

BARRIO-SPECIFIC: BIENVENIDOS A MONTE CASTRO

María Eugenia Redruello
Universidad Nacional de las Artes
Universidad de Buenos Aires
uram49@yahoo.com

Resumen

A partir de la experiencia artística EDARPIC y OC (Espacio Disponible o Agencia de Reclutamiento de Proyectos Imposibles o Casi y Otras Cositas) llevada a cabo en el marco de las becas otorgadas para obras grupales por el Fondo Nacional de las Artes en 2010 se aborda el problema que se presenta en las manifestaciones contextuales en torno a lo que se describe como una dilución de la especificidad del sentido estético en favor de la experiencia vital expresada en valores no estéticos. ¿Cómo funciona la experiencia estética en este tipo de obras, cuál es la eficacia de las herramientas teóricas de las que disponemos para entender las mismas y cuál es el alcance político de estas obras si lo hay? En este contexto, analizamos cómo es que estos cambios pueden modificar las relaciones entre sujetos y objetos abriendo la experiencia a diferentes formas de construir identidad, ya sea estética, política o social.

**Arte contemporáneo, Estética, Arte relacional,
Site specific, EDARPIC y OC**

|

¿Estamos ante una vuelta a las utopías en el arte o presenciamos la banalización del mismo? Hoy día nos encontramos frente a un corpus

de obras de arte que trabajan a partir de la premisa de integrar el arte a una trama de significación cultural más amplia, donde los productos artísticos se vuelven portadores de sentido en el contexto vital de sus espectadores y no en la recepción neutra que parecía garantizar tradicionalmente el cubo blanco. A partir del fin de la modernidad, con la caída de los grandes relatos, el blanqueo de las relaciones entre verdad y poder y la deconstrucción de los discursos, etc. se reconoce que no hay una única forma de hacer arte, ni una historia lineal y evolutiva que dé cuenta de ello y que es más bien lícito hablar de múltiples artes antes que de arte. Como resultado de este derrumbe y la apertura hacia un relativismo artístico se hace necesario, cada vez más, hacer manifiesta la relación, nada casual ni neutral, entre arte y sociedad. Así, se asume que el arte, o lo que se considera como arte, es definido como tal siempre en un contexto. Y el marco cultural que lo acoge se visibiliza modificando su significación, cambiando el marco epistemológico al destacar al arte en su aspecto de fenómeno social.

El tema del arte de este siglo se polarizó en dos asuntos, dirá Agirre. La dilución de los límites del arte y “la orientación hermenéutica de la exégesis artística tanto en el trabajo de los artistas como en el de los historiadores” (Agirre 2005: 263). Desde esta óptica se reconoce que no hay símbolo específicamente artístico, cualquier cosa puede ser usada como símbolo estético dependiendo del lenguaje que articule el sistema cultural en torno a él. En tanto que el arte no dice en sí mismo nada específico, se puede usar para expresar y representar simbólicamente valores no estéticos tomados de otros ámbitos de la sociedad como la ciencia, la ética o los aspectos más triviales de la vida cotidiana. La pregunta que importa ya, no es qué es arte sino cuándo hay arte.

II

En julio de 2010, en el marco de la beca para proyectos grupales del Fondo Nacional de las Artes, dos artistas pusieron a disposición

general del público un local vacío de moderadas dimensiones en el barrio de Monte Castro. El mismo fue alquilado por ellas con este fin por el lapso de 6 meses. La propuesta artística consistió en brindar este espacio por un tiempo determinado para cualquier tipo de uso –dentro del marco de la legalidad- que vecinos y no vecinos del barrio quisieran darle. Como requisito para poder acceder al espacio se debía completar y presentar un formulario de inscripción detallando intenciones de uso del espacio y tiempo solicitado. Se especificaba en el sitio de internet que una vez presentada la solicitud se coordinaría una entrevista con el interesado para así completar una ficha con los datos personales y firmar un contrato que funcionara como reserva del espacio. La experiencia estaba destinada a toda la comunidad que estuviese interesada en participar sin ningún otro requerimiento previo en cuanto al uso. No fue requisito que la intención de uso del espacio respondiera a una cuestión de tipo estético. Se solicitó como condición que al finalizar la ocupación del local éste sea restituido en iguales condiciones y que el participante dejara en el lugar algún tipo de ofrenda material o inmaterial al momento de liberarlo. También se lo comprometía a afiliarse a la Red Ayuda de Amigos de EDARPIC y OC (Espacio Disponible o Agencia de Reclutamiento de Proyectos Imposibles o Casi y Otras Cositas) y quedar así a disposición para colaborar en los proyectos de otros participantes. EDARPIC y OC se reservó por contrato el derecho de “registrar en todos los formatos y en cualquier momento lo acontecido en el Espacio otorgado” (Edarpic y Oc, 2010) haciendo ceder al participante todo derecho sobre las imágenes.

Como primera acción in situ se organizó un Té de Inauguración en el local para el cual se imprimieron 3.500 volantes que fueron repartidos en el barrio por diferentes vías – bajo puerta, entregados en mano, etc.-. La primera convocatoria barrial fue escasa: solo dos vecinos concurren, de los cuales uno se quedó a tomar el té y el otro se retiró después de regalarles una planta como gesto de bienvenida. Durante los siguientes seis meses los participantes encontraron en este local espacio para: montar una oficina comercial de distribución y

exportación de yerba mate, un showroom de alquiler de sillones y luces para eventos; realizar dos ferias de artesanías, un taller de poesía y dos de fotografía con modelo vivo; realizar una muestra del taller de arte de alumnos de nivel primario de un instituto de educación especial; armar un torneo de ping pong, una consultoría jurídica, un mercado de pulgas, un proyecto de radio abierta, un bar nocturno, festejar una confirmación y un cumpleaños.

Durante el tiempo que duró EDARPIC y OC las artistas fueron miembros de la Asociación de Comerciantes Industriales y Profesionales de Monte Castro y participaron de sus reuniones periódicas. Esta experiencia derivó en su asistencia a las jornadas *Emprender 2010* realizadas en Misiones, donde se dictaron cursos de capacitación, conferencias y debates sobre pequeños y medianos emprendimientos.

De todas estas acciones quedaron registros fotográficos en el sitio web, y el relato escrito por una de las artistas combinando diferentes voces y modos de escritura. Si bien al día de hoy la página funciona a modo de registro, originalmente se constituyó como lugar vivo de promoción del espacio. Algunos meses después se expuso en el Centro Cultural Recoleta un mueble de madera diseñado a medida, un escritorio-valija, que contenía diferentes elementos, imágenes y relatos que daban cuenta residualmente de la experiencia. La intención de dicho mobiliario y su contenido fue comercial: la de generar un escritorio de ventas que promocionara, dentro del centro de exposiciones, la franquicia gratuita de EDARPIC y OC y su know how para cualquiera que estuviera interesado en recrear la obra en otro lugar.

III

Si hay una característica que define a esta obra, al margen del análisis de la propia materialidad de sus “huellas” -el inventariado, el papeleo burocrático y los diferentes registros técnicos que se usaron para dejar algún tipo de constancia de su existencia - es la imposibilidad

de reconstruir el contenido de la experiencia misma. Se debería intentar apelar al relato pormenorizado de cada secuencia vivencial que se generó durante la misma, y eso multiplicarlo por la cantidad de participantes que se vieron involucrados de una u otra manera, lo que daría una especie de relato múltiple, ilimitado e imposible de condensar casi como la realidad misma. El foco en este tipo de práctica artística, concebida como arte relacional, colaborativo, dialógico, o también llamada estética de la emergencia según diferentes autores –Bourriaud (2006), Ladagga (2006), Ardenne (2002)- se orienta en indagar sobre la experiencia social en sí misma. Se la dispara, se la inventa con la intención de mostrarla, evidenciarla y comunicarla a través de un tipo de actividad de orden estético y cultural. Estas prácticas artísticas pretenden generar nuevas vivencias que se abran a la posibilidad de multiplicar y diversificar las sensibilidades y las experiencias personales pudiendo dar lugar, en el más optimista de los casos, a mejoras sociales en el contacto con los otros y sus maneras de hacer mundo. En este aspecto intentan potenciar cambios en las subjetividades ante el hecho creativo y que el universo de la obra se constituya así en un universo en sí desde múltiples puntos de vista -social, político, económico- y no sólo limitado al plano estético.

Si bien existe una estructura de base que es propuesta de las artistas, la riqueza de las reacciones que se despliegan durante estas acciones no pueden ser anticipadas o previstas en su totalidad. La mayoría de los escenarios sociales que generó esta obra fueron, más o menos, previsibles y sólo algunas situaciones irrumpieron como un modo de hacer salir lo reprimido al orden de lo visible, radicando ahí, en el escurridizo acontecimiento singular, su poder. Las vivencias que motivó EDARPIC y OC se cumplieron entre lo esperable de la contemplación, acción y participación de los involucrados y los visitantes según las consignas de cada momento, el extrovertir conflictos singulares –entre vecinos o de parientes de las artistas-, el crear y reforzar vínculos solidarios –la comunidad artística, vecinos, participantes y comerciantes del barrio-, hasta la intervención de una autoridad social como la policía. Frente a

esta amplitud de la experiencia artística, con los múltiples aspectos que entran en juego, se evidencia la imposibilidad desde la esfera estética de dar cuenta de todos sus planos, de contener las múltiples derivas, insospechadas, impensadas en la obra. Este tipo de obra, lo propone es una manera de reunir arte y vida, donde no es la vida la que se acerca a la obra, como ocurre en el acto consciente y electivo de ir al museo, sino que es la obra la que se adapta a la vida en un contexto que la antecede, la conforma y la deforma en una relación constitutiva que pretende ser recíproca.

Para Paul Ardenne, las obras de estas características se inscriben dentro de la línea hereditaria del realismo histórico, que desde Courbet en adelante puso el valor en trabajar sobre la realidad misma. Éste es un tipo de arte que abandona el simulacro, la descripción figurativa y las representaciones epidérmicas. En ello radica su tarea creativa. Deja de constituirse como representación con la intención de conformar la realidad misma. Pero si bien la realidad funciona como punto de partida y la obra es dependiente de ella, el objetivo final en esta propuesta es, en última instancia, intervenir sutilmente sobre la misma hasta modificarla; hasta deformar el contexto que la acogió para generar, en el mejor de los casos, un nuevo tipo de realidad mejorada. Y si para ello necesita recurrir a la representación no dudará en hacerlo, permitiéndose el paso confuso de una a otra.

A diferencia de lo que ocurre con el arte tradicional que produce objetos terminados que esconden el proceso de su producción, aquí se establece una relación directa con el medio en el cual se origina la obra exponiendo, de igual manera, el producto y los medios de su producción. Tanto el local, el contrato con sus normas, los participantes, como las artistas y las acciones y reacciones que acontecieron durante la experiencia ocupan un mismo plano de exposición. Así, queda al descubierto el artilugio de la representación, el esqueleto mismo de la obra y se continúan socavando los cimientos de una articulación más clásica del arte al eliminar a los intermediarios entre esta y la realidad misma -como el museo, los medios de comunicación, o hasta el simple marco

de la obra-. Realidad y representación se vuelven indisociables. Esto revela, por un lado, un arte que trabaja sobre lo cotidiano en íntima vinculación con un contexto social, y por otro, el deterioro de la noción de autonomía del campo artístico que erigió la modernidad.

Las teorías multiculturalistas parecen dar el marco justo para estas obras al considerar inseparable de los objetos artísticos los aspectos simbólicos, la dimensión social y cultural de las prácticas artísticas, así como los usos económicos y políticos del arte. Hoy en día ya no parece posible pensar un arte separado de la sociedad. Por un lado porque se asumió que la experiencia estética no es propia del objeto. Y si la experiencia estética es algo que acontece en el sujeto se dificulta sostener la autonomía del arte cuando el propio sujeto se reconoce como dependiente de su medio. Por el otro, y por estas mismas causas, también se dificulta seguir pensando a la experiencia estética como algo inmediato y neutro. Desde Duchamp en adelante cualquier objeto puede ser usado estéticamente, pero eso no significa que cualquier objeto tenga valor artístico en sí mismo. Lo que permite valorar un objeto como arte es que una cultura lo entienda de esta manera. Es entonces que las categorías de valoración de la obra se explicitan por fuera de ella. Se descubre que lo que terminó habilitando la proclamada autonomía del campo artístico fue que acontezca una libertad temática dentro de la obra misma, aunque el juicio de valor sobre ella continuó estando por fuera. “La autonomía parece ser (o haber sido) el hechizo de la modernidad, su encanto” (Antelo y Aleu).

La propuesta de EDARPIC y OC, al desarrollarse fuera del museo y situarse en el espacio de lo cotidiano, rompe con la ilusión que genera la sala de exposición, la ilusión de que entre el sujeto y la obra de arte sólo hay experiencia perceptiva pura. Al llevar la experiencia a un entorno cotidiano se evidencia que las relaciones entre sujeto y objeto están minadas por otras circunstancias y se libera a la percepción estética de una falsa lectura de neutralidad. Grant Kester (2004) habla de la falsedad de la inmediatez del goce estético. La contextualización en lo cotidiano obliga, por un lado, a abandonar la idea de que toda obra porta un

sentido puro y concluso que el espectador se ve interpelado a descifrar; y por otro, renuncia a entender la percepción estética como acto donde el sujeto, abandonado de sí mismo en ese vínculo con la obra, es modificado por la experiencia. En la sala de museo se da por naturalizada una relación de “dejar ser” recíproco entre la obra y el espectador ocultando los criterios de validación de la misma - calidad, autenticidad y valor del arte que se aúnan en la experticia del espectador-.

Las propuestas relacionales atentan contra esa visión cerrada que la modernidad desplegó sobre el arte. Frente a un objeto pretendidamente concluso y factible de comercializar, al cual tanto la crítica como las instituciones fueron funcionales, el arte relacional le opone el valor del proceso. Estas obras son gestos polémicos al interpelar lo cotidiano también, porque su irrupción rompe el embrujo tradicional de considerar a la realidad como un todo orgánico cuando ésta es un conglomerado de mediaciones entre sujetos y dispositivos sociales que tendemos a naturalizar en el propio relato, más bien. Un “arte en desfase y de efectos inesperados que llega a mover la realidad” (Ardenne 2002: 11). En EDARPIC y OC., el acto de las artistas de ofrecer un local a través de un tipo de convenio que excluyó la transacción comercial suscitó varios tipos de resistencias como la desconfianza, incompreensión e incredulidad, llevando en el mejor de los casos al asombro y la curiosidad, que dejaron en primer plano lo fuerte que operan ciertos dispositivos y cuan naturalizados están en nosotros, al punto de asumir que lo ilícito era parte oculta de la oferta. Para Claire Bishop, estas son prácticas que se constituyen en acontecimientos sociales más que en obras comerciales. Y todas ellas comparten la creencia de impulsar una revitalización o desalienación de una sociedad entumecida o fragmentada por la “instrumentalidad represiva del capitalismo” (Bishop 2006: 179-185). Se vuelven gestos de resistencia y, desde este punto de vista, no puede haber obras fallidas ya que todas, a su manera, sirven para fortalecer algún tipo de vínculo social. Pero esto acarrea un pro-

blema doble, dirá la autora. Por un lado, que el criterio de validación de las mismas puede quedar del lado de los principios éticos, y así no poder distinguirlas de otras prácticas sociales; o bien, no poder hacer una lectura estética de las mismas. El camino parece ser intermedio: preguntarse cuál es la realidad que crean, - política, económica, social- y si es posible una estetización de la misma.

IV

En el mundo actual globalizado, la ciudad encarna el espacio de la diversidad: social, religiosa, cultural, económica, etc. Si bien la globalización tiene la particularidad de tender hacia la homogeneización, también lo hará simultáneamente hacia la exclusión, dirá Marc Augé, haciendo visibles las fronteras entre uno y otro. Esta homogeneización, que es característica de una visión general sobre los territorios, se traducirá en diversidad y multiplicidad al reducir la distancia de observación. “Visto a escala individual y desde el corazón de la ciudad, el mundo global es el mundo de la discontinuidad y de lo prohibido” (Augé, 2001: 18-23). Desde esta perspectiva, la acción de realizar una intervención en un barrio específico apunta a trabajar sobre el enfoque de los límites en la trama social y cultural de ese lugar en particular: Monte Castro. Un barrio de clase media con una vida e impronta comercial fuerte, pero que no cae en el anonimato de una zona comercial céntrica. Es un lugar que todavía preserva lo cotidiano de las rutinas de barrio, como respetar los horarios de almuerzo y siesta, o la familiaridad de los vecinos, muchos de los cuales viven allí desde su nacimiento. Es un barrio con cierta autonomía porque conserva su zona comercial. Si bien es igual a otros barrios de Buenos Aires, la gente que vive allí, aunque trabaje en el centro, vuelve a Monte Castro para hacer sus menesteres y participar de la vida social del café. “Nadie que no es de Monte Castro va a comprar nada a Monte Castro, directamente no va a Monte Castro”.

Desde un ángulo sutil, las artistas, proponen un espacio de en-

cuentros diversos para los cuales se dejan de lado las reglas más estrictas del capitalismo ensayando un corrimiento que actúa como base rectora de toda la experiencia, al tiempo que una parodia sobre la burocratización. Es una obra que ensaya un trabajo de vinculación de esferas, de entramado de historias, de universos, de mundos que de otra manera no tendrían contacto entre sí, de otredades sin fronteras visibles. No proponen una modificación de la trama social o artística, un gran relato, sino el espacio para un micro-encuentro que vincule, en una experiencia pasajera, comunidades diversas: el mundo del arte y la asociación de comerciantes barriales, el artista excéntrico y la señora de barrio, y entonces vivenciar qué resulta de ello.

Para Augé será la estética de la distancia la dominante en la época de la globalización. Una mirada signada por las vistas macroscópicas sobre los lugares, por la proliferación de los espacios de circulación como las autopistas y los aeropuertos, la época del surgimiento de figuras como el telespectador y el usuario de Internet. Esta concepción estética permite visualizar la distancia entre una concepción lejana, de un mundo ideal tal como nos gustaría que fuese, y el mundo real mirado de cerca. En contraste con esta estética, la experiencia de sumergirse en un barrio porteño durante seis meses con la intención de vivenciar las relaciones con él y en él, puede asumirse como una forma de resistencia. La obra se vuelve acontecimiento que nace de una negociación constante y dinámica de las partes con el contexto. No surge de una intención primordial que se ve plasmada en la apariencia de un resultado ideal, distante y abstracto sino que abre el terreno a la aparición singular del acontecimiento. Opera desde el azar como forma para generar encuentro, y éste busca la manera de tender un puente hacia el otro. Es un modo, en palabras de Augé de “establecer con él (el otro) una relación simbólica elemental, respetarlo y reconocerlo, cruzar la frontera” (Augé 2001:18-23). Estas fronteras, que separan como un límite que puede inquietar o fascinar son las marcas de la distancia mínima. Siempre están presentes y si bien no son barreras infranqueables, algunas evidencian relaciones de fuerza más intensas que otras. En el caso de la

intervención de EDARPIC y OC en Monte Castro, lo que hubo allí, fue el encuentro de fronteras intangibles, una lucha sin evidencia previa de conflicto porque no existía contigüidad evidente. La irrupción de un proyecto artístico en un barrio porteño de clase media pretendió hacer visible límites que antes no se detectaban. Estas artistas eligieron trabajar sobre los modos de establecer relaciones donde no las hay, de manera sutil.

V

Un problema que surge en el abordaje de estas prácticas radica en valuar a las mismas por la intencionalidad del autor, retomando las problemáticas que plantea Bishop. Los artistas o colectivos suelen ser elogiados por renunciar a la noción de autoría generando así un viraje hacia el lugar ético, político o social del artista. Esto conlleva a que muchas veces en estas propuestas haya un desplazamiento de las formas visuales y sensoriales hacia un planteo ético. El desafío está en “pensar lo estético, lo social y lo político juntos más que subsumirlo a lo ético” (Bishop 2006: 179-185) y asumir el carácter de toda obra de arte como un condensado de experiencias sociales y no como una experiencia autónoma. Comprender una obra de arte desde la perspectiva cultural no implica encontrar valores culturales en la obra misma como su contenido, sino reconocer el sistema de relaciones sociales y políticas, y no sólo estéticas que la conforman en tanto acontecimiento. Toda manifestación cultural tiene funciones diversas que van de “la legitimación a la promoción, a la selección, a la consagración, al intercambio, a la venta, a la conservación, a la protección, a la inventarización, a la explicación, a la reproducción” como afirma Castelnouvo (Terigi 2005: 82). Valdría preguntarse por qué algunas de estas categorías son apreciadas en relación al arte, como las funciones vinculadas a la selección, consagración y legitimación, y otras, como la promoción, la venta o la explicación, parecen ser degradantes de la experiencia estética. Es sugerente de esto

que ciertos conceptos sean adecuados según las épocas, como ocurrió con la noción de reproducción; y como el uso o el rechazo de algunas categorías da cuenta de un determinado estado coyuntural, porque si bien todas estas funciones pueden estar presentes simultáneamente, al referirnos o no con ellas a determinados procesos u objetos, se convierten en términos que habilitan a definir dichos procesos u objetos como obras de arte, productos culturales o simples artefactos. El uso de las definiciones no es natural ni neutro y es desde este punto de vista que las obras de arte como esta pueden hacer política. No porque se asuman en acto político directo, sino porque su irrupción pretende dejar al descubierto la parte política que hay tras las experiencias sensibles modernas. Al desnudar o anular las redes que históricamente la sustentan, la obra evidencia la falsa naturalización que se hace de los dispositivos tanto en el mundo del arte como en la sociedad en general. Se vuelve un micro-acontecimiento que, en palabras de Foucault, puede tomar la forma de una “relación de fuerza que se invierte, un poder que se confisca, un vocabulario recuperado y vuelto contra los que lo utilizan, una dominación que se debilita, se distiende, ella misma se envenena, y otra que surge, disfrazada.” (Foucault 2004: 48). Es una obra de correlación de partes, azarosa y compleja, que se retroalimenta a escala pequeña desde el acuerdo y las resistencias, dejando al descubierto el laberinto de las experiencias y lo complejo que se esconde tras el modo de nombrarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Agirre, I. (2005) Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética. Barcelona: Octaedro.
- Antelo, E. y Aleu, M. Autoridad, acción y autonomía, <http://www.estanislaoantelo.com.ar/files/autonomiaautoridad.pdf>, consultado en octubre de 2012.
- Ardenne, P. (2002) Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Murcia: CENDEAC.
- Augé, M. (2011) “El aquí y el afuera”, en ¡Afuera! Arte contemporáneo en espacios públicos. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones.
- Bishop, C. (2006) The Social Turn. Collaboration and its Discontents. Artforum International. Febrero.
- Bourriaud, N. (2006) Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (1974 [2000]) Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Península.
- Edarpic y Oc. (2010) Edarpic y Oc, <http://edarpicyoc.weebly.com/>, consultado en noviembre 2013.
- Foucault, M. (1988 [2004]) Nietzsche, la genealogía, la historia. Valencia: Pre-textos.
- Genette, G. (1997) La obra de arte, inmanencia y trascendencia. Barcelona: Lumen.
- Giunta, A. (2009) Poscrisis. Arte Argentino después de 2001. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Kester, G. (2004) Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art. Los Ángeles: University of

California Press.

- Kwon, M. (2002) *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Ladagga, R. (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Terigi (2005) “Reflexiones sobre el lugar de las artes en el currículum escolar” en AA.VV., *Arte y escuela*. Buenos Aires: Paidós.