria, en la difusión de sus obras, en la producción y divulgación de sus trabajos. Para ello no sólo se llevan a cabo exposiciones en sus espacios, sino que participan en ferias, con la finalidad de vender las obras de los artistas que promocionan y exhiben, como de darlos a conocer, de llevar a cabo intercambios de exposiciones con otras galerías e instituciones y apostar por ellos en eventos y actividades parale-

las, así como mostrar sus obras y dossiers artísticos tanto a comisarios de exposiciones, en ferias, como a coleccionistas y críticos especializados.

En materia de espacios comerciales de circulación del arte y de manera particular en la ciudad de La Plata, el fenómeno autogestivo se ha amplificado en la ciudad. Participando en el marco del circuito comercial de las galerías de arte platense independientes, e instalándose dentro del entramado del campo artístico. Sus interrelaciones con artistas y los distintos agentes del sistema del arte optimizan la difusión y circulación de obras, la promoción de artistas y su intervención en el mercado. Estos escenarios de circulación son agentes importantes que legitiman la obra.

Muchos galeristas influyen, con su conocimiento, experiencia, prestigio, línea artística de la galería y grupo de artistas con el que trabajan, en el sentido y dirección de las colecciones privadas, asesorando a los coleccionistas en sus compras de obras de arte, documentándoles e informándoles, creando con ellos una relación de confianza. Orly Benzacar, directora de la galería Ruth Benzacar, considera que:

Las carreras de los artistas se construyen y se van diseñando de la mano de las buenas galerías de arte contemporáneo, ya que las ferias, que son en este momento las principales vidrieras del arte contemporáneo, son ferias de galerías. Las otras ventanas importantes son las bienales, de las cuales las más prestigiosas son la de Venecia y la de San Pablo, pero son muy pocos los artistas que acceden, en su mayoría consagrados y son eventos no comerciales. Incluso hoy las ferias cumplen un rol de visibilidad tal que los futuros curadores de bienales recorren las ferias¹⁵.

Se clasifican según sus tipologías en internacionales o locales, tradicionales o contemporáneas. Las acciones y formas de operar en el circuito artístico, estrechando sus vínculos con los artistas, coleccionistas y apelando a las conveniencias de invertir en el campo del arte, articulando con los distintos agentes del sistema artístico, su funcionamiento interno, la forma de programar y promover exposiciones, mediante agendas proyectadas anualmente, de difundir las obras y promocionar a los artistas, simultáneamente con su intervención en el mercado del arte mediante la compraventa de obras, son muchos de los aspectos en los que se especializan.

Dentro del arte contemporáneo, las galerías se despliegan dando lugar a nuevos conceptos, nuevos roles y nuevas relaciones. Las obras, los artistas, el espectador, los museos y las galerías se modifican constantemente.

El arte contemporáneo se establece entonces como una red institucionalizada, a través de la cual las obras se presentan frente a un público, que sugiere nuevas formas de interpretación. Se va perdiendo poco a poco la idea de obra como mensaje y se ve remplazada por la idea de obra como proceso, como experien-

¹⁵ Benzacar, O. (Marzo, 2013). Directora Galería Ruth Benzacar. En *“Entrevista Prof. Diego De Benedetto*

cia, como acción, donde el público cumple un nuevo rol, no solo es espectador sino que ahora se incluye e interviene formando parte de la obra; es así como el discurso a través de la experiencia reformula el lenguaje artístico poniendo en crisis lo establecido, alterando la intensión entre los espacios de circulación¹⁶.

Una figura clave dentro de las galerías contemporáneas en las últimas décadas, es la del curador. Según algunos conceptos sobre su actividad, el curador quien cuenta con la preparación y la habilidad para desarrollar las estrategias de exhibición eficientes, que aseguren una exitosa relación entre los artistas y los espectadores (y compradores), por medio de la obra y el modo en que ésta, es presentada. En las últimas décadas, su figura cobro gran importancia, por su formación e investigación curatorial, trazando redes colaborativas en eventos internacionales. Andrea Giunta afirma:

Más recientemente, ha surgido un nuevo mapa del mundo del arte, establecido por un modelo curatorial global que se desarrolla entre museos, ferias, bienales y otras exposiciones de gran escala. Este modelo, ya sea desde el impulso de lo institucional o desde el del mercado, busca integrar diversas regiones y tendencias estéticas del mundo.¹⁷

Las galerías junto con los museos, las ferias y las bienales figuran como espacios de circulación y difusión de las obras dentro del arte contemporáneo, en las cuales se exhiben obras de artistas acreditados o emergentes para su expansión dentro del mundo del arte. Estos agentes son decisivos en la transformación y manipulación del arte, que de acuerdo al contexto crean la necesidad ya sea de modificar o mantener ciertas prácticas para la difusión y la venta. Según Pierre Bourdieu: *“las relaciones sociales que se establecen al interior del campo artístico e intelectual, son relaciones de poder entre artistas, difusores y público que se dan en un mercado”*. Estos espacios de circulación son agentes importantes que legitiman la obra es decir, determinan lo que debe reconocerse como arte dentro de un contexto contemporáneo complejo que se nutre de distintos campos. La legitimación se genera con el reconocimiento de las obras cumpliendo con una función importante dentro del mercado del arte, ya que a partir de ella se reconoce y adquiere cierto valor. Es lo que especifica Pierre Bourdieu cuando señala que *“La legitimidad se establece en torno a una jerarquía de productores culturales, lo cual no se identifica con la legalidad sino con ciertas normas internas que imponen el reconocimiento”*¹⁸

Para esta investigación se han entrevistado galeristas, gestores y curadores, de distintos espacios, planteando diferentes ejes de indagación, relacionados con el concepto y categorización de las galerías, así como el fenómeno de la autogestión en el contexto local. Algunas preguntas se direccionaban al surgimiento del proyecto del espacio, los intereses o intenciones que generaron, las propuestas a desarrollar, los objetivos o etapas para su expansión, y los medios o redes seleccionadas para la divulgación de eventos y la circulación de obras y artistas. Los tipos de prácticas, modo de producción y de socialización des-

¹⁶ Giunta, A. (Agosto 2004). “Acerca del arte más contemporáneo” *En Punto de Vista N° 79*, Buenos Aires.

¹⁷ Idem anterior

¹⁸ Bourdieu, P. (1971). “*Campo intelectual y proyecto creador*”, en VV: AA. Problemas del estructuralismo. Buenos Aires: Nueva Visión. <http://www.cimat.mx/>

tacadas. La sustentabilidad del espacio. La incidencia en el mercado y en el campo institucional. Por último ¿quién es el público?

Apuntando específicamente a las galerías dentro de la extensión local (Buenos Aires – La Plata), surgen como nuevos espacios para la muestra de distintos colectivos, productores, fotógrafos, diseñadores y artistas generalmente emergentes, que realizan actividades dentro de un circuito contemporáneo específico, reformulando las prácticas artísticas y generando nuevas formas de arte que se establecen como una manera de intersección entre lo artístico y lo cotidiano, involucrando aspectos sociales, políticos, culturales, de nuestra ciudad. Regularmente las galerías lanzan convocatorias para artistas con el fin de dar a conocer y difundir el arte en la zona implementando así distintas miradas.

Mercado del arte

El mercado del arte es un sistema económico y artístico que designa al conjunto de intercambio entre compradores y vendedores de objetos artísticos. Se compone de una serie de agentes e instituciones que se dedican a la explotación comercial del arte y que, como mercado, fijan los precios en función de la oferta y la demanda. Los principales agentes del mercado son: las galerías, las casas de subastas, los dealers, los marchantes y las ferias. Hay instituciones cuya finalidad es específicamente el comercio del arte como las galerías, las casas de subastas y las ferias. Las otras instituciones donde la obra circula (museos, bienales, salones, academias, etc.) son instituciones que si bien su función primaria no es la de comercializar obras, son importantes a la hora de generar valor, ya que en esos espacios las obras y los artistas se exhiben y se dan a conocer, son analizados y difundidos por la crítica, de esta manera aumenta su valor simbólico. Según Juan Cruz Andada:

El mercado del arte ya no es uno, sino muchos. La construcción del valor de una obra, no necesariamente está ligada al dinero. Una obra de arte tiene una doble faceta, por un lado es considerada una mercancía, ya que es un objeto de intercambio. Por otro lado, si bien puede tener un valor monetario, al mismo tiempo tiene una carga simbólica por su capacidad de comunicar y transmitir ideas superiores, espirituales, estéticas¹⁹.

El comercio del arte es una de las actividades menos regulada del mundo. La oferta y la demanda dependen, en parte, de la subjetividad de los agentes que lo conforman y no siguen las reglas habituales a la hora de fijar los precios. El proceso de certificación objetiva de la obra de arte es complejo, las casas de subastas y las galerías son los principales validadores del sistema. Las casas de subastas cuentan con expertos en cada una de sus áreas y los galeristas son los que más saben sobre los artistas que representan.

¹⁹ Andrada, JC. (Octubre, 2013). *Ciclo "Aproximación al Arte Contemporáneo" en el CIC (Centro de Investigación Cinematográfica. Escuela de cine, televisión y teatro)*. En ["http://www.cic.edu.ar/blog/extension-cultural/artecontemporaneocic/"](http://www.cic.edu.ar/blog/extension-cultural/artecontemporaneocic/)

Las casas de subastas, constituyen el sostén principal del mercado secundario del arte y los coleccionistas. Su repercusión mediática y alta rentabilidad, las perfilan a tener un papel fundamental. Su funcionamiento simple y accesible. Es el sector más difundido del mercado del arte. Al ser públicos los resultados del precio final ofrecen confianza a los clientes y añaden transparencia al mercado. Por otro lado, los remates finales de las adjudicaciones son un método de actualización de precios. El mercado de las casas de subastas está muy centralizado. Entre Christie's y Sotheby's, las más destacadas del mercado internacional, absorben la mayor parte del volumen de ventas.

Raymonde Moulin²⁰ diferencia en el mercado del arte una segmentación, en la cual aquel que vende las obras recién producidas, trabaja directamente con los artistas, vende las obras que salen de los talleres de artistas y se incorporan al mercado por primera vez, pertenecen al segmento primario. Principalmente son las galerías. En cuanto al segmento secundario, es aquel en el que se venden las obras por segunda vez y sucesivamente, como en las casas de subastas, se comercia con obras que ya han formado parte de una colección. En estas transacciones no participa el artista autor de la obra, sólo los intermediarios. Las galerías a menudo trabajan en ambos mercados. En el primero trabajan como gestores o representantes artísticos y construyen la trayectoria profesional de los artistas y en el segundo, compran y venden obras de arte.

La gestión en una galería consiste en tejer una red para sus artistas con el objetivo de dar a conocer al productor en el sector y fomentar la movilidad de su obra. Para ello, organizan exposiciones y entre sus actividades se pueden citar conferencias y visitas guiadas, concurrencia a las ferias de arte y bienales, venta de obras a coleccionistas e instituciones destacadas e intercambian artistas con otras galerías. El galerista actúa como representante participando en la construcción de la trayectoria profesional de los artistas, siendo también imagen de marca, de tal modo que, su profesionalidad y experiencia en el sector funcionan como una garantía, que incrementa el valor de la obra que vende y ofrece seguridad y confianza a sus coleccionistas.

Pearl Lam, directora de la Pearl Lam Gallery, define de forma muy clara esta profesión a la par que establece una auténtica declaración de intenciones: *“Ser galerista es un medio de crear una plataforma que permita a los visitantes interactuar con las obras de arte en las que nosotros, los galeristas, creemos (...)”*.

Exponer la obra de creadores famosos y reconocidos en contextos diferentes, y también dar una oportunidad a artistas emergentes con los que tenemos un compromiso. Me gusta conocer a artistas y conservadores. Son una fuente permanente de inspiración y de aprendizaje, que me ayuda a forjar mis propias ideas y opiniones. El proceso de construir la reputación de un artista y de presentarlo en el mercado es otro aspecto de la labor de galerista que aprecio particularmente.²¹

²⁰ Moulin, Raymonde. El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías. Ed. La marca editora. Bs. As., 2012.

²¹ Andrada, JC. (Octubre, 2013). *Ciclo “Aproximación al Arte Contemporáneo” en el CIC (Centro de Investigación Cinematográfica. Escuela de cine, televisión y teatro)*. En <http://www.cic.edu.ar/blog/extension-cultural/artecontemporaneocic/>

La galería es un agente del mercado del arte cuya gestión comprende la promoción artística, el dominio de los medios de comunicación y la publicidad, las estrategias de venta y la definición de los programas expositivos de cada temporada. También ejerce el control de otros ámbitos, la gestión documental que implica la catalogación y registro de obras; la conservación de las mismas en depósito y los trámites de los seguros destinados a cubrir daños o pérdidas, tanto por su almacenamiento como por su transporte o exhibición. El galerista desarrolla una substancial actividad informática de inventarios, artistas y clientes. Este campo de la gestión cultural se convierte en la columna vertebral que rige la organización de este tipo de empresa.

Circulación y difusión

En cuanto a la difusión, Internet ha revolucionado el medio redefiniendo la forma de exhibir y vender arte por parte de los creadores, de comprarlo por parte de los coleccionistas y de experimentarlo por parte del público. La estrategia de la subsistencia se basa en una renovación constante.

Artistas, curadores, productores y gestores culturales intentan dinamizar el campo artístico buscando e ideando espacios diferentes a los tradicionales para desarrollar nuevos modelos de gestión cultural, los espacios alternativos e independientes están al margen de las instituciones públicas como museos y galerías. Son espacios híbridos, que no fueron creados para esa función, como viviendas particulares, estudios y talleres de artistas, residencias. Con respecto a la circulación y difusión de las obras la red se ha vuelto un recurso imprescindible para las galerías, no sólo por la posibilidad de mostrar lo que se hace y revelar la obra de los artistas, sino porque es una importante herramienta de promoción y venta, complementa las demás estrategias utilizadas. Además es preciso citar las galerías virtuales, que exhiben y venden directamente a través de internet, obviando la intermediación de agentes.

Nada puede reemplazar la visita física a la galería, el contacto y trato directo con el público, pero en la actualidad las redes sociales juegan un rol indispensable en las decisiones de compra. La publicación de las agendas de museos, galerías, artistas y coleccionistas influye en los nuevos compradores. Muchas de las adquisiciones que se realizan son de obras que previamente se han conocido por internet. Son muchas las herramientas que están al alcance de la galería tanto en su papel de receptor como de emisor. El acceso a internet se convierte en una ventana con vistas masivas e ilimitadas al campo del arte. Es fuente de información sobre: artistas, ferias, museos, instituciones, exposiciones internacionales y asociaciones, además de establecer una conexión directa con el ámbito editorial como revistas y secciones culturales de los diarios, libros y catálogos, vídeos de artistas, visitar exposiciones virtualmente.

Galerías autogestionadas en la ciudad de La Plata

El fenómeno de la gestión independiente de las galerías se expande, en materia de espacios comerciales de circulación del arte local y de manera particular, el que se desarrolla en el marco del circuito comercial de las galerías de arte platenses. El rol que ocupan dentro del entramado del campo artístico, las relaciones con artistas y los distintos agentes del sistema del arte completan, la difusión y circulación de obras, la promoción de artistas, y su intervención en el mercado del arte. En esta instancia, el enfoque se centra en la estrategia de algunas galerías de arte activas en la ciudad como espacios alternativos e independientes en el sentido de su distanciamiento el circuito de arte institucional, señalando lo difícil de esta posición originada por lo efímero de su complejidad en la esfera artística de la ciudad. La compleja relación con el mercado del arte, la proximidad con la ciudad de Buenos Aires y las prácticas culturales motivan esta constante. El interés registrar los aportes de estas galerías al circuito de producción local, a través de sus artistas, obras y eventos que se promueven y despliegan en el espacio platense. A partir de estos lineamientos, decidimos focalizarnos en estos escenarios a través de relevamientos y entrevistas a diversas galerías de La Plata tal el caso de Damme, Trémula, Mal de Muchos y Piso Uno.

La Plata es una ciudad caracterizada por la prolífica cantidad de artistas y prácticas contemporáneas, con un circuito propio de arte de diferentes disciplinas: música, audiovisual, plástica, teatral, etc. Una de sus particularidades, se relaciona al mantener gran riqueza productiva sin el desarrollo de un mercado de arte lo suficientemente estable como para consolidar un circuito de consumo constante. Sin embargo a lo largo de los años, diferentes galerías de arte han abierto sus puertas, haciendo importantes aportes al circuito local de producción y difusión.

Galería Mal de Muchos

Desarrolló su actividad entre agosto del 2010 y junio del 2014, dirigida por Verónica López.²² Funcionó durante cuatro años cuando su directora resolvió su cierre debido a diversos motivos, algunos edilicios y otros económicos. A partir de la entrevista realizada a su directora sobre la definición de la galería Verónica López afirmó que estableció la galería precisamente por su decisión y necesidad de tener un espacio propio, de conocer, indagar y explorar otros campos dentro del arte que la atraían. Las exposiciones de artes visuales y fotografía, performances, etc., estaban programadas para ser expuestas con periodos de dos a tres semanas. Generalmente las muestras eran acompañadas por presentaciones de bandas de rock motivando la presencia de público joven. Con respecto a las ventas de obras se acordaba con el artista un precio, del que la galería retenía un cuarenta por ciento del valor de venta. Ante la pregunta sobre la sustentabilidad del espacio y los problemas que tuvieron que enfrentar, Verónica nos

²² Galería Mal de Muchos. Exposiciones y bandas. 2012. <https://www.facebook.com/maldemuchos.galeria/>

comentó que alquilaba el espacio, pagaba sus impuestos, ya que la figura legal correspondía a un comercio, donde también estaba instalada la galería. En cuanto a las muestras realizadas durante los cuatro años que la galería permaneció abierta, se realizaron un promedio de diez eventos por año donde circularon obras y artistas diversos.

Formalmente la galería no contaba con medios económicos para solventar los gastos de los artistas convocados, salvo lo esencial, la motivación y disposición para intervenir en el circuito emergente de la ciudad. En cuanto a la construcción de la agenda, la recepción y variedad de propuestas, la producción de guiones de curaduría, el diseño de las muestras, la iluminación, los recorridos hasta catálogos fueron diseñados por Verónica. Con respecto al lugar que le asignan al espectador en esos nuevos espacios, en general las inauguraciones atraían mucha gente, que se conformaba por parientes, amigos, compañeros de estudios, un público familiarizado con el arte, que lograban llenar la sala de exhibición. Un público participativo en cuanto a la asistencia a evento, pero alejado del mercado de obras expuestas a la venta. Las convocatorias para la circulación y difusión de eventos se realizaban a través de las redes sociales, en la página de internet de la galería.

Galería Damme

Una propuesta diferente presenta la galería Damme²³ sita en calle 8 N° 1362 de La Plata. La entrevista se realizó a Alicia Van Damme, curadora y socia de la galería. Se inauguró en el mes de mayo del año

2015. Una de las ventajas fue contar con local de su propiedad. La idea es canalizar un espacio donde compartir, y consumir arte, incorpora una librería y una biblioteca de acceso público, en el que se gestione arte no sólo con exhibiciones, sino también con una trastienda, biblioteca y librería.

En cuanto a su relación con el mercado, señala que hay clientes que han comprado más de una obra. Hay como un sentimiento de que el arte es caro”, comenta, “algún arte es caro” afirma, pero señala que hay un desconocimiento del público en general sobre el precio de la obras y revertir esa opinión debe ser el trabajo que pugnan en el espacio. La directora explica las actitudes del público como se acerca, les pregunta, si se puede acceder, ver o tocar, si las obras son caras. Para la curadora, tienen sobre el precio una fantasía. “Las obras están a la venta –comenta-, todos los artistas quieren vender. Y esta galería vende. Menciona que en la ciudad de La Plata, no hay un circuito armado de venta de obra ni coleccionistas, hace algunos años se sumaron al campo los espacios autogestionados, que venden obra de artistas emergentes en pequeño formato”. Se definen como una galería convencional, el circuito artístico al que aportan es generalmente el platense. En la trastienda cuentan con alrededor de 100 obras, generalmente de gran formato. Con respecto a las ferias están interesados de participar, es una manera de circulación del arte, de obras y artistas, les interesa otro lugar y cambiar de

²³ Galería Damme. <https://www.facebook.com/dammegaleria/?fref=ts>

público, llevar obras de artistas, esto activa la producción, se relacionan con gente que tiene objetivos parecidos pero todavía no es el momento.

Entre los objetivos de la directora en primera instancia destaca dar a conocer la galería, como forma de difusión todas las semanas se sigue sumando gente nueva a la red social Facebook. En 2018 piensan entrar en ferias como ArteBA como galerías emergentes. También consideran participar en circuitos de ferias en Latinoamérica, como Perú, Chile y Paraguay donde ya establecieron contactos.

Desde la galería no hay exigencias con los artistas, le dan suma importancia a la curaduría, señalan su importancia en la disposición de la sala, montaje de las obras resolviendo en el diálogo con el artista con bastante antelación, cual es objetivo del proceso curatorial, de qué va a hablar esa muestra, qué se selecciona, qué hay de la obra, que escribimos, qué concepto se construye, los textos curatoriales la mayoría los realiza la directora de Damme.

Para la difusión, las convocatorias y eventos se realizan a través de Facebook, dado que el público consume mayoritariamente esta red social, complementan la difusión través de banners, además la vidriera del espacio funciona como medio visual de promoción. Tienen una portafolio de emails que fueron gestando con las personas que visitaron el espacio o participaron, a las que se les informa de las actividades. También en la revista Ramona publican la agenda. Además al ser librería y tienda de arte da como resultado un acceso al público casual para identificar el espacio y visitar la galería. Conjuntamente con las muestras de arte, la galería brinda talleres de escritura reflexiva y clínica de obra, como soporte narrativo para enmarcar los discursos visuales. Numerosos estudiantes de la Facultad de Bellas Artes eligen el lugar para presentar sus tesis.

Trémula Galería

Se presentaban como una galería de arte contemporáneo²⁴ dedicada a la exhibición y comercialización de obras de artistas emergente, con muestras de periodicidad mensual y una trastienda abierta al público que funciona como pequeña tienda de arte. Además, ofrecían un espacio que se propuesto como lugar de encuentro, talleres, cursos, ferias, lecturas y pequeñas fiestas en las que participaban artistas de diversas disciplinas. La idea de la Galería se crea a partir de un colectivo conformado por egresados de distintas áreas de la Facultad de Bellas Artes, UNLP, conformado por Anahí Marchesin, Alejandro Castro Gamarra, entre otros. Fue inaugurada el 23 de mayo del año 2014 con el fin de difundir artistas locales. Se ubicaba en Calle 8 N° 1287, entre 58 y 59, cercana a la Facultad de Bellas Artes y del centro de la ciudad. Cerró sus puertas el 9 de Diciembre del 2016. Fue una de las únicas galerías que recibió el apoyo institucional y ha sido declarada de Interés Cultural por la Honorable Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires y la Municipalidad de La Plata, y de Interés Académico

²⁴ Trémula Galería exposición <https://www.facebook.com/casatremula/?ref=hovercard>

por la Universidad Nacional de La Plata. Alquilaban el espacio y se mantenían con otro emprendimiento productivo, un taller de serigrafía, además de la trastienda con la comercialización de obras en pequeño formato y objetos. Los artistas convocados y las exhibiciones estaban conformados por las producciones de artistas emergentes, y sin un vínculo directo con el circuito institucional. La difusión se realizaba, como en los ejemplos antes citados, a través de redes sociales Facebook donde publicaban la agenda y los eventos, muestras, obras de artistas, cursos, talleres, artículos etc.

Durante los dos años de existencia, se montaron infinidad de muestras, y pasaron por el espacio variados artistas de distintas disciplinas, entre otros, los más destacados, Daniel Lorenzo, Julia Dron, Leticia Barbeito, Santiago Poggio, Valentino Tetamantti, Camilo Garbín, Pablo Morgante y Gabriela Boer.

Galería PISOUNO Arte y Diseño

Como se exhibe en su página, PISOUNO²⁵ fue un espacio independiente de Arte y Diseño. Exponía obras de artistas consagrados y promueve artistas emergentes contemporáneos nacionales y extranjeros, realizaba encuentros entre público y artistas. Desarrollaba un programa anual de muestras, cursos y seminarios. Especializada en exposiciones, gestión cultural, cursos de extensión, intervenciones urbanas, itinerancias por el interior del país, y proyectos sociales. Está ubicada en Diagonal 73 N° 1352 entre 58 y 59 La Plata. Entrevista realizada a Karina Cortés. Comienza sus actividades en el 2007, en un departamento ubicado en 48 y 9, 1°Piso, Departamento 1, de allí el nombre elegido. Sus fundadoras son Karina Cortés y Silvia Andrea Cristian Ladaga, ambas docentes de la Facultad de Bellas Artes de la rama de historia del arte y del diseño en comunicación visual. Es importante mencionar este espacio por lo emblemático y distintivo, que fue pionero en el formato galería en la Ciudad de la Plata. Cerró sus puertas en diciembre del año 2012, luego de 6 años de una gestión impecable donde se sucedieron innumerables muestras, programas y proyectos. Fue un espacio totalmente auto gestionado, no recibiendo ningún subsidio por el despliegue y la importancia de su espacio con una abultada cartera de clientes, reunía numerosas expresiones que se destacan por la amplitud de propuestas técnicas y conceptuales, como reflejo de la diversidad del arte contemporáneo. Se posicionó rápidamente como la mejor opción dentro del circuito bonaerense, con artistas de la talla de Renata Schussheim, quien expuso en la galería en el 2011 con doce obras de técnicas mixtas, de la serie “Pajaritos en la cabeza” y “Epifanía” del 2006. Además de otros artistas, como Luis Altieri, Hugo Aramburu Verónica Dillon, Silvina Valesini, Agustín Sirai, Pablo Morgante, Martín La Spina, Valeria González, Rubén Borré, Ro Barragán, Marcelo Rizzo, Mauro Valenti, Alejandro Varela, Graciela Grillo, todos artistas reconocidos con una trayectoria que incluye premios así como participación en galerías de renombre.

²⁵ Galería PISOUNO Arte y diseño. www.pisounoarte.com.ar; info@pisounoarte.com.ar

En el 2007 se convocó a una selección de antecedentes para realizar exposiciones individuales y colectivas, para un proyecto gestado por Piso Uno, "0221 La Plata se Muestra". Fue un programa motivado en el crecimiento y la divulgación de artistas platenses, con la posibilidad de itinerancia de las obras especialmente seleccionadas para realizarse en tres ciudades del país tales como la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Rosario y Córdoba. La idea consistía en conectar y proyectar las trayectorias de numerosos artistas platenses. Estas experiencias fueron programadas año a año y en cada emisión exponían sus obras entre 14 y 16 artistas. Los catálogos de estas muestras eran prologados por destacados gestores de la cultura. Este proyecto desarrolló seis emisiones con una trascendencia significativa, muy reveladora enriqueciendo la interacción de los artistas en el campo artístico. Con respecto al mercado si bien lograron la venta de obras, es necesario destacar que los coleccionistas son escasos en el circuito artístico platense, dada la cercanía con Buenos Aires cuyo mercado es de carácter monopólico.

Con respecto al título lo pensaron como marca, además que fuera algo que perdure en el imaginario platense, por eso se eligió el prefijo telefónico de La Plata como rasgo de identidad.

Redes sociales

Por su importancia, es preciso destacar el valor de "las redes sociales" para la difusión y circulación de las galerías. Aquellas se han convertido en un vehículo esencial para artistas, galerías, espacios independientes y aficionados al arte. Tanto Facebook como Instagram, ofrecen novedosas formas de promocionarse potenciando su visibilidad en el escenario digital. Se han creado nuevos modelos expositivos que generan retos substanciales, como interactuar con un público masivo. Estas plataformas, difunden la autogestión colectiva, funcionan como dispositivos de visibilidad, consumo y de preservación de las producciones, su gestión se convierte en discurso artístico, favoreciendo la difusión tanto de sus exposiciones como convocatorias y agendas en las plataformas de las redes sociales. Su función es la variable a analizar de estos espacios auto gestionados, sin ellas no tendrían trascendencia ni contacto para difundir sus actividades ni prácticas del arte contemporáneo, registradas en estas plataformas. Exhibiendo la viabilidad de un nuevo modo de producir que se vuelve también una estrategia de divulgación y preservación de las prácticas artísticas. En Facebook existen numerosos grupos de las temáticas más variadas, con niveles de privacidad diversos. Son escenarios de intercambio, con propuestas al margen de la institucionalidad situación que comparten los casos revisados, generadores de concepciones críticas y reflexivas, que instauran un proceso de retroalimentación consciente para la dinamización y divulgación de la cultura. Funcionan también como archivo digital y patrimonial de acceso relativamente libre.

Público

El público en estos nuevos espacios, se conforma por parientes, amigos, compañeros de estudios universitarios, docentes, productores, un público familiarizado con el arte, en cada exposición concurren a los eventos, un público habituado a concurrir a estos espacios y conectado con las prácticas y lenguajes artísticos contemporáneos. Este público se halla conformado por jóvenes, con un promedio etario entre los 20 y 40 años. Generalmente de libre acceso al espacio por parte del público.

En el texto “Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata”, Matías López describe el circuito de arte local.²⁶ Una de las preguntas que el autor se hace es si el público que recorre estos espacios conforma una nueva elite cultural. Este interrogante tiene cierta validez ya que todos los participantes, público y productores, se conocen, mantienen vínculos con otros espacios y comparten actividades y afinidades en sus prácticas con los artistas expositores en esos escenarios. En realidad están ligados al arte contemporáneo, a la Facultad de Bellas Artes, y alejados de los centros institucionales con interés manifiesto en constituirse como un circuito emergente.

Consideraciones finales

A modo de cierre y reflexionando sobre los espacios relevados y escenarios, la característica que puede atribuirse es posiblemente, su promesa de independencia y libertad ante el circuito establecido, distante del mercado del arte, las prácticas de legitimización, los juegos de poder y el sistema hegemónico. Los artistas o gestores independientes, exploran la necesidad de intervenir en los modos de circulación de la obra, delimitando así un espacio propio con posibilidades de autodefinición, intercediendo en las formas de visibilidad del arte y creando un lugar para la reflexión y el hacer. Son la contracara ineludible para mantener las diferencias y el equilibrio dentro de la esfera del arte que, en palabras de Jacques Rancière, “*es siempre un sentido común paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamientos y de distancia.*”²⁷

Su existencia y procesos se hallan ligados a la naturaleza plural, espontánea y efímera del arte contemporáneo. Finalizando y de acuerdo las líneas de investigaciones ejecutadas, podemos afirmar que estos escenarios e iniciativas independientes, conforman un nuevo escenario en los denominados espacios culturales. Los espacios emergentes, ofrecen una gran libertad creativa, agilidad de gestión, capacidad para asumir riesgos, independencia de los resultados económicos de estas iniciativas y una relación inmediata del público con la obra. En este

²⁶ López, M. (2013). En “*Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata*”.

²⁷ Rancière, J. En “*Sobre políticas estéticas - Los espacios del arte*”.
http://www.lugaradudas.org/publicaciones/fotocopiotea/40_politica_espacio.pdf

sentido, facilita a los artistas y actores, un contexto tanto físico como crítico-discursivo donde desplegar su obra, más allá de las exigencias del mercado y del acceso a las instituciones.

En cuanto a la pregunta de Matías David López sobre la configuración de una nueva elite cultural, se infiere que en realidad si conforman una nueva elite cultural, con nivel intelectual. Sus modos de hacer e intervenir como gestores culturales, de galerías y espacios, son actores culturales, producen editoriales, guiones, clínicas, eventos y observaciones que publican en revistas o medios. Sus gestiones circulan en la red ampliando de alguna manera el campo del arte, incluyendo al entorno de los distintos espacios, así como a los artistas que exponen en estas esferas, difundiendo vivencias, conceptualizaciones y la construcción de relatos sobre las producciones. Tratando de legitimar los procesos y la circulación de las obras, son actores fundamentales en la valoración y legitimación simbólica cultural de producciones y productores emergentes. Constituyendo un tejido social imprescindible para dinamizar culturalmente la ciudad.

Referencias

- Andrada, JC. (2013). *Aproximación al Arte Contemporáneo*. CIC (Centro de Investigación Cinematográfica). <http://www.cic.edu.ar/blog/extension-cultural/artecontemporaneocic/>
- Bourdieu, P. (1971). *Campo intelectual y proyecto creador*. VV: AA. Buenos Aires. Problemas del estructuralismo. Nueva Visión. <http://www.cimat.mx:88/~skater/jmunozd/bourdieu2.htm>.
- Bourdieu, P. (2003). *El mercado de los bienes simbólicos*. Creencia artística y bienes simbólicos. Córdoba. Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo.
- Fernández, M. y López, M. (2013). *Los espacios y los tiempos. Los territorios y los medios*. FPyCS. UNLP. La Plata. Lo público en el umbral.
- Graw, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. CABA. Mardulce, www.mardulceeditora.com.ar
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* CABA. Fundación ArteBA.
- Holmes B. (2007). *El dispositivo artístico o la articulación de enunciaciones colectivas*. Madrid. Brumaria N° 7. Arte máquina y trabajo inmaterial.
- Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires. La Marca Editora.
- Moulin, R. (2012). *El mercado del arte. Los galeristas y los anticuarios*. París. Flammarion.
- Oliveras, E. *Cuestiones de Arte contemporáneo. Cap. V*. Buenos Aires. El Nuevo Espectador. UNTREF Virtual.
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires. Siglo XXI Editores.
- Wortman, A. (2009). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires. Eudeba.

Wortman, A. *Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización. Volumen II. Desarrollo, cultura y procesos de globalización.* Disponible en http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/Desarrollo,%20cultura%20y%20procesos%20de%20globalizaci%C3%B3n%20Vol.%20II_0.pdf

Entrevistas Verónica López, Directora y curadora Galería Mal de Muchos. 2015.

Entrevista Alicia Van Damme, Dueña y curadora galería Damme. 2016.

Entrevista Castro Gamarra Alejandro, Galería Trémula. 2014.

Entrevista Karina Cortés, Piso Uno Galería Arte y diseño. 2017.

Facebook (página): <https://www.facebook.com/sintomacuradores>

Galería Damme: <https://www.facebook.com/dammegaleria/?fref=ts>

Galería Mal de Muchos Facebook (página galería): <https://www.facebook.com/maldemuchos.galeria>

Galería Tremula <https://m.facebook.com/casatremula>

Síntoma curadores. Tumblr: <http://sintomacuradores.tumblr.com>

www.pisounoarte.com.ar | info@pisounoarte.com.ar

SEGUNDA PARTE

Prácticas interactivas

CAPITULO 7

Laboratorios de arte

Daniel Guidi

Croce, teórico de la estética, reconoce que arte y ciencia coinciden en tres etapas, en la intuición que las precede, en las metáforas con que se expresan, y en la recreación del receptor (Daniel Salomón, EINSTEIN Y LA CONJUNCIÓN ENTRE CIENCIA, ARTE Y HUMANIDADES.

El siglo XX trae consigo los primeros impactos de las nuevas tecnologías sobre el campo del arte, la llegada del cine, la fotografía, la televisión, el vídeo en los años 60 y el ordenador desde los años 80. La ciencia y el arte comienzan a vincularse y a dejar atrás las grandes diferencias que parecieron tener en el pasado. Comenta a propósito Xavier Berenguer: El divorcio entre artistas y científicos tuvo su inicio con Newton y su modelo mecanicista del universo, y se consolida a continuación con las consecuencias de su método, especialmente durante la Revolución Industrial. En el siglo XIX las máquinas sustituyen al hombre, ahorrándole esfuerzo, pero a la vez, restándole identidad. La ciencia, cada vez más poderosa, empieza a enseñar los dientes de la destrucción y de la anti-humanidad. Los artistas, como reacción, se refugian en sí mismos. La incompatibilidad entre hombre y máquina y el concepto que "el científico y la subjetividad son absolutamente incompatibles", presidiría las relaciones entre las comunidades científica y artística durante el siglo XIX y buena parte del XX [6]. (Berenguer, X. (2003). "Arte y tecnología: una frontera que se desmorona". Artnodes, Nº 2 Pág. 3) [artículo en línea]. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i2.685>

Estos primeros pasos apenas hacen notar que en poco tiempo ocurriría un proceso de novedosas relaciones colaborativas e interacciones entre los campos del arte, la ciencia y las nuevas tecnologías.

Es este el momento en el que se comienza a cuestionar si el arte se enriquece con la tecnología o comienza un proceso de absorción de una a otra, que da como consecuencia una nueva forma de definir y procesar un resultado único que va más allá de las disciplinas separadas, un escenario de nuevos procesos y una génesis de arte plural que expresa una sociedad que ha cambiado.

En la contemporaneidad emergen nuevos actores, empresas, instituciones y prácticas artísticas mediadas por la imbricación generalizada de arte, ciencia, economía y nuevas tecnologías. En esta sociedad de nuevos recursos informáticos y una nueva economía, devienen otras formas de expresión, relación y nuevos procesos tecnológicos para el arte, logrando establecer

redes de comunicación entre artistas, instituciones, público, galerías, museos, abarcando así todo el circuito artístico.

En esta sociedad globalizada emerge una forma de empresa denominada Laboratorio de Arte Contemporáneo, que se encarga de mediar entre la idea del artista y la materialización de la obra, ofreciendo servicios de soportes tecnológicos que surgen de las necesidades de los artistas, conformando un tramado multidisciplinar que permite el intercambio constante de recursos técnicos y creativos. Esta nueva organización implica nuevos procesos sociales y una estructura organizativa social en varios planos donde la experimentación compartida produce una obra con gran despliegue técnico y comunicativo. La figura de artista cambia y comienza a desvincularse del concepto de artista genio y solitario. Las obras de arte "dice Arendt. Y no es la única. Hans-Georg Gadamer en "Die Aktualität des Schönen" sostiene que "la obra de arte aumenta el ser" (Bauman: 2007).

Lo que identifica a todas estas organizaciones, y muy especialmente a su conjunción es la falta de planificación y premeditación, y la enorme capacidad de autoorganización tanto en su lanzamiento como en sus tareas del día a día.

La historia de Le Laboratoire muestra este estado heterogéneo permanente, pensado para testear ideas en las artes visuales y performativas. En el campo del diseño se ha dedicado a hacer lo imposible para convertir las ideas en bruto y traducirlas en beneficios culturales, comerciales, educativos y humanitarios, a través de un proceso de revisión de pares. A medida que se iba constituyendo quedó claro a sus fundadores que ya no podrían vivir en aislamiento o fuera de una red de pares.

Entre 2005 y 2010 David Edwards y otros emprendedores tecnoculturales afines abrieron Labs en Boston & Cambridge, en Paris, en Pretoria y en Ciudad del Cabo. En el modelo de los Labs de arte ciencia, ideas en el campo del arte o del diseño pasan del plano educativo al cambio cultural y social mediados a través de un diálogo público

Los laboratorios de arte

Muchos son los laboratorios de arte que han proliferado en todo el mundo en la última década, que actúan sobre diversos campos de soluciones tecnológicas, tanto en nuevos conceptos de conservación cultural, como así también soluciones técnicas específicas para el arte, educación, comunicación y cada vez más sectores sociales que acuden a esta forma de colaboraciones específicas. Estas asociaciones devienen de los Medialabs, que son espacios multidisciplinarios, abiertos y colaborativos de ideas, conocimientos y de procesos de experimentación. Estos laboratorios multimedia cuentan con talleres de formación y producción, seminarios, conferencias, debates y reuniones. Internet y el intercambio multimedia son una herramienta de relevancia en estos espacios. Los *Living-Labs*: Se constituyen sobre una plataforma experimental usada como instrumento metodológico que incorpora una serie de perspectivas cruciales basadas en los intereses y conocimientos de los usuarios, esta relación instala un proceso

abierto y colaborativo que permite crear caminos de co-creación de nuevos servicios. En los Living Labs se promueve un modelo horizontal de relación de conocimiento e intercambio entre los usuarios que permite procesar múltiples datos de modo más eficaz y veloz.

Los Labs Artscience están concebidos inicialmente como laboratorios en donde los artistas y diseñadores experimentan con la ciencia, las primeras exhibiciones eran algo confusas, sin embargo se establecen como una institución centrada en los procesos creativos que potencian el dialogo entre creadores y público, generalmente a través de la red, en donde la exposición sirve para ampliar la frontera de conocimientos, estableciendo nuevos circuitos relacionales tanto de producción como de enseñanza multilateral. Lo más importante es cambiar de idea, de enfoque y de propuesta todo el tiempo porque esta diferenciación es la que cataliza la creatividad.

La aparición de estos nuevos actores que están emergiendo con fuerza dentro del campo artístico están renovando los sectores sociales con su forma de trabajar y con su manera de considerar los productos culturales.

FACTUM Arte

Factum Arte: sus sedes están en Madrid, Milán y Londres y es creada en el 2001 con el propósito de desarrollar una tecnología que permita grabar la tumba de Seti que se encuentra en el valle de los reyes, así muchos enclaves históricos como la tumba de Tutankamon, la sala de Aurnasirpal II y otros.

La tecnología usada en esta práctica consigue, por medio de un scanner 3 D sin contacto, construir facsímiles exactos de los objetos a escala. Adan Lowe dijo: la tumba de Tutankamon fue creada para durar una eternidad, pero no para ser visitada, estas reproducciones permiten vivir la experiencia del lugar y evitar concurrir al sitio original, que no soportaría el tránsito de numerosas visitas. Este tipo de emprendimiento se hace junto a la Fundación Factum para Tecnología digital en conservación <http://www.factumfoundation.org/en/inicio> (Factun Foundation for Digital Technology in Conservation 2017)

El escáner desarrollado, llamado Láser 3D Lucida, construido y probado por el cofundador y artista de Factum Arte, Manuel Franquelo, logra escanear el relieve superficial, sin contacto, y con una profundidad de campo de 2,5 cm con una resolución de 100 micrones.

Así se pone al servicio de tareas como la conservación histórica, el registro de colecciones de museos, monumentos históricos, registro de ambientes. En este sentido Factum Arte ha puesto sobre la mesa de discusión un nuevo concepto en el campo de la conservación de patrimonios culturales. En 2013, al referirse al facsímil de la Tumba de Tutankamon y el facsímil de las cuevas de Lascaux. El historiador Tom Holland criticó la idea de crear "falsificaciones" como medio para proteger los originales. En nuestra sociedad, hay una gran primacía establecida en la autenticidad. Claramente, si no hubiera una diferencia entre la copia y el original, no importaría: podría hacer una réplica y arruinar el original. Tutankamon y Lascaux fueron crea-

dos por personas que creían en el mundo de los espíritus, los muertos y lo sobrenatural. No tiene que creer en un dios o dioses para sentir que un lugar está consagrado y tiene una cualidad particular que no puede reproducirse.

En este caso la idea de falsificación esta puesta en discusión, pero en el contexto de propuesta técnica no se trata de falsificación sino de una reproducción que no persigue la réplica del original sino conseguir otra cosa, aquel resultado del cual uno es consciente.

Actualmente Factum Arte trabaja en relación con instituciones, laboratorios de arte y resolviendo desafíos tecnológicos a terceros. Factum Arte es convocado nuevamente por United Exhibits Group para hacer un facsímil 1: 1 de la Tumba de Tutmosis III en 2002. El facsímil recorre en exposiciones en varios museos en los Estados Unidos entre noviembre de 2002 y diciembre de 2007. En 2005 el segundo facsímil de la tumba fue exhibido en Madrid, Edimburgo y Basilea, titulado Faraón inmortal: La tumba de Tutmosis III (Edimburgo) y La tumba de Tutmosis III: Las horas oscuras del sol (Madrid y Basilea). En 2004, durante la segunda guerra del golfo, Factum Arte y la compañía danesa United Exhibits Group (UEG) se embarcaron en un proyecto para grabar y crear un facsímil de la sala del trono de Asunasirpal II en la antigua ciudad de Nimrud. Fragmentos de la sala del trono existen en las colecciones de varios museos en Europa y los Estados Unidos. A Factum Arte se le dio permiso para grabar estos fragmentos en el Museo Británico, Pérgamo en Berlín, Dresde, Harvard y Princeton. En noviembre de 2007, La Fundación Cini dio a conocer en la sede original del refectorio de Palladio, en la isla de San Giorgio Maggiore, en Venecia, el facsímil de Factum Arte de "Las bodas de Canaa" de Veronese, La pintura original, encargada en 1562, es tomada por las tropas de Napoleón 1797 e instalada en el Louvre, donde ahora cuelga frente a la Mona Lisa. El facsímil fue encargado en 2006 por la Fundación Giorgio Cini y, después de un acuerdo con el Louvre, los técnicos de Factum Arte solicitan escanear la pintura por la noche. Corriere della Sera llamó al facsímil un "punto de inflexión en el arte". En 2010, la Fundación Cini encargó la visualización y fabricación de objetos diseñados por el artista y anticuario del siglo XVIII Giambattista Piranesi. El proyecto fue concebido por Adam Lowe, y otros, y se expuso en la Fundación Cini en la isla de San Giorgio Maggiore para La Bienal de Venecia. Los objetos fueron luego recorridos para exposiciones en Madrid, Barcelona y San Diego. Los 16 paneles del Políptico Griffoni, formaron el retablo de la Basílica de San Petronio en Bolonia. Fue considerado uno de los mayores retablos de la Escuela Boloñesa del siglo XV. Los paneles fueron pintados originalmente por Francesco del Cossa y Ercole de Roberti. Los paneles, eliminados en 1725, ahora están dispersos en varios museos en Italia, el Reino Unido, los Estados Unidos, Francia, los Países Bajos y la Ciudad del Vaticano.

Usando el escáner 3D Lucida Factum Arte y la Fundación Factum de la tecnología digital en la conservación colaboró con la basílica de San Petronio para grabar, reproducir y reunir a los paneles como un facsímil en su ubicación original.

Por otra parte, en el campo de la creación artística Factum Arte opera con ideas migradas desde los artistas, que acuden con proyectos que requieren soluciones inasibles para ellos, en este ámbito colaborativo se comienza a pensar y resolver la obra desde la idea hacia la resolución técnica, tal es el caso de la impresora de cemento, diseñado por el ingeniero Dwight Perry,

que tiene como objetivo imprimir una estructura de hormigón tridimensional Directamente desde archivos tipo Cad, se exhibió un prototipo en la exposición GENESIS, sobre genética, en el Central Museum de Utrecht en 2007. En 2009, el artista Anish Kapoor utiliza un prototipo similar de impresora como una investigación sobre nuevas formas de desarrollar la forma. Kapoor usó los resultados de su experimentación como una pieza, titulada "Greyman gries, Shaman Dies, Billowing Smoke, Beauty Evoked", en su exposición individual en la Royal Academy de Londres. La visión y el proceso de Kapoor se detallaron en un libro *Unconformity and Entropy* publicado por Turner Books en 2010. La impresora de cemento está actualmente en desarrollo en el taller de Factum Arte en Madrid.

<http://www.factum-arte.com/pag/319/Impresi%EF%BF%BDn-de-cemento>(Página web visitada en 2017 de Factum Arte, impresión de cemento)

Documentación de líquidos en 3 dimensiones. Factum Arte

Es un proyecto de investigación realizado por Alexander Peck y Pepe Gómez-Acebo en 2015.

En 1908 Arthur Worthington publica un estudio sobre salpicaduras capturando gotas de leche y pompas de jabón burbujeando. Más de cien años después la tecnología moderna facilita la posibilidad de replicar sus resultados añadiendo una dimensión más. Recientemente Factum Arte ha empezado a usar fotogrametría para capturar líquidos en movimiento en tres dimensiones.

Para capturar líquidos en movimiento en tres dimensiones Factum Arte ha sobrepasado dos obstáculos principales: Fotografiar simultáneamente el líquido desde distintos ángulos y proyectar un patrón sobre su superficie. Una sola y única instancia del líquido –cuya forma es variable- se captura por medio de un sistema multi-fotográfico. Su tiempo de exposición es efectivamente reducido y análogo al tiempo de descarga lumínica de los flashes que congelan el líquido en movimiento.

Proyectar una textura a lo largo de la superficie del líquido es más complicado. El software de fotogrametría requiere de un patrón o bien de detalles visibles para reconocer puntos singulares a lo largo de la superficie del líquido. Por medio de la triangulación de miles de aquellos puntos el software crea una malla tridimensional de la superficie, sin embargo, la mayoría de los líquidos no poseen ninguna textura impidiendo un escaneado directo y basado en la fotogrametría. Para solucionar este problema Factum Arte ha experimentado con dos soluciones: Proyectar patrones y usar líquidos no-homogéneos. Las proyecciones de luz están limitadas por su poca densidad de puntos y por su intensidad. Obtener líquidos no homogéneos ha resultado ser más efectivo.

<http://www.factum-arte.com/pag/687/Documentacion-de-liquidos-en-3-dimensiones> (web page de Factum Arte, se pueden ver resultados de la experiencia, Mayo-Junio 2015)

El escáner corográfico Verónica. Factum Arte

El escáner corográfico Verónica (conocido como Verónica), desarrollado por Factum Arte, es un escáner 3D a medida diseñado por Manuel Franquelo Jr. y construido en Factum Arte para grabar rostros y objetos dentro de un rango de 50 x 50 x 50 cm. Originalmente concebido para la industria antienvjecimiento, el Verónica está específicamente diseñado para capturar los detalles finos de la superficie del rostro humano. Sin embargo, la tecnología no está limitada a las caras: cualquier objeto que se ajuste al rango de enfoque y pueda permanecer quieto durante cuatro segundos también se puede capturar. Actualmente hay dos versiones del escáner; un escáner 'máscara' y un escáner 'busto'.

El sistema de grabación 3D de alta resolución se ha enfocado en manos de artistas, artesanos y técnicos que trabajan bajo un mismo techo en Factum Arte en Madrid. Se basa en las tecnologías emergentes detrás de la fotografía compuesta y la fotogrametría. Este enfoque de la fotografía ahora puede representar una cara u objeto, no como una imagen plana, sino como una forma tridimensional que se puede ver en la pantalla o volver a materializarse a través de una gama de sistemas de impresión y prototipos en 3D.

La teoría detrás de Verónica se basa en la fotogrametría de múltiples vistas. La fotogrametría ha existido desde el nacimiento de la fotografía moderna en el siglo XIX y es la ciencia de hacer mediciones a partir de fotografías. En síntesis, es el proceso de capturar un sujeto desde múltiples ángulos y luego cotejar y alinear estas imágenes en base a puntos de referencia similares procesados usando una variedad de algoritmos de computación visual diferentes, para crear una representación tridimensional del sujeto. La fotogrametría se ha utilizado desde hace años para registrar formas topográficas utilizando fotografías aéreas y se ha desarrollado junto con los avances en los campos de la fotografía, las tecnologías digitales, la electrónica y la visión por computadora. La invención de la fotografía digital ha dado paso a la fotogrametría digital. Se pueden procesar grandes cantidades de datos a gran velocidad y, por primera vez, la fotogrametría ahora puede competir con muchas otras formas de grabación 3D en términos de resolución. La principal ventaja es que todo lo que necesita es una cámara y un software de procesamiento de imágenes. El escáner Verónica funciona al generar un 'mapa de características' mediante la alineación de puntos fijos de muchas imágenes diferentes de alta resolución de un sujeto tomadas con cámaras disponibles comercialmente. Los puntos a alinear se extraen de los datos de color de las fotografías. Es importante que el objeto a escanear se halla inmóvil y que la iluminación sea pareja y esté difuminada para que el software identifique con precisión puntos similares. Una vez que las 'características' han sido reparadas, están integradas en un mapa 3D que relaciona cada punto con cada otro punto.

Para los jugadores puede ser un elemento de cambio, para los artistas es la materia prima para modelar en forma virtual o física, para los padres puede ser un registro de sus hijos en momentos específicos en el tiempo, para los seres queridos puede crear recuerdos, para aquellos cambiar su aspecto puede ser un registro objetivo contra el cual comparar los tratamientos antienvjecimiento y para los cirujanos puede ser una guía invaluable. Verónica es un escáner adaptable,

cuyos usos están limitados solo por el tamaño del sujeto que se grabará y la creatividad de sus usuarios. <http://www.factum-arte.com/pag/714/The-Veronica-Chorographic-Scanner> (Web page de Factum Arte. Retrato y objetos en tres dimensiones, pagina visitada 2017)

Esta nueva forma de trabajar e interactuar excede los conocimientos de las partes, por lo tanto, el sistema creativo adquiere alcances altamente enriquecedores del producto final, y lo que antes solo se reducía a lo unipersonal ahora teje una red de nuevos recursos y dinámicas que permite ampliar posibilidades creativas y resultados.

Factum Arte ha emprendido proyectos con artistas como: Marc Quinn, Anish Kapoor, Grayson Perry, Mariko Mori, Marina Abramovic, El Anatsui, Rachid Koraichi, Conrad Shawcross, Matt Collishaw, Corona de Paula, Maya Lin, Boris Saveley, Carlos y Louise Garaicoa, Louise Bourgeois y Gabriel Orozco, entre otros.

Factum Arte a su vez se nutre y relaciona con empresas que producen tecnologías específicas. Para la evolución y mejora de sus escáneres, maquinaria tecnológica y software, también colabora y trabaja con diversas empresas del sector tecnológico como son, entre otras, la empresa británica Rapier Engineering, la británica Delcam y la española NUB3D, que se encarga de suministrarle material y tecnología óptica para el procesamiento de imágenes digitales.

MediaLab

MediaLab es una organización que da servicios y soluciones tecnológicas en una amplia cantidad de campos. La junta asesora está compuesta por experimentados profesionales de laboratorio, en una amplia variedad de disciplinas, Asiste a la educación, profesionales científicos, artistas, etc. Entre las numerosas asistencias y cursos que brinda la empresa, en la mayoría de los casos se hacen a través de comunicaciones digitales, que mediante procedimientos de interacción en la web es posible el intercambio de información específica. Entre los tantos campos que abarca MediaLab se presenta a sí mismo, en lo audiovisual de la siguiente manera: ¿Quiénes somos? MediaLab Es un grupo de profesionales del medio audiovisual que surge en 2013 a partir de un intenso programa de formación audiovisual realizado en el marco de la Iniciativa Urbana, "URBAN Espíritu Santo", financiado por el Ayuntamiento de Murcia y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). Se autodefinen como un equipo apasionado por crear innovaciones audiovisuales que ayuden a los destinatarios de nuestros trabajos y a conseguir posicionar su marca en la mente de su público. <http://medialab.es/servicios/> (MediaLab espíritu santo, Servicios. Página web visitada en 2017). MediaLab - Prado es un laboratorio ciudadano de producción, investigación y difusión de proyectos culturales que explora las formas de experimentación y aprendizaje colaborativo que han surgido de las redes digitales. Es un proyecto perteneciente al Área de Gobierno de Cultura y Deportes (antes Área de Las Artes, Deportes y Turismo) del [Ayuntamiento de Madrid](#). Colabora con universidades, escuelas audiovisuales, centros especializados, laboratorios y empresas en formación. Entre los servicios que presta se encuentra transmisión en directo de programas de televisión y de eventos en tiempo

real, realización de streaming para eventos, retransmisión por internet de eventos en tiempo real, rodaje, dirección y realización de videos promocionales de productos, servicios en empresas de diferentes sectores de la industria, servicios y en la administración pública, realización de vídeos de presentación de proyectos de emprendimiento y de empresas de nueva creación.

Proyectos relacionados con MediaLab

MediaLab Artes del Fuego y los cruces posibles con las nuevas tecnologías, en simultáneo con Argentina/Ecuador 2016 es un proyecto de producción, colaborativo desarrollado en tiempo real con otro MediaLab que transcurre en Ecuador. El estudio se encuentra en proceso de exploración desde el 2014, se enfoca en experimentar ciertos avances y retrocesos propios de cada experiencia a modo de indagar y transitar otros territorios en la producción de la práctica artística contemporánea.

https://www.facebook.com/pg/Proyecto-Regional-Laberintos-Borgeanos-MediaLab-Artes-del-Fuego-1494881204138219/photos/?tab=album&album_id=1595995290693476 (Facebook, Album: Laberintos Borgeanos, Cerámica interactiva y multimedial)

Este tipo de proyecto, contando con la tecnología de las comunicaciones digitales, permite no solo la participación de las partes protagónicas sino también del nuevo protagonista: el público que se integra y participa, en este esquema todos forman parte de una red que involucra organizaciones, comunicaciones, empresas, personas, tecnología y artistas.

MediaLab Prado: Talleres

Taller dirigido a personas que quieren aprender a estructurar la información y ordenar el conocimiento. La información estructurada puede ser útil para diseñar un folleto, dar una charla, hacer los menús de una web, etc. También puede ser útil para comprender cómo ven las cosas los demás. Partiendo del análisis de la Cooperativa Dabne como caso concreto, aprender a utilizar la metodología de Cadr sorting y debatir sobre sus posibles aplicaciones y usos. Esta metodología se utiliza en arquitectura de la información para diseñar la estructura de menús de las páginas web. Al estar centrada en las personas que finalmente harán uso de la web, mejora la usabilidad. Esta técnica puede utilizarse para ordenar la información de otro tipo de procesos y estructuras que no tienen que ver con lo tecnológico. <https://www.medialab-prado.es/> (Página dinámica de información de los proyectos seleccionados e información de los talleres de trabajo, febrero 2018)

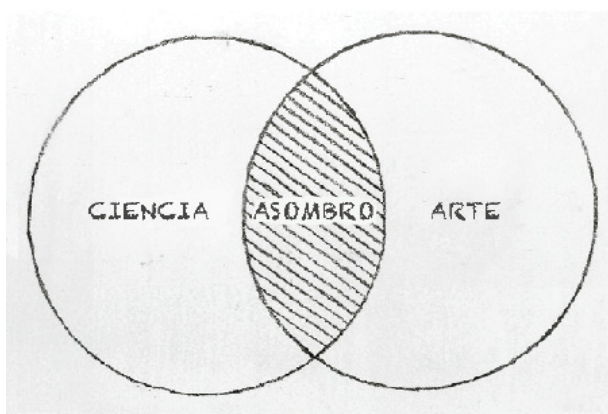
LAB de Arte y Ciencia

El LAB de Arte y Ciencia es un formato de intercambio de conocimientos que fomenta la colaboración entre investigadores y artistas para la divulgación del trabajo científico en Panamá a través del arte. El LAB es posible gracias al apoyo de la Secretaría Nacional de Ciencias, Tecnología e Innovación de Panamá (SENACYT). El LAB tiene como objetivos principales: Brindar a investigadores científicos maneras innovadoras de compartir sus conocimientos, proporcionar a artistas nuevas fuentes de inspiración y contenido valioso para su trabajo, ofrecer a comunidades más conocimientos sobre su entorno y medios creativos para comprender mejor su patrimonio natural y cultural, contribuir a re-establecer una relación más balanceada con nuestro entorno y promover el arte como espacio de reflexión, investigación y vehículo de transferencia de conocimientos.

Este Lab Art de arte y ciencia emprende el proyecto Estudio Nuboso motivado por la idea de que Panamá es un país de gran interés para la investigación científica debido a su alto grado de biodiversidad. Dichas investigaciones producen anualmente resultados con fuertes impactos en los campos de la salud, ambiente y tecnología, sin embargo, a menudo estos conocimientos no logran llegar a aquellas personas que habitan este maravilloso laboratorio viviente y consideran el conocimiento integral del entorno como la clave para empoderar a las personas y re-escribir las narrativas de lo que es y puede llegar a ser Panamá, de igual forma, ven el arte como un vehículo poderoso para comprender el mundo y compartir ideas que beneficien a la humanidad. Este laboratorio es una oportunidad para difundir el conocimiento científico en el país y expandir percepciones. El laboratorio es una oportunidad para difundir el conocimiento científico en el país y expandir percepciones.

Los tres proyectos se divulgan a la sociedad a través de exhibiciones, programas públicos audiovisuales y publicaciones digitales e impresas.

Cada proyecto recibe honorarios para el artista, para el científico y un presupuesto de materiales para la producción de la obra. Adicionalmente, el proyecto corre con ciertos gastos de producción y todos los gastos de difusión. <https://estudionuboso.org/lab-arte-y-ciencia/>(web page del Lab, presenta proyecto Estudio Nuboso y mecánica de funcionamiento 2017)



Esquema grafico descriptivo de la relación entre arte y ciencia

Laboratorio Estado Lateral

Estado Lateral Media Lab es una empresa de informática argentina que tiene como objetivo resolver a una amplia gama de problemáticas técnicas que son requeridas desde variados campos sociales como la publicidad, el arte, la industria, aplicaciones para mediciones de estadísticas en las redes sociales, montajes de espectáculos, etc.

Estado Lateral explora la convergencia del arte, la ciencia y la tecnología para comprometer la imaginación de la audiencia estimulando la percepción sensorial humana y relacionando acciones de la vida real con espacios de construcción virtual donde los resultados son experiencias interactivas inéditas. En el siguiente video se pretende mostrar y relacionar la ciencia y la tecnología a un producto comercial para vincularlo con sus cualidades.

<https://vimeo.com/28777484> (el video muestra el trabajo realizado para la marca Nike, 2010)

Entre otros trabajos realizados por Estado Lateral se encuentra Cine Joia, es una casa de espectáculos boutique en San Pablo, Brasil. Como sistema general tiene un escenario mapeado que contiene distintas herramientas, utiliza la estructura para diversas aplicaciones: sistema informativo con animación, plataforma para actualización de eventos, social media, aplicación que levanta twitts en tiempo real y los transforma en proyección dinámica y herramientas para ejecutar visuales en vivo, librería 2D y 3D, mapping 3D. Todas estas aplicaciones se pueden actualizar y ejecutar de manera remota. Video: <https://vimeo.com/61205838> (San Pablo, Brasil, 2011, Cliente: Cine Joia)

Para la Fundación Argentina de Nanotecnología crearon una cabina de achicamiento, donde a partir de imágenes, luces sincronizadas y humo los visitantes experimentan la sensación de ser reducidos a escala nanométrica. Allí, se pueden apreciar los seres más diminutos de la naturaleza y un universo de elementos imposibles de ser percibidos por el ojo humano, desde la perspectiva de un nanómetro. <https://vimeo.com/61632503>(cliente: Instituto Argentino de Nanotecnología, presentado en Tecnópolis, Buenos Aires, 11/ 2012)

El futuro no se ha definido: el éxito dependerá de cómo se utilice el conocimiento para construir la naciente cultura. En esta era sólo podrán destacarse quienes manejen la tecnología y la información desde un plano creativo. <https://vimeo.com/estadolateral>(Presentación de todos los videos disponibles, videos en espacio Vimeo visitado 2017)

Conclusiones

El apogeo de las comunicaciones permite estar relacionados sin mediar las distancias físicas, esto posibilita, y más aún estimula el intercambio de información, ideas, desarrollos, transacciones, de manera que los recursos con los que se cuentan para emprender proyectos están cada vez más cercanos, solo pensar en la facilidad con que se puede disponer de información ya elaborada. Esta gran trama de información y soluciones permite estar en una posición favorable en cuanto a herramientas tecnológicas, las que cada sector social, artístico o

científico necesite. Se observa claramente que en este campo se ha dado un verdadero cambio de paradigma social.

Las Tecnologías de la Información y la comunicación, también conocidas como TIC, son el conjunto de tecnologías desarrolladas para gestionar información y enviarla de un lugar a otro. Abarcan un abanico de soluciones muy amplio. Incluyen las tecnologías para almacenar información y recuperarla después, enviar y recibir información, o procesar información para poder calcular resultados y elaborar informes" (Servicios TIC, 2006, y sirven de manera efectiva a esta red de intercambios y Labs que estuvimos presentando anteriormente.

<http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/investigacion/mod/page/view.php?id=3118> (plataforma académica para la información, programa de integración de la tecnología y docencia)

Referencias

Bauman, Z. (2007) *Arte Líquido*, Sequitur, Madrid

Salomón, D. Einstein y la conjunción entre ciencia, arte y humanidades, CONICET - CeNDIE/ANLIS/Ministerio de Salud, Argentina.

https://www.academia.edu/6875218/Einstein_y_la_conjunci%C3%B3n_entre_ciencia_arte_y_humanidades?auto=download

<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/coms/el-laboratorio-de-arte-contemporaneo-la-actual-convergencia-de-arte-y-ciencia-en-el-campo-artistico/333/>

<http://www.cibersociedad.net/congres2009/es/gts/media-artarte-digital/27/>

<http://medialab-prado.es/article/delcaosalorden>

<http://www.factum-arte.com/pag/687/Documentacion-de-liquidos-en-3-dimensiones><http://www.factum-arte.com/es/inicio>

<http://www.factum-arte.com/pag/714/The-Veronica-Chorographic-Scanner>

<https://estudionuboso.org/lab-arte-y-ciencia/>

<https://vimeo.com/estadolateral>

<https://vimeo.com/61205838><https://vimeo.com/28777484>

<https://vimeo.com/61632503>

<http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/investigacion/mod/page/view.php?id=3118>

<https://translate.google.com.ar/translate?hl=es&sl=en&u=http://www.bruno-latour.fr/node/151&prev=search>

http://www.academia.edu/21470635/El_original_y_la_copia

CAPITULO 8

Bioarte. Arte, ciencia y tecnología

Gabriel Radice

El arte contemporáneo es aquel arte que no se puede asimilar totalmente a ninguno de los movimientos y corrientes anteriores a la modernidad o a las vanguardias de fines de la década del sesenta. Marc Jiménez en “La querrela del arte contemporáneo” afirma que

...el denominado arte contemporáneo nace, efectivamente, en un terreno preparado hace mucho tiempo atrás por la descomposición de los sistemas de referencia, tales como la imitación, la fidelidad a la naturaleza, la idea de la belleza, la armonía, etc. Y por el relajamiento de los criterios clásicos. (Jiménez, 2010:21)

Se considera al Bioarte como una de las diferentes corrientes del arte contemporáneo que hace referencia a una nueva forma de expresión artística, surgiendo en la década del 1990.

Diferentes autores como Gessert y Mitchell, entre otros, fueron los primeros que teorizaron sobre las relaciones entre la ciencia y el arte con lo que hay diferentes significados del término bioarte llegando a una indefinición y pluralidad a la hora de hablar de esta corriente artística.

Entonces ¿cómo se define bioarte como una corriente del arte contemporáneo? Es un neologismo que designa genéricamente a un conjunto de prácticas artísticas muy heterogéneas entre sí que relacionan arte, biología y tecnología. (López del Rincón, 2014:76) Estas prácticas artísticas se caracterizan porque el material orgánico, como las plantas, animales y tejidos, que sumado a los objetos de laboratorio se disponen como recursos artísticos y se utilizan para configurar una obra determinada con su propio simbolismo. A través del bioarte se borran los límites entre la ciencia y el arte, y se generan interrogantes del avance de la misma ciencia sobre la forma humana y la vida en general.

A partir de mediados del siglo XX, con los descubrimientos de Watson y Crick sobre el ADN se empieza a pensar a la vida como código. La vida misma es concebida como una máquina. “El ADN es un programa, los procesos genéticos son asuntos de codificación y las instrucciones generadas por las células se entienden de igual manera que los algoritmos informáticos” (Rodríguez, 2015:65).

Rodríguez (2015:72) relaciona el concepto de lo anatómico-político de Foucault, que sitúa al cuerpo en línea de continuidad con la máquina y también al cuerpo como una máquina dentro de la organización del trabajo del capitalismo, con el concepto de la vida como máquina a partir

de la codificación del ADN. Y es a través del Bioarte que se hace un cuestionamiento sobre los procesos biotecnológicos y la artificialización de la vida.

Entonces se puede ampliar la definición de Bioarte teniendo en cuenta al arte genético que considera a la vida pensándola como código. Por lo que las herramientas de ingeniería genética se utilizan como medios artísticos para producir nuevos organismos, es decir se realizan modificaciones materiales de la vida biológica a nivel molecular que incide luego a nivel macroscópico. Otro enfoque de la vida entendida como código es la del arte de la vida digital donde se utilizan simulaciones informáticas usando el paradigma genético. Se simulan procesos biológicos con tecnología digital.

Según la convención de las Naciones Unidas por la diversidad biológica de 1992, se define en el Convenio sobre la diversidad biológica (artículo 2), a la biotecnología como cualquier aplicación tecnológica que usa sistemas biológicos, organismos vivos o derivados de estos para hacer o modificar productos o procesos de un uso específico.²⁸ El Bioarte toma como herramienta de producción a la biotecnología, con la consiguiente generación de una resignificación de esta tecnología debido al uso artístico que se le da. Por lo tanto, los productos como los procesos tienen igual relevancia en estas prácticas artísticas.

Ante el avance de la ciencia y la biotecnología sobre la forma humana y la vida en general, el bioarte surge como una forma de cuestionamiento. Hay artistas que plantean el uso de la biotecnología como algo útil, necesario e ineludible y otro extremo está definido por aquellos artistas que proclaman en sus obras el peligro del uso de la biotecnología. Independientemente de que la obra de arte posea o no una orientación crítica, el bioarte propone una nueva mirada a la biotecnología, sus usos e implicaciones.

Interdisciplinariedad

La modernidad promovió la especialización de las áreas de conocimiento humano. Los saberes científicos, artísticos y tecnológicos fueron dotados de fines diversos con una ideología de pureza. La ciencia se separó del arte. Se elaboraron propuestas, tanto científicas como artísticas, de tal forma que el sujeto activo pudiera conocer y ordenar al mundo. Hasta que en el siglo XX se produce el fin del proyecto utópico en donde el progreso indefinido, a través de la tecnología como herramienta, aseguraba un futuro mejor para la humanidad. A pesar de que se generó una distancia ente ciencia y arte, en la actualidad se han modificado los modos de darse esta relación. Se piensa a lo artístico a partir de las novedades introducidas en las neovanguardias y a las representaciones de lo científico a partir del pensamiento postmoderno. (Alonso, 2010:16)

En este contexto surge el bioarte que presenta tres disciplinas diferentes como el arte, la biología y las tecnologías ¿Entonces de qué manera se relacionan entre sí estas disciplinas?

²⁸ Convenio sobre la diversidad biológica, (artículo 2. Términos utilizados) (1992). Organización de las Naciones Unidas. [en línea] consultado el 25 de octubre de 2016 en <https://www.cbd.int/doc/legal/cbd-es.pdf>

Se debe rechazar la comparación estereotipada entre arte y ciencia de que uno es subjetivo y el otro es objetivo y se deben definir criterios de comparación entre arte y ciencia para entender el diálogo entre las disciplinas. Para comparar arte y ciencia se deben tener en cuenta tanto las actividades como los productos de ambas disciplinas y es en estos términos donde se ve la cercanía de ambas disciplinas en el bioarte, tal como López del Rincón (2016:239) cita al historiador de la ciencia Kuhn de su obra "Comment on the relation of art and science".

La relación de la interdisciplinariedad entre arte, ciencia y biotecnología se establece en un diálogo entre arte y ciencia en el contexto del bioarte, a través de las prácticas artísticas utilizando medios y espacios, como los laboratorios, que están connotados en el ámbito de la investigación biológica. Y la biotecnología es el nexos discursivo y material entre uno y otra. (López del Rincón, 2016:240)

Una de las implicancias interdisciplinarias del bioarte es que es un agente transformador del contexto tecnocientífico en el que se ubica, debido al uso artístico de los medios de biología en el contexto de laboratorio. Hay una resignificación en clave artística del entorno científico. (López del Rincón, (2016:249)

Obras

Se tienen en consideración dos enfoques en que se pueden clasificar las obras. Uno es el que está relacionado con el pensamiento post humanista y el otro es el que relaciona a la biotecnología tanto como motivo a representar como medio de representación. Además, teniendo en cuenta este segundo enfoque se presenta un estudio realizado sobre la periodización histórica del bioarte

Según consigna Matewecki (2009:18) se pueden estudiar las obras de bioarte a partir del pensamiento post humanista en el que se anhela lograr una trascendencia de la condición biológica del cuerpo humano. A través el bioarte se generan cuerpos híbridos que resultan de combinar elementos que han sido separados por el pensamiento humanista de la modernidad. Hay una transformación y actualización de la estructura corporal para generar una nueva configuración biológica. La clasificación en tres clases de cuerpos híbridos consta de cuerpos biónicos, cuerpos semivivos y cuerpos manipulados. (Matewecki, 2009:19). En las obras de bioarte la manera de cómo se relacionan los órganos y tejidos con las máquinas manifiesta la vitalidad del material vivo.

Cuerpos biónicos da cuenta de la nueva configuración corporal vinculada a lo post biológico y hace referencia a los cambios que manifiesta el cuerpo humano en la era de la cibernética. (Matewecki, 2009:21). Tales cambios pueden ser los híbridos entre tejidos vivos y partes cibernéticas. Para ejemplificar el concepto de lo anterior comentado se puede considerar a la película *Robocop* donde el personaje principal es un ser humano al que le reemplazan distintas partes biológicas con material no biológico originando un cyborg. En la medida que el cyborg deje de ser una ficción se debe hacer el planteo de qué es ser humano.

En la actualidad las personas que poseen un marcapasos, debido a alguna afección cardíaca, se los pueden pensar como cyborg en el sentido que son organismos vivos que han sido modificados con el agregado de una parte mecánica.

El artista originario de Chipre, Stelios Arcadiou, cuyo nombre artístico es Stelarc, realiza performances donde integra la robótica o diferentes tipos de tecnología moderna como extensión de su propio cuerpo. Su obra *Thirddarm* (1980-1998) es una performance donde utiliza un tercer brazo robótico para expandir la capacidad del cuerpo humano, no para sustituir o reemplazar un miembro faltante.²⁹

También las nuevas tecnologías permiten separar la mente del cuerpo físico como por ejemplo la realidad virtual. (Matewecki, 2009:21). Esto se visualiza claramente en el capítulo de la serie de ciencia ficción *Black Mirror*, llamado *San Junípero*. Allí los personajes viven en una realidad virtual en forma alternada con la realidad. Sus mentes conscientes están en un sitio virtual sin hacer uso del cuerpo en forma presente.

El concepto de las obras de bioarte como cuerpos semivivos está enmarcado en el pensamiento del post humanismo. Según el pensamiento humanista, en la biología solamente hay dos posibilidades, la muerte o la vida. No se considera la semivida como tal. López del Rincón (2017:14) sostiene que “los cuerpos ya no son meramente biológicos sino que se pueden encontrar como tecno cuerpos, en los que ya no se puede diferenciar lo natural de lo artificial.” Por lo que hay que redefinir al ser humano en términos de post humano.

Los cuerpos semivivos son aquellos que están compuestos por fragmentos de cuerpos tales como células, tejidos, órganos y se “combinan con dispositivos electrónicos y tecnologías informáticas para dar lugar a nuevas formas orgánicas que se distancian de su naturaleza originaria” (Matewecki, 2009:24). Un ejemplo para visualizar este concepto se ve en la película *Terminator*, donde a partir de material metálico se van agregando tejidos y material orgánico creando un androide sin conciencia humana.

El material orgánico se obtiene a partir de cultivos de células en forma aislada de un cuerpo orgánico. En el campo científico estos cultivos tienen la finalidad para un posible reemplazo de un tejido dañado, como por ejemplo en la medicina regenerativa el cultivo de tejido epitelial en pacientes quemados.

Un ejemplo de obra de Bioarte como cuerpo semivivo es la de *MEART-These mi living Artist* (2001-04), del colectivo Tissue Culture & Art en donde un cultivo de células neuronales, que emiten impulsos eléctricos, activan un brazo robótico que dibuja de acuerdo a la actividad neuronal del cultivo celular. Las células nerviosas están en un laboratorio y se comunican en tiempo real con el brazo robótico que puede estar ubicado geográficamente a kilómetros de distancia en un salón de exhibición.³⁰

Estos nuevos modelos corporales afectan el modo de concebir la identidad de los cuerpos y la definición de la vida.

²⁹ Stelarc (1980-1998). *Thirddarm* Artisen [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018, en <http://stelarc.org/?catID=20265>

³⁰ Tissue Culture & Art (2001-2014). *MEART-These mi living Artist* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018, en <http://guybenary.com/work/meart/>

Los cuerpos manipulados son aquellos en donde hay una manipulación a nivel genético para generar nuevas formas de vida. La nueva configuración biológica es la post evolutiva en donde se desea “convertir al universo de lo natural biológico en un dato informático posible de ser manipulado y modificado a gusto “(Matewecki, 2009:27).

La película *Gattaca* da cuenta de la manipulación genética de seres humanos formando castas en donde las clases inferiores están constituidas por miembros que no sufrieron manipulación de su ADN.

Eduardo Kac en su obra *GFP Bunny* (2000) manipula genéticamente el embrión de un conejo al incorporarle genes de la medusa *Aequorea victoria*, que vive en la zona noroeste del océano Pacífico. De esta forma el conejo puede emitir una brillante luz verde cuando es expuesto a los rayos ultravioletas ya que adquirió las propiedades de bioluminiscencia de la medusa. En este caso la manipulación genética es a partir del cigoto donde se insertan genes no propios. Se crea en un laboratorio un nuevo animal que es un conejo que emite luz verde fluorescente al ser iluminado con luz ultravioleta, generándose de esta forma una obra de Bioarte.³¹

Pero también está la posibilidad de manipular organismos adultos ya formados, por medio de la inoculación de bacteriófagos (virus que infectan naturalmente a bacterias) que porten el gen a insertar. De esta otra forma también se podrían generar organismos transgénicos. Esta posibilidad se estudia para la cura de enfermedades metabólicas como la Diabetes mellitus tipo I o también la fibrosis quística. Los bacteriófagos actuarían como transportadores de los genes que están ausentes o que codifican para proteínas que son deficientes en el organismo huésped que padece la enfermedad metabólica. Esta última posibilidad está todavía en fase de investigación, pero es una alternativa teórica para tener en cuenta.

Por lo tanto, la mayoría de las obras de bioarte son definidas como seres híbridos (ya sean cuerpos biónicos, semivivos o manipulados) gracias a la combinación de elementos naturales como otros de origen tecnológico. El concepto en sí mismo de hibridación da cuenta de la interdisciplinariedad revelándose en distintos modos ya sea de tensión o de integración.

Otra posibilidad de clasificación de las obras de Bioarte es la que hace López del Rincón (2014:32) y está definida de tal forma según los cambios que tuvo el Bioarte a lo largo del siglo XX.

En el arte contemporáneo la imagen pasa de ser representativa de la realidad a reproducirla. A partir de este concepto López del Rincón (2014:32) define que el Bioarte presenta dos tendencias. Una que es representacional denominada la tendencia bio temática y otra que utiliza estrategias de presentación en la medida de plantear a las obras como presencias vivas. Esta última es la tendencia biomédica.

En el caso de la tendencia bio temática, la biotecnología es un tema o motivo iconográfico donde se utilizan técnicas tradicionales como la pintura, la escultura y la fotografía. Un ejemplo de esta tendencia se puede visualizar en las pinturas de Dalí que recurren al motivo de la doble hélice del ADN (López del Rincón, 2014:32)

³¹ Kav E, (2000). *GFP Bunny* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>

Con el tiempo esta tendencia ha perdido vigencia e interés para los artistas. Y es a favor de una creciente reivindicación del valor material del arte que se plantea como intervención sobre material vivo sin recurrir a estrategias representacionales. (López del Rincón, 2014:33).

La tendencia biomédica es aquella donde la biotecnología es el principal medio artístico. Se utilizan las tecnologías de la biología como parte de la práctica artística. Se distingue en esta tendencia, “el colapso de la metáfora de la mimesis con la culminación vanguardista de unir arte y vida” (López del Rincón, 2014:34). “Se sustituye la representación de la vida por su modificación literal” (López del Rincón, 2014:35). Se actúa directamente sobre soportes vivos. Los soportes vivos son células, tejidos vivos, órganos, etc. Es decir, son los objetos de intervención. Como se definió previamente en el Bioarte lo biológico es medio o canal de comunicación. La vida biológica además de objeto, es herramienta de intervención definiendo una doble acepción (López del Rincón, 2014:37).

Los dispositivos en los que se presentan las obras de arte, como instalaciones o variantes de obras performáticas no son de tipo permanente debido a las particularidades orgánicas propias de la obra que le dan un carácter efímero. Poseen una duración que depende del tiempo de vida de la parte orgánica de la obra. (López del Rincón, 2014:43)

Dentro de la tendencia biomédica está el arte genético. Y en la simulación de la vida con tecnología digital se puede citar al artista Karl Sims con su obra *Galápagos* (1997) La obra consiste en una docena de pantallas donde habitan criaturas virtuales generadas a partir de un algoritmo genético (conjunto de instrucciones que establecen el comportamiento de entidades virtuales). El espectador elige y desecha las criaturas que se reproducen según la lógica de los organismos vivos. Se reproducen, mutan y generan descendencia que comparten rasgos de sus padres. La información que regula este comportamiento procede de una interpretación de una teoría biológica que se proyecta sobre la naturaleza. Por lo tanto, la vida artificial habla sobre la propia tecnología informática.³²

Periodicidad histórica del Bioarte

El Bioarte, hace uso de la tecnología de su tiempo, y de esa manera evidencia el contexto histórico, social y político de la humanidad.

López del Rincón (2014:89) sostiene que “la relación entre arte, ciencia y tecnología se puede rastrear a lo largo de todo el siglo XX hasta su consolidación como movimiento artístico a principios del XXI”. La historia del Bioarte se puede estudiar en las distintas fases que ha experimentado esta relación que se ha ido consolidando a lo largo del siglo XX.

La primera fase que este autor denomina “De las ciencias de la herencia a la genética molecular” la periodiza desde 1920 a 1985. (López del Rincón, 2014:94)

Empieza con el fotógrafo Edward Steichen que utilizaba el conocimiento de las leyes de la herencia mendeliana para el cultivo de plantas (López del Rincón, 2014:96). Steichen vinculaba

³²Sims K. (1997). *Galápagos* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://www.ntticc.or.jp/en/archive/works/galapagos/>

la ciencia con el arte a través de la incorporación de la herencia genética al proceso creativo artístico. Para realizar esto cultivó, seleccionó, hibridó y mutó con el agente mutagénico colchicina en forma artificial plantas del género *Delphinium*. Luego realizó una exposición entre quinientos y mil ejemplares en el MoMa en el año 1936. Este proceso lo venía realizando desde el año 1920 y culmina con esta exposición en un ámbito del museo que le confiere legitimación artística. “La finalidad de mutar las plantas a lo largo de los años tenía fines estéticos” (López del Rincón, 2014:101). Había un interés artístico en donde se buscaba en la floración de estas plantas resultados cromáticos con una gran cantidad de matices en los colores. En lugar de usar técnicas de pintura, Steichen utilizó la selección artificial como proceso artístico. Se alteró la vida por medios artificiales (se utilizó el agente mutagénico colchicina para crear nuevas especies de plantas) con fines artísticos.³³

Debido al nazismo y sus investigaciones eugenésicas relacionadas a esta ideología se dejó de lado por décadas la posible asociación entre genética y estética ya que se consideraba un tema tabú. Por lo que pasaron muchos años hasta que nuevos artistas empezaron a asociar arte y genética. (López del Rincón, 2014:107)

Otro artista a tener en cuenta en esta fase es Salvador Dalí con la representación iconográfica de la biología y la genética en sus pinturas (López del Rincón, 2014:108). Dalí veía en la ciencia un disparador de la imaginación artística. Él representó al ADN en sus pinturas desde 1957 hasta 1981. (López del Rincón, 2014:109). El ADN es el ácido desoxirribonucleico que es la forma molecular en la que está encriptada la información genética. Esta información es lo que heredan los organismos biológicos a partir de sus progenitores. Watson y Crick formularon en 1953 el modelo de doble hélice del ADN que Dalí utilizó en sus pinturas como motivo iconográfico. Un ejemplo de las pinturas de Dalí es *Paisaje con mariposa. El gran masturbador en Paisaje Surrealista* (1957-1958) donde incorpora como motivo iconográfico a la estructura helicoidal del ADN.³⁴ Dalí inauguró la tendencia biotemática que tendría su auge en los 80's. En la actualidad se discute si esta tendencia debería formar parte del Bioarte (López del Rincón, 2014:123).

Después de la segunda guerra mundial hubo diferentes tipos de exploraciones sobre la relación del arte con la naturaleza que pueden asociarse al Bioarte pero sin que formen parte de esta corriente artística. Se pueden mencionar al Land art, arte ecológico y arte Povera, proponiendo la relación entre arte y naturaleza un marco más amplio que arte y vida.

Otras corrientes artísticas como el body art y la performance también se pueden relacionar con el Bioarte en el sentido de que el cuerpo humano como entidad biológica forma parte de la propuesta artística.

La segunda fase es la que corresponde a los redescubrimientos de la relación entre arte y biología y va desde 1980 hasta 1992. (López del Rincón, 2014:123). Los artistas trabajan indi-

³³ Steichen E. (1920-1936). *Steichen Delphiniums* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://www.seniorwomen.com/news/index.php/a-moma-look-back-steichen-delphiniums>

³⁴ Dalí S. (1957-1958). *Paisaje con mariposa. El gran masturbador en Paisaje Surrealista* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://es.most-famous-paintings.com/MostFamousPaintings.nsf/A?Open&A=5ZKFDT>

vidualmente sin conocerse entre ellos y sus obras no son visibilizadas en el campo artístico. En esta fase están ambas tendencias, la biomedial y la biotemática.

La tendencia biotemática está representada por diferentes artistas como Kevin Clarke y Nell Tenhaaf, entre otros. Las obras del primer artista están relacionadas con secuencias genéticas donde la genética es un motivo de representación y no una herramienta. Hay una exploración de la genética como identidad por lo que se realizan retratos genéticos. (López del Rincón, 2014:135). Es decir, expone secuencias genéticas de diferentes personas a las que se le ha extraído sangre y se estudió sus secuencias de genes.³⁵

Tenhaaf utiliza los motivos de la doble hélice del ADN como lo realizaba Salvador Dalí en sus obras.

En esta segunda fase la tendencia biomedial está representada por George Gessert y Joe Davis. Después de décadas en la que la relación entre genética y estética era tabú por su asociación con el nazismo, Gessert realiza obras en donde utiliza la herencia mendeliana como herramienta. Crea nuevas variantes de plantas al igual que Steichen. Además le da la oportunidad al espectador a que decida que planta debe morir o no, según el criterio estético del espectador, como una forma de reflexión sobre la eugenesia (López del Rincón, 2014:125).

Por su parte Davis utiliza las herramientas de ingeniería genética de la época para crear nuevas moléculas sintéticas de ADN utilizando como código fuente el código genético. Su propósito es usar el código genético como una forma de comunicación. “Es una interpretación lingüística del código genético” (López del Rincón, 2014:130). Estas nuevas moléculas de ADN luego son insertadas en microorganismos como la bacteria *Escherichiacoli*. En estos casos lo que importa es el proceso de la obra como una aproximación del arte con la vida, ya que el resultado final es una bacteria con un segmento artificial de ADN que se le ha insertado (López del Rincón, 2014:130).

La tercera fase López del Rincón la denomina “de la hegemonía del arte genético a la heterogeneidad del arte biotecnológico” y la periodiza desde 1993 hasta 2001 (López del Rincón, 2014:138). Se caracteriza porque en este período de tiempo la genética cobra relevancia ya que se realiza el proyecto Genoma Humano en 1990 cuyo objetivo es secuenciar el genoma humano. También se publica el trabajo de investigación de clonación del primer mamífero la oveja Dolly en 1997.

Se profundizan diferentes líneas de investigación artísticas donde se utilizan nuevas tecnologías y se fundamentan en diferentes ideologías con críticas al desarrollo biotecnológico. El festival de Ars Electrónica les da la posibilidad de visibilización a los artistas que indagan en la relación del arte con la biología. (López del Rincón, 2014:138).

Las diferentes modalidades en las que el Bioarte se presenta en esta fase son la tendencia biotemática, la tendencia biomedial, además de la vida artificial como ejemplo de informática asociada al arte, la práctica artística como manifestación política visualizándose como arte y HIV, arte y extinción y arte eco feminista. La predominancia del arte genético sobre todas las modalidades es lo que marca esta fase (López del Rincón, 2014:140).

³⁵ Clarke K. (1988). *Self Portrait in Ixuatío* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://www.kevinclarke.com/portraits/works/>

Artistas como Suzanne Anker de la tendencia biotemática, Eduardo Kac, en la tendencia biomedial y Natalie Jeremijenko como activista son representantes de esta fase.

La tendencia activista hace referencia a voces críticas a los avances científicos, dentro del Bioarte a través de la asociación entre arte y biotecnología (López del Rincón, 2014:163). Jeremijenko propone la realización amateur, fuera del laboratorio, de experiencias del Bioarte en las que el espectador deje de ser receptor y sea usuario para que pueda tener una mirada crítica basada en la propia experiencia del usuario (López del Rincón 2014:163).

La cuarta fase se periodiza desde el 2002 hasta la actualidad (López del Rincón, 2014:169). La incorporación de nuevas áreas de interés, nuevas técnicas como la ingeniería de tejidos o la biología del desarrollo conlleva a que Bioarte amplíe su definición. El bioarte deja de ser sinónimo de arte genético al ampliarse los límites de su definición. (López del Rincón, 2014:169). Se consolidan los artistas que estaban en la anterior fase y se suman nuevos nombres como el argentino Joaquín Fargas entre otros.

Es en esta fase donde se definen las relaciones teóricas entre arte, tecnología y biología. Como también se realizan diferentes exposiciones del Bioarte y diferentes tipos de instituciones se interesan en las relaciones entre arte, biología y tecnología. (López del Rincón, 2014:180).

Relación del artista con su ámbito de producción

En el Bioarte los artistas del siglo XXI se relacionan con el laboratorio científico de diferentes maneras. El laboratorio se transforma en un espacio de creación artística o como fuente de materiales y técnicas. Hay una apropiación y resignificación de las herramientas biotecnológicas para generar las prácticas artísticas (López del Rincón, 2014:387).

Algunos laboratorios se hicieron permeables a los artistas para la utilización de su espacio. El primer laboratorio fue el del Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Harvard a principios de los 90's. También están los laboratorios científicos dedicados expresamente a la práctica artística como Symbiotic A en Australia. Es un laboratorio para la indagación artística de herramientas propias del laboratorio científico. Este laboratorio organiza residencias de artistas, simposios, talleres y exposiciones. (López del Rincón, 2014:395).

López del Rincón (2014:396) define tres modalidades diferentes de la relación entre los artistas con las herramientas del laboratorio.

La primera modalidad es la que considera al laboratorio como atelier. El artista utiliza el laboratorio como un espacio de trabajo donde aprende el modo de trabajar de los científicos como un aprendizaje para su propio proyecto artístico. (López del Rincón, 2014:397). La biotecnología se resignifica en clave artística tanto como herramienta como producto final de las obras de Bioarte.

La segunda modalidad es la del laboratorio como fuente de materiales y técnicas. El artista realiza encargos puntuales a personal del laboratorio sin que se necesite su presencia, para materializar proyectos ya predefinidos. Se puede comparar con el arte conceptual o más preci-

samente escultores minimalistas donde el artista transmite sus instrucciones a centros industriales. (López del Rincón, 2014:400).

La tercera modalidad es el rechazo al laboratorio como espacio de creación del artista. Hay una utilización amateur de técnicas y procedimientos de laboratorio. Se utilizan protocolos científicos sencillos que se pueden realizar en el ámbito doméstico. (López del Rincón, 2014:403). El artista de esta modalidad es un artista activista y amateur, con una crítica a los medios (tecnologías, técnicas) y espacios (laboratorio) de los bio artistas. No importa la interpretación artística sino la posibilidad de intervenir contextos sociopolíticos. (López del Rincón, 2014:404).

Un ejemplo de esta tendencia es la performance *Free Range Grains* (2003-2004) de Critical Art Ensemble, en donde hay un laboratorio portátil que permite a los asistentes testear alimentos transgénicos. Se hace una crítica a “los productos y procesos de la biotecnología, entendida como un sistema de poder” (López del Rincón, 2014:403).³⁶

Matewecki (2014:71) clasifica al artista en tres posibilidades según la relación del artista con los métodos y procedimientos de la ciencia y la biotecnología. El artista-científico, el artista-investigador y el artista-divulgador.

El artista-científico trabaja dentro de un laboratorio tal como los científicos “involucrándose en los aspectos técnicos-metodológicos como así también en la investigación y la innovación científica” (Matewecki, 2014:72).

El artista-investigador “indaga, analiza y compara las distintas posibilidades que la ciencia le brinda para desarrollar su obra artística, pero terceriza el trabajo técnico de laboratorio a científicos especializados” (Matewecki, 2014:86).

Tanto el artista científico como el artista-investigador tienen figuras análogas a las definidas por López del Rincón. La diferencia estriba en la tercera figura que es el artista-divulgador.

Este tipo de artista busca lograr que los conocimientos científicos lleguen al común de la gente, pero a través de prácticas artísticas, en este caso a través del bioarte. El artista divulgador investiga y también puede practicar las técnicas y procedimientos propios del laboratorio. Por lo que también se lo puede catalogar dentro de las dos acepciones previas ya sea artista-investigador o artista-científico (Matewecki 2014:109) La idea es generar un encuentro a la par entre el mundo cotidiano del espectador y el mundo de la ciencia a través del Bioarte.

Un ejemplo de artista-divulgador es Joaquín Fargas que a partir de sus obras divulga conocimientos científicos de ecología y el medio ambiente. La obra *Proyecto Biosfera* (2007) consta de esferas de vidrio cerradas con un ecosistema interior que necesita energía solar para su supervivencia. Es una representación viva del planeta Tierra.³⁷

³⁶Critical Art Ensemble (2003-2004). *Free Range Grains* [en línea]. Consultado 8 de marzo de 2018 en <http://critical-art.net/?p=79>

³⁷Fargas J. (2007). *Proyecto biosfera* [en línea] Consultado 8 de marzo de 2018 en <https://www.joaquinfargas.com/obra/proyecto-biosfera/>

Recepción del Bioarte por parte del público

López del Rincón analiza la recepción del Bioarte y sostiene que se puede fundamentar en la “identificación material entre el espectador y la obra viva” (2014:41). La presencia de objetos reales en la obra de arte produce una identificación entre arte y vida. La experiencia de estar frente a la materialidad misma de la obra no requiere de conocimientos previos para experimentarla

Como arte que tiene que ver con la vida, el tiempo forma parte literal de la obra. Una característica de la dimensión viviente de una obra de arte es el hecho de que se tratan de obras efímeras. Asimismo hay que tener en cuenta que los procesos específicos de laboratorio no son asequibles al público por las características de mantenimiento de bioseguridad o posibles contaminaciones de los procesos biológicos al estar presentes personas que no sigan los protocolos estandarizados de un laboratorio. Debido a estas dos características muchas obras de bioarte generalmente se registran y documentan. Por lo que la recepción de las obras de bioarte, es por la experiencia directa mientras la obra esté viva, o sino a partir de registro y documentación en el caso que lo hubiere (López del Rincón, 2014:43).

Matewecki (2014:114) hace un abordaje sobre los distintos roles que juega el espectador con las obras de Bioarte. Estas obras se presentan a través de dispositivos contemporáneos como instalaciones, intervenciones, ambientaciones, eventos participativos y performances que generan distintos tipos de participación del espectador como ser observador, testigo, invitado, intruso, protagonista o coproductor de la obra.

El espectador observador (Matewecki, 2014:115) es aquel que solamente observa la obra de arte, como en el arte tradicional donde el espectador no participa. Como el solo hecho de mirar no alcanza para comprender la obra entonces puede reflexionar sobre lo vivo y lo inanimado, lo artístico y lo científico. Este espectador se relaciona con el Bioarte a partir de instalaciones. Un ejemplo es la obra de Verena Kaminiarz llanada *May them ice bite me if it's not true* (2008) en donde el espectador observa el registro audiovisual de la artista que hace sobre el cuidado que ella dispone a lo largo de tres meses sobre ratones transgénicos que luego serán sacrificados. Los ratones están en un laboratorio y los espectadores no tienen acceso directo a las instalaciones científicas por lo que observan el registro audiovisual de la artista. La artista además del registro crea a partir de los cadáveres de los ratones réplicas escultóricas de cada uno de ellos realizando una instalación con ellas. El espectador observa el registro audiovisual del proceso que es la manutención de los ratones en el laboratorio y además las réplicas escultóricas de ellos.³⁸

El espectador testigo (Matewecki, 2014:122) que está presente en las performances le da un reconocimiento y perdurabilidad a lo largo de la historia. Estas obras efímeras pueden tener un registro gráfico o video gráfico de las acciones, pero la presencia del espectador lo convierte en testigo y puede dar testimonio calificado de hechos ocurridos. Una performance donde el

³⁸ Kaminiarz V. (2008). *May the mice bite me if it's not true* [en línea]. Consultada el 8 de marzo de 2018 en <http://www.symbiotica.uwa.edu.au/research/postgraduate/kaminiarz>

espectador es testigo es *Disembodied Cuisine* (2003) de TC&A, basada en la idea de producir carne sin sacrificar a ningún animal. Los artistas montan un laboratorio portátil protegido por una carpa que tiene ventanas donde el espectador puede observar el desarrollo del proceso biotecnológico. El proceso consta en la extracción de células de músculo de rana y la realización de un cultivo tisular en un bioreactor disponible a la vista de los espectadores a través de las ventanas de la carpa protectora. Luego de varias semanas se realiza la performance final en presencia de comensales y espectadores. Se extrae el cultivo tisular, se preparan los filetes, se los cocina y se realiza la cena. Los espectadores son testigos del proceso del cultivo tisular que dura varias semanas y de la preparación de la cena al cierre de la performance.³⁹

El espectador invitado (Matewecki, 2014:126) es aquel que interacciona con la obra y la manipula y a partir de allí se genera una reflexión sobre la participación en esta nueva realidad transformada. “El espectador invitado se involucra con obras tecnológicas interactivas que requieren de la cooperación del sujeto para su funcionamiento” (Matewecki, 2014:127). La obra *Invernadero lúdico* (2008) del colectivo argentino Proyecto Untitled es un invernadero biotecnológico formado por orquídeas cultivadas in vitro. El espacio donde está el invernadero está separado del público por una vidriera transparente que tiene sensores al tacto para que el público interaccione. Cuando la mano del espectador tapa los sensores, estos no reciben luz y activan señales que accionan ventiladores que imitan el viento, bombas de agua que recrean la lluvia y un dispositivo que hace emerger una orquídea nueva en alusión al nacimiento de un nuevo organismo. El espectador participa interactivamente y transforma la naturaleza.⁴⁰

El espectador intruso (Matewecki, 2014:129) es aquel que participa como un infractor, se entromete y pone en riesgo al medio ambiente y a los seres vivos que habitan en él. Se pone en evidencia el comportamiento ético del posible espectador. La obra *Late* (2010) del colectivo Proyecto Untitled es una instalación interactiva formada por cubos de vidrio rellenos de agua en donde se proyecta el crecimiento y desarrollo de un embrión hasta la fase de feto. Cuando se acerca un espectador entonces por sensores de movimiento se activa una señal que hace que el feto, en la proyección dentro del cubo, sufra una regresión hasta el estado embrionario. El espectador altera el ciclo de la vida con su intrusión.⁴¹

El **espectador protagonista** (Matewecki, 2014:132) es aquel que tiene un rol indispensable para que la obra se lleve a cabo. Para cada espectador adquiere un sentido diferente, único, e irrepetible. Tagny Duff realizó una performance llamada *in-situ* (2008) donde invitaba a distintas personas realizarse un test de ELISA para detectar HIV. En la performance Duff explicaba las técnicas y procedimientos científicos para la detección del HIV. Esta simulación de los procedimientos de laboratorio permitía al espectador ser el protagonista principal de un test que se realizaba en forma ficticia con supuestas muestras de sangre. El espectador es protagonista

³⁹ TC&A. (2003). *Disembodied Cuisine* [en línea]. Consultada el 8 de marzo de 2018 en <http://lab.anhb.uwa.edu.au/tca/disembodied-cuisine/>

⁴⁰ Proyecto Untitled (2008). *Invernadero lúdico* [en línea] Consultada el 8 de marzo de 2018 en <http://www.proyectountitled.com.ar/invernadero-ludico.php>

⁴¹ Proyecto Untitled (2010). *La obra late* [en línea] Consultada el 8 de marzo de 2018 en <http://www.proyectountitled.com.ar/late.php>

porque sin él no se puede llevar a cabo la ficticia detección de HIV en muestras de sangre. Además, para cada espectador corresponde un resultado que resulta ser ficticio⁴²

“El espectador coproductor del Bioarte es aquel que colabora en el desarrollo de la obra a partir de las indicaciones que el artista le proporciona resultando una obra colectiva y conjunta dada en un entorno relacional”. (Matewecki, 2014:137) Esto se puede visualizar en los talleres laboratorio donde los artistas brindan sus conocimientos teóricos y técnicos para la elaboración de productos biotecnológicos que pueden ser incluidos posteriormente en alguna exhibición artística. El objetivo no sólo es desarrollar un objeto artístico sino también concientizar sobre el campo biocientífico.

Circulación

Los modos de exhibición y circulación de las obras de Bioarte están afectados por sus características. (Matewecki, 2014:153). Generalmente los procesos de estas prácticas artísticas son procedimientos estandarizados de laboratorio no asequibles al público cuando son utilizados para una determinada obra. Otra característica es que los dispositivos de las obras de Bioarte pueden ser performances, instalaciones y no son fijas ni permanentes. Se establecen horarios, citas y lugar de encuentro por lo que la obra de bioarte solamente tiene disponibilidad en un momento y lugar determinado. Además, debido a sus características orgánicas, como todo ser vivo tiene un nacimiento, desarrollo y muerte lo que la define como efímera y varía según cada obra de bioarte. Las obras “presentan cambios, transformaciones, mutaciones y variaciones en sus dimensiones espaciales y en sus procesos temporales” (Matewecki, 2014:153). Una vez que muere no se puede pensar en que formen parte del acervo de un museo. Las instituciones que exhiben obras fijas e inalterables deben tener en cuenta las características del Bioarte de móvil, efímero y procesual. Por todas estas características el registro y la documentación son, en muchas ocasiones, las únicas formas de disponibilidad de las obras de Bioarte.

Además, por su carácter efímero hay resistencia a considerarlas como mercancía. Esto es importante porque se ponen en crisis los circuitos de acumulación propios del mercado del arte.

Consideraciones generales

En este capítulo se intenta dar una aproximación de lo que es el Bioarte a partir de enfoques provenientes de diferentes autores. No hay una definición precisa de Bioarte debido a su interdisciplinariedad que les da un carácter ambiguo a las obras, a los constantes avances de la ciencia y la tecnología que abren nuevas formas discursivas y por último a los diferentes abor-

⁴² Duff T©2008) *In situ* [en línea] Consultada el 8 de marzo de 2018 en <https://performingdiagnostics.wordpress.com/2008/11/08/new-post/>

dajes de estudio. El Bioarte es una forma de cuestionamiento al avance de la biotecnología, y a la ciencia en general, como una manera de intervención innecesaria sobre el medio ambiente y también se lo puede considerar como una forma de crítica a la artificialización de la vida.

Referencias

- Alonso, R. (2010). Discurso artístico y discurso científico; maneras de hacer mundos. En F. Suarez Guerrini (comp), *Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo* (13-24). Buenos Aires: Paers Editores.
- López del Rincón, D. (2014). *Bioarte. Contextualización histórico-artística de las relaciones entre arte, ciencia y tecnología*. (Tesis doctoral inédita) [en línea]. Consultada el 20 de septiembre de 2016 en www.tdx.cat/bitstream/10803/146173/1/DLdR_TESIS.pdf
- López del Rincón, D. (2016). Arte, biología y tecnología. Relaciones interdisciplinarias en el laboratorio científico. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(2) 235-252. [en línea]. Consultada el 25 de octubre de 2017 en http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n2.48310
- López del Rincón, D. (2017). El estatuto de la vida en la era biotecnológica: del “cuerpo sin órganos” al “órgano sin cuerpo”. En OPN Studio (comp), *Givemycreationlife*(11-17). Zaragoza: Etopía_Centro de Arte y Tecnología. [en línea] Consultada el 16 de marzo de 2017 en <http://www.zaragoza.es/cont/paginas/actividades/documento/GMCL-OPNStudio.pdf>
- Matewecki N. (2009). *Aproximaciones al Bioarte: concepto - cuerpo – género*. (Tesis de magister inédita). No disponible online. Disponible en catálogo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de la Plata.
- Matewecki N. (2014). *Estética y Bioarte. Pasajes de lo moderno a lo contemporáneo en torno a las nociones de obra, artista, espectador y experiencia*. (Tesis de doctorado inédita). [en línea] Consultada el 16 de marzo de 2017 en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44457/Documento_completo.pdf-PDFA.pdf?sequence=7
- Jiménez, M. (2010). La querrela del arte contemporáneo. Buenos Aires, Madrid: Amarrortu Editores.
- Rodríguez P.E. (2015). La vida en la era de su reproductibilidad artística. Biopolítica, biotecnología y Bioarte. *Revista ARTilugio Centro de Producción e Investigación en Artes (Facultad de Artes, UNC)*.2015 – Dossier, 63-74.[en línea] consultada el 25 de octubre de 2017 en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/17810/17642>

CAPITULO 9

Arte tecnologías. Artistas y obras interactivas

María Isabel Naón

Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible

WALTER BENJAMIN, DISCURSOS INTERRUMPIDOS.

Con la expansión acelerada del uso de internet a partir de los primeros años de la década del noventa y el continuo desarrollo de la tecnología informática aplicada a los medios de comunicación, el campo artístico amplía su espectro reconfigurando sus categorías según nuevos modos y lógicas de producción de imagen y sentido, nuevas formas de circulación y recepción, ligadas a la inevitable dimensión global de los procesos culturales en la actualidad.

Diversas designaciones aluden a distintas manifestaciones de las prácticas artísticas que utilizan los medios electrónicos digitales como medios de producción: arte de los nuevos medios, arte digital, electrónico, interactivo, generativo, net art, arte de internet, ciberarte, arte del software. Estas prácticas son creadoras o generadoras de relaciones particulares en la dinámica entre artistas, obras y públicos, relaciones que derivan entre otras causas del carácter procesual de la obra, que en algunos casos solo puede definir su integridad con la participación activa del espectador que mediante su intervención física y concreta también acciona como productor de sentido no solo participando en el proceso de la producción sino recodificando también su ser-espectador al formar parte de un acto creador. Esta posibilidad puede concretarse por la naturaleza intrínseca de los medios digitales que permiten diseños de operaciones interactivas por medio de programas, algoritmos, interfaces, fluyendo por circuitos electrónicos. El artista puede usar la tecnología e involucrar medios electrónicos para crear y dar al usuario posibilidades de interactuar con ella, pudiendo determinar los modos de participación en el proceso constructivo de la misma. La interactividad, según Claudia Gianetti “tiene que ser siempre una comunicación en doble vía, una verdadera participación en el contexto de la obra.” (2002, p.1). La obra entonces, deberá responder a los envíos de información y comunicación del usuario en una relación dialógica.

El modo en que la obra se produce es generalmente de índole colaborativa y se articula en “proyecto” con primacía del concepto y los procesos capaces de activar producción simbólica y de sentido en la recepción. La práctica artística se ha convertido en una organización de agentes y fuerzas alrededor de un procedimiento, o idea particular.

Cada vez más el artista debe ser pensado como un trabajador especializado cualquiera e integrado en equipos de producción (las exigencias de los nuevos modos de producción superan en muchos casos la idea de obras producidas unipersonalmente, en la soledad del estudio). Y cada vez más el suyo es un trabajo de realización colectiva, en el que la autoría se dispersa en el equipo e incluso en el curso de su circulación e intercambio, en el que cualquier participante es un modificador intertextual (Brea, 2005:44)

Un ejemplo de esta integración en equipos son los medialabs o laboratorios que constituyen espacios de investigación y producción con aplicación de las nuevas tecnologías al campo artístico. Entre ellos se puede destacar el EmmeLab, laboratorio de investigación y experimentación multimedial conformado por docentes y alumnos de la carrera de Diseño Multimedial de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Investiga el campo del media art. Uno de sus ejes temáticos es el diseño de interacción en nuevas interfaces físicas para el arte. Bajo este eje de trabajo se organizan las actividades referidas al estudio de comportamientos, símbolos e indicadores implicados en la realización de artefactos interactivos, sustentado en el análisis, ya sea de la necesidad de los usuarios -en caso de la realización de utilitarios-; o de connotaciones interpretantes o retórica en caso de un proyecto artístico; con el objetivo de innovar y desarrollar capacidades de diseño y realización de sistemas claros y operativos o poéticos y sugerentes y orientar estas producciones a un funcionamiento claro, sencillo y eficiente.

Desde este punto de vista, se entiende la interacción como el proceso en que el usuario / interactor se relaciona con la obra, realiza una acción o desencadena una serie de fenómenos con fines utilitarios o semánticos; y en este marco se contempla a la interfaz como creadora de sentido; símbolo de la acción o motor de la sintaxis de la obra u objeto realizado. Esta concepción implica el estudio de significados o connotaciones de determinados objetos y acciones, su poder de evocación, su coherencia con un enunciado o intención utilitaria y/o comunicativo. (<http://emmelab.fba.unlp.edu.ar/index.php/component/content/article/2-uncategorised/23-investigacion> consultada en febrero de 2018)

Biopus. Instalaciones interactivas

Biopus es un proyecto que vincula e integra tecnología, investigación, arte y experimentación. Su nombre indica la naturaleza de sus búsquedas conectadas a la relación entre obra y vida evidente en los procesos constructivos de muchas de sus producciones que están vinculados a sistemas propios de los organismos vivos. Las propuestas participativas presentes en las instalaciones interactivas denotan un modo de relación con el público, y más específica-

mente con cada persona, que hace posible su integración en el proceso productivo y en el discurso de la obra por medio de la interacción con interfaces.

“Grupo Proyecto Biopus, una búsqueda en el arte interactivo” es un texto escrito por Emiliano Causa en el año 2009 en el que el autor describe y explica algunas de las producciones realizadas hasta ese año. A continuación, se hará uso de ese texto como fuente para referirse a una etapa en el desarrollo del grupo, que inicia en el año 2001 con la creación del video-arte “Acecho, persecución y muerte” (tres momentos por los que transita la cacería y las partes de esta obra). Los integrantes del grupo eran en ese momento Emiliano Causa y Christian Silva

La música y el video fueron pensados en conjunto, para realizar un producto integral, siendo muchas veces el sonido el que articula el discurso visual y no al revés, como sucede en las musicalizaciones convencionales. Este trabajo y los videos que le siguieron no son interactivos, a diferencia de la mayoría de los trabajos del colectivo, pero tienen en germen la intención de serlo, son estudios sobre la relación entre la imagen y el sonido.(Causa, 2009, p.1-2).

“Vasarely Genético” fue el primer trabajo interactivo creado en el 2002, año en el que se integra al grupo Julián Isacch y Tarcisio Pirotta. Sobre esta obra Causa describe el proceso de creación a partir del encuentro de una lógica matemática (geométrica) en las pinturas de Víctor Vasarely que pudo formalizar en un algoritmo.

Mi algoritmo permitía construir nuevas pinturas (virtuales) que respetaban la gramática visual generada por esas reglas, entonces vislumbré la oportunidad de aplicar algoritmos genéticos a esta lógica, es decir: construir un software que permitiera combinar genéticamente estas pinturas visuales para, de esta forma obtener nuevas imágenes que heredasen sus características.” (Causa,2009, p.3).

Mediante la selección de dos obras, luego de haber recorrido esta colección de pinturas virtuales, el público, por medio de reproducción genética, tiene la posibilidad de producir una tercera pintura virtual que es heredera de las características de las pinturas elegidas. “Los cuadros de la colección evolucionan entonces según el gusto de los partícipes directos del proceso de creación artística, un proceso de creación colectiva.” (Causa, 2009p.3). Otro trabajo interactivo creado en el mismo año fue “Enjambre”, basado en el concepto de transformación y excitación de los seres vivos. Un sistema de animación en tiempo real que varía en función de los movimientos del mouse.

La idea para la realización de Enjambre, fue crear una obra que respondiera con excitación a los movimientos del usuario, al igual que lo haría un enjambre de insectos. Una obra que puede ser molestada, despertada, pero si se la deja en paz, lentamente recobrará su calma hasta quedarse quieta. (Causa, 2009 p.4)

Entre 2003 y 2006, ya incorporado al proyecto Matías Romero Costas, realizaron para internet una serie de trabajos interactivos basados en fractales para que el público tuviera la posibilidad de crear formas estéticas por medio de la interacción con estas aplicaciones, generadas a partir de la gestualidad.

Las instalaciones interactivas a partir del año 2003 constituyeron el formato de trabajo principal entre las producciones de Biopus. La primera fue una “alfombra interactiva” que permitía ir reproduciendo fragmentos musicales del grupo “Sonoridades alternativas” del cual Emiliano Causa fue integrante hasta ese momento. Continuaron en este sentido “Jungla 0.1”, “Espejo espectral” y “Pitch Fractal”, hasta “Tango Virus”. En esos años Biopus se redefinió como grupo.

“Tango Virus”, instalación interactiva (2005). En este año el grupo Biopus quedó conformado por Emiliano Causa, Tarcisio Pirota y Matías Romero Costas. En un espacio a oscuras sólo se ve una zona iluminada por una luz cenital y dos proyecciones de video. En la instalación el público puede bailar escuchando un tema de Astor Piazzolla, modificándolo con sus movimientos en tiempo real mediante un proceso viral, que ataca al tema musical, haciendo que éste varíe. En las proyecciones se pueden ver el patrón visual generado por la huella del baile y la forma en que la música va siendo infectada provocando en ella cambios cada vez más radicales violentos. Pueden ocurrir dos cosas, que el tema musical logre defenderse adquiriendo anticuerpos contra ese tipo de virus, es decir que se hace inmune a patrones similares, o colapse y muera. (Causa, 2009 p.5 y 6)

“Sensible”, instalación interactiva (2007), Por medio de una pantalla sensible al tacto permite manipular un ecosistema virtual y con esta acción producir música en tiempo real. “En función de los distintos tipos de intervenciones realizadas por los participantes, los algoritmos de vida artificial, desarrollan un ecosistema virtual que produce, a su vez diferentes ambientes musicales” (Causa, 2009 p.6) En él hay tres tipos de organismos virtuales, vegetales, herbívoros y carnívoros. Los primeros (círculos) son incapaces de moverse y no pueden devorar a otros organismos, los herbívoros (triángulos) pueden desplazarse y para permanecer vivos necesitan vegetales y los carnívoros (rectángulos) que también poseen la capacidad de moverse necesitan comer herbívoros para permanecer vivos. La creación de estos organismos depende de la intervención que producen las personas a través de gestos sobre la pantalla sensible.

La música de *Sensible* se genera a través de algoritmos de composición en tiempo-real que evalúan diferentes variables del ecosistema para producir el material sonoro. La densidad de población, la cantidad de energía que despliegan los organismos en sus acciones, así como los niveles de placer y displacer de cada organismo (en función de lograr sus objetivos, como alimentarse o no ser

atrapado por un depredador), son las variables del ecosistema que rigen la evolución de la trama musical". (Causa, 2009 p.7)

"Sobra la falta", instalación robótica interactiva (2008). El público se encuentra con un depósito de basura para arrojar a un sector en donde al acumularse, un robot "cartonero" se encarga de redistribuirlos en el espacio, sobre el suelo, creando una imagen simple casi icónica para facilitar su legibilidad. Un segundo robot barredora mueve entonces los residuos hasta el sector del depósito para dar lugar a la construcción de una nueva imagen. Los íconos están prediseñados por los autores.

"Pitch Fractal", instalación interactiva (2012) Fuente youtube. El público al cantar produce un dibujo que se llama fractal que genera reproducciones de sí mismo al infinito.

"El Jardín de las Historias" (2012) CC Konex. El público se encuentra con un bosque en una pantalla táctil creada a partir de un sistema de visión artificial con cámaras infrarrojas que captan la sombra y los movimientos que se generan al presionar la tela. Cada árbol es portador de una historia inicial y un movimiento gestual del brazo sobre alguno de ellos puede abrir nuevas ramas de ese texto, y cada una de ellas es una nueva continuación. La propuesta es completar una historia, modificarla o generarla desde cero. Se puede interactuar con la obra también por medio de tablets disponibles en el lugar de la instalación que tienen un cuadro de diálogo para escribir una frase de hasta 200 caracteres o a través de la web navegando las distintas posibilidades de las historias. La gráfica virtual está generada a partir de fotos de árboles reales. El sonido es por un lado, una base que recrea la atmósfera del bosque y por otro, toda clase de sonidos interactivos con las intervenciones del público. El relato es una construcción colectiva.

"Osedax" Instalación interactiva (2012). Esta instalación se realizó en su primera edición en la sala principal del Centro Cultural San Martín y fue invitada para participar en el Festival Innovalia en el Museo Marítimo Ría de Bilbao, Vizcaya, en el año 2013.

La osamenta de un animal marino, un objeto escultórico tridimensional de 12 metros de largo, poblada por pequeños seres virtuales en toda su superficie proyectados mediante mapping, se instala en el espacio rodeada de otras formas con las cuales el público podrá intervenir acercándolos a ella. Con esta acción el ecosistema se modifica en su conjunto generando a su vez sonido. (Fuente estudio Biopus)

"Osedax" fue presentada en el año 2014 en la muestra El Museo de los Mundos Imaginarios que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo (MAR) de Mar del Plata y en el Centro Cultural Recoleta, Ciudad De Bs. As., en diciembre de 2016 hasta abril del 2017.

Ludus Videojuego artístico interactivo, (2016). CC Néstor Kirchner (CCK). Obra presentada en la muestra "La cultura llegó hace rato" curada por Rodrigo Alonso. En una pantalla de 4 metros de ancho una o más personas pueden participar en forma colaborativa interactuando con sus cuerpos por medio de las manos. Presentado como un video juego busca investigar relaciones entre el cuerpo y el trabajo artístico, entre el discurso y la interactividad. El acierto, el "goal" es revelar un texto incompleto de una selección de distintos autores como Walter Benja-

min, Jacques Lacan, Giorgio Agamben, entre otros, cuyos contenidos se refieren al capitalismo y sus relaciones con la subjetividad humana. (fuente: estudio biopus).

La interactividad en este tipo de manifestaciones es un elemento fundamental de la metáfora y su análisis. Es decir, la metáfora es una realidad otra representada a la que se enfrenta el usuario, generando un sistema de relaciones en el que éste adquiere un rol como participante, definido por los comportamientos que la metáfora hace posible. (Suárez Guerrini, Gustavino, Correo, Matewecki, 2010 p.98)

Estas prácticas nos hablan de una condición del artista asociado en equipos de trabajo para la producción de dispositivos que operan en tiempo y espacio precisos, diseñando los medios necesarios para posibilitar la participación e integrar la subjetividad de un usuario activo.

La obra se desmaterializa y a su vez se construye en el desencadenamiento de procesos cambiantes y dinámicos. "El dispositivo técnico no solo problematiza la especificidad singularísima del objeto de la obra; también la propia singularidad del receptor y su experiencia." (Brea, 2009 p.36) La alteración en la percepción de la imagen que acontece, y cambianos involucra en su devenir modificando las condiciones de expectación con el requerimiento de acciones y diálogo.

Referencias

- Brea, J. L. (2009) El Tercer Umbral. Estatuto de las Prácticas Artísticas en las Sociedades del Capitalismo Cultural (44-36) Recuperado de joseluisbrea.net/ediciones/cc/3rU.pdf
- Causa, E. (2009) Grupo Proyecto Biopus, una Búsqueda en el Arte Interactivo (1-8) Recuperado de www.biopus.com.ar
- Gianetti, C. (2002) "La producción de contenidos culturales: arte, patrimonio, canales de difusión" en Institut de Cultura: Debates Culturales. Sesión 6, Barcelona. (1) Recuperado de www.uoc.edu/texto
- Suárez Guerrini F., Gustavino, B., Correo, M.N., Matewecki, N. (2010) Usos de la ciencia en el arte argentino contemporáneo, Argentina.
- <https://www.youtube.com/watch?v=iD8h3-8BPXA&t=35s> Sobre la falta, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- www.Biopus.com [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- www.emmeLab.fba.unlp.edu.ar [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- [www.emmeLaCOC05Facebook](https://www.facebook.com/emmeLaCOC05) [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- www.estudiobiopus.com [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- <https://vimeo.com/221194589> Ludus, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)
- <https://www.youtube.com/watch?v=lpImvPefVjw&t=70s> Pitch Fractal, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=LlVuDTxW2U&t=51s> Sensible, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)

<https://vimeo.com/55075646> Osedax, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=HJuBLf6nro> Tango Virus, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=DcGnXjTHrII> El Jardín de las Historias, [consultada de septiembre 2017 a marzo de 2018.](#)

Los Autores

Coordinadores

Di María, Graciela Alicia

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata (FBA.UNLP). Titular de la cátedra Arte Contemporáneo FBA.UNLP. Docente investigador enmarcado dentro del Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Es coautora de Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín como paradigmas de la plástica argentina 1998, Murales de la ciudad de La Plata” 2010, Arte de Acción en La Plata. Modos de hacer contemporáneos. Análisis de intervenciones artísticas en el espacio público. 2012. Directora de Los murales de La Plata y codirectora de La Escuela pictórica de la Boca, Producciones artísticas efímeras, Arte de Acción en La Plata y Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016) FBA.UNLP.

Fükelman, María Cristina

Magíster en Estética y Teoría de las Artes. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. Profesora Titular Ordinaria en Historia del Arte IV y V. Profesora Adjunta Ordinaria en Arte Contemporáneo. Facultad de Bellas Artes, UNLP. Directora de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, Secretaria de Posgrado de la Facultad de Bellas Artes. Investigadora Categoría II. Autora La cultura visual en el Rio de la Plata 1834-1852, coautora Arte, culto e Ideas y del texto Arte de Acción en La Plata, Modos de Hacer contemporáneos, Compiladora y autora del blog de Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI, artículos sobre el arte en la ciudad de La Plata.

Autores

Albero, María Marta

Profesora en Historia de las Artes Plásticas, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Docente Adjunta de la cátedra Fundamentos Estéticos/ Estética y Ayudante diplomada de la cátedra Arte Contemporáneo. Coautora del libro "Arte de Acción en La

Plata. Modos de hacer contemporáneos 2001-2010. Análisis de intervenciones artísticas en el espacio público” (2012). Coautora del libro “Fundamentos estéticos. Reflexiones en torno a la batalla del arte” (2016). Docente investigador enmarcado dentro del Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Investigadora del proyecto Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016) perteneciente a la FBA, UNLP, enmarcado dentro del Programa de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación, Secretaria de Ciencia y Técnica.

Bosio, Mónica

Profesora de Historia de las Artes Visuales (FBA-UNLP) y Maestra Especial de Dibujo. Docente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata desde el año 1998. Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Arte Contemporáneo. Profesora de Educación Artística de diversos institutos educativos de nivel primario y de formación docente. Co-autora del libro Interdisciplina para armar. Plástica, poesía, matemática y filosofía. Faja de Honor de la Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires en el género ensayo educativo.

Guidi, Daniel

Licenciado en Artes Plásticas Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, actualmente se desempeña como profesor ayudante en Arte Contemporáneo FBA. Ha brindado cursos en diferentes instituciones educativas, culturales y agencias de publicidad, se desempeñó como realizador escenográfico trabajando en publicidad y cine, incursiono en la restauración de edificios institucionales, ha realizado murales en espacios públicos privados. Ha obtenido premios en el campo de la plástica y participado en numerosas exposiciones individuales, museos, salones, galerías nacionales y extranjeras, ferias internacionales y galerías virtuales. En la actualidad lleva adelante un proyecto participativo de integración de diversas herramientas tecnológicas de geolocalización con usuarios de Smartphone

González Silvia Juana

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas. (UNLP). Investigadora e integrante del IHAA. Docente Colegio Nacional. JTP Cátedra Arte Contemporáneo. JTP por concurso Cátedra Identidad FBA. Coautora del libro “Cándido López, Florencio Molina Campos y Benito Quinquela Martín, como paradigmas de la plástica argentina” 1998. Ed. UNLP. Coautora “Los Murales de La Plata, Identidad en los Espacios Públicos” 2010. Docente investigadora Programa de Incentivos Categoría 3 del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Facultad B. Artes desde 1998, Integrante investigadora “Producciones Efímeras, Modos de Hacer Contemporáneos” 2009/10, en “Arte de Acción en La Plata en el siglo XXI. Registro y análisis de intervenciones artísticas” 2011-2013. Actualmente en “Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios autogestionados de la ciudad de La Plata” (2010-2016). Ha participado de numerosos congresos, jornadas y exposiciones como expositora tanto nacional como internacional.

López Galarza, Clarisa

Profesora en Historia de las Artes Visuales y doctoranda en Artes (FBA-UNLP); especializándose en exposiciones de artes visuales contemporáneas en espacios de memoria. Actualmente es becaria doctoral por la UNLP. Es ayudante adscripta de la cátedra de Arte Contemporáneo (FBA-UNLP), y JTP en las asignaturas Historia del Arte I y II (FDyC - UDE). Fue Curadora del Área Cultural de la Universidad del Este, La Plata. Se ha formado en el campo de los estudios curatoriales (Programa de Workshops curatoriales, bajo la dirección de Federico Baeza, UNA; Maestría en Curaduría, UNTREF). Se ha desempeñado como curadora en diversos espacios de exposición de la ciudad y la región. Integra el proyecto de investigación “Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016)”, (FBA-UNLP)

Mongan, Guillermina

Profesora en Historia de las Artes Visuales (FBA,UNLP) y artista. Es profesora de Arte Contemporáneo en la FBA-UNLP, coordinadora de la sala de arte contemporáneo "Microespacio" del Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Pettoruti" y trabaja de forma independiente en proyectos curatoriales e investigación en artes. Entre algunos de sus trabajos, colectivos e individuales, cabe mencionar La Multisectorial invisible, Premio Petrobras, Feria ArteBA, Argentina (2012); La amistad como abrigo de la memoria, Museo del Barro, Asunción, Paraguay (2013); Investigación para una posible coreografía entre Sonia Delaunay y la pintura contemporánea, El teatro de la pintura, MAMBA, Argentina (2014); Nota al pie (con la colaboración de Marina de Caro) en el marco de la muestra My Buenos Aires, La Maison Rouge, Paris, Francia (2015); Derivas, en el marco de la muestra Oscar Masotta la teoría como acción , MUAC, DF, México (2017).

Naón, María Isabel

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (FBA, UNLP). Ayudante diplomada de la Cátedra Arte Contemporáneo en la FBA, UNLP. Profesora de Plástica en escuelas de educación secundaria en el Área de Artística, DG CYE, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Radice, Gabriel

Químico (ciclo básico de la carrera de Bioquímica), Bioquímico (FCE-UNLP), Especialista en Bioquímica Clínica (orientación bacteriología clínica) (Facultad de Farmacia y Bioquímica, UBA) y Profesor de Artes Plásticas (orientación dibujo) (Facultad de bellas Artes, UNLP). Docente en diferentes escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires. Adscripto de la Cátedra de Are Contemporáneo (FBA-UNLP)

Santarsiero, Federico Luis

Profesor en Historia de las Artes Visuales. Diplomado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata donde desarrolla su carrera docente como ayudante en las cátedras de Epistemología de las Artes y Arte Contemporáneo. También da clases en el Bachillerato de Bellas Artes de la UNLP, en las asignaturas de Historia del Arte y Teoría del Arte Contemporáneo. Es profesor titular de las cátedras de Historia del Arte y de Historia de la Cultura para las carreras de diseño en la Universidad del Este. Desde el año 2014 trabaja como colaborador en la catalogación, conservación y el registro de obra en el archivo del Centro de Arte Experimental Vigo de La Plata.

Prácticas artísticas contemporáneas : ámbitos de circulación, prácticas locales y modos de hacer interactivos / Mónica Bosio ... [et al.] ; coordinación general de Graciela Alicia Di María ; María Cristina Fúkelman. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata ; La Plata : EDULP, 2019.
Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-34-1819-2

1. Arte. 2. Producción. 3. Circulación. I. Bosio, Mónica II. Di María, Graciela Alicia, coord.
III. Fúkelman, María Cristina, coord.
CDD 700.1

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata
48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina
+54 221 644 7150
edulp.editorial@gmail.com
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2019
ISBN 978-950-34-1819-2
© 2019 - Edulp

S
sociales


Editorial
de la Universidad
de La Plata



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA