

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ARTES (SEGUNDA EDICIÓN)
MENCIÓN: DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA



UNIVERSIDAD DE CUENCA
desde 1867



facultad de artes
unidad de proyectos artísticos

**“EL ARTE EFÍMERO Y SU REPRODUCIBILIDAD EN LA ERA POSTMODERNA:
LO PERENNE DE LO FUGAZ COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL ACTUAL”**

TESIS DE MAESTRÍA

Autor: Arq. Paúl Sebastián Martínez Roldán

Director: Dr. Carlos Rojas Reyes

**Cuenca-Ecuador
2013**

UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ARTES SEGUNDA EDICIÓN

MENCIÓN: DIBUJO, PINTURA Y ESCULTURA



“EL ARTE EFÍMERO Y SU REPRODUCIBILIDAD EN LA ERA POSTMODERNA: LO PERENNE DE LO FUGAZ COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL ACTUAL”

TESIS DE MAESTRÍA

Autor: Paúl Sebastián Martínez Roldán

Director: Dr. Carlos Rojas Reyes

Cuenca-Ecuador
2013

Resumen:

El pensamiento moderno que esperaba que el arte durase "para siempre" sigue influenciando en muchos aspectos la producción de arte en la actualidad cuestionando la validez de obras efímeras por su naturaleza inmaterial. El arte efímero cuestiona las pretensiones de eternidad y originalidad de la modernidad planteando la posibilidad de ser fugaz. La pérdida de los límites del arte ha obligado a las instituciones culturales y coleccionistas a transformarse y acoplarse a la naturaleza volátil del arte actual para poder albergar las nuevas expresiones artísticas, una obra efímera por su propia naturaleza plantea la dificultad de su reproductividad por lo que los artistas elaboran dispositivos que permiten la activación de la obra en cualquier ámbito dándole al mismo tiempo una cierta estabilidad material sin que esto signifique que se pierda su condición efímera. La democratización de la información y de la tecnología ha hecho posible que técnicas como la fotografía y el video se constituyen en documentos de registro recurrentes en obras efímeras, estos documentos expresan por sí solos un valor estético y que muchas veces funcionan independiente de la obra original. Uno de los dilemas que la obra efímera plantea es la dificultad de comercializar algo intangible y/o perecedero poniendo a los artistas frente a un problema simple pero contundente: como producir arte y vivir de él.

Abstract:

Modern art thinking, which expected to last "forever" continues influencing in many ways art production today; questioning the validity of ephemeral works by its intangible nature. Ephemeral art questions the claims of eternity and originality of the modern by posing the possibility of being fleeting.

The loss of art's limits has forced cultural institutions and collectors to transform and attach themselves to the volatile nature of today's art in order to host new artistic expressions. An ephemeral work by its very nature, raises the difficulty of its reproducibility; so artists produce devices that allow the activation of the work in any field, giving it at the same time some material stability without implying that its ephemeral status has been lost.

The democratization of information and technology has made possible that techniques such as photography and video become documents of recurring registration for ephemeral work. These documents express, on their own, aesthetic value and many times they operate independently from the original work.

One of the dilemmas posed by the ephemeral work is the difficulty of selling something intangible and/or perishable thus placing artists against a problem, simple but forceful: producing art and live from it.



CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	15
CAPÍTULO I:	
INTRODUCCIÓN HISTÓRICA AL ARTE EFÍMERO	17
I.I RESEÑA HISTÓRICA DEL ARTE EFÍMERO EN LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS.....	17
I.II LENGUAJES EFÍMEROS.....	25
CAPÍTULO II:	
EL ARTE EFÍMERO:	
REPRODUCTIVIDAD Y ESTANDARIZACIÓN	40
II.I LO QUE PERDURA DEL ARTE EFÍMERO.....	40
II.II ARTE EFÍMERO: ENTRE LA RESISTENCIA Y LO INSTITUCIONAL.....	46
CAPÍTULO III:	
EL ARTE EFÍMERO EN EL MUNDO CONTEMPORANEO	59
III.I ARTE EFÍMERO EN EL MUNDO POST MODERNO.....	59
III.II ARTE EFÍMERO Y EL ESPECTADOR:	
ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN.....	65
III.III EL MENSAJE DEL ARTE EFÍMERO.....	71
III.IV ARTE EFÍMERO CONTEMPORÁNEO EN EL AMBIENTE	
ARTÍSTICO ECUATORIANO.....	76
CAPÍTULO IV:	
PROPUESTA ARTÍSTICA	
IV.I REFERENTES.....	81
IV.II OBRAS PRECEDENTES.....	85
IV.III "SOMOS LOS QUE SE VAN".....	93
IV. CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	105
FUENTES FOTOGRÁFICAS	109



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Paúl Sebastián Martínez Roldan, autor de la tesis reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Master en Artes: Mención en dibujo, Escultura y Pintura. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 31 de octubre de 2013



Paúl Sebastián Martínez Roldan,
cd. 0104012471

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, Paúl Sebastián Martínez Roldan, autor de la tesis "EL ARTE EFÍMERO Y SU REPRODUCIBILIDAD EN LA ERA POSTMODERNA: LO PERENNE DE LO FUGAZ COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA VISUAL ACTUAL", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 31 de octubre de 2013



Arq. Paúl Sebastián Martínez Roldan
cd. 0104012471

Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail cdjbv@ucuenca.edu.ec casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



A la *Piccola Donna*,
lo más efímero y permanente,
ésto empezó contigo.

Agradecimientos:

Quisiera expresar mis agradecimientos al Dr. Carlos Rojas Reyes por dirigir este proyecto y por compartir generosamente sus conocimientos dentro y fuera de las aulas, igualmente a los docentes del Programa de la Maestría en Artes II Edición y a todos mis compañeros y compañeras con quienes compartí espacio y tiempo, he aprendido mucho de ustedes, gracias infinitas.

Finalmente quisiera agradecer a mi familia, en especial a mi madre Betsabé por su apoyo y amor incondicional.



INTRODUCCIÓN

El pensamiento moderno que esperaba que el arte durase “para siempre” sigue influenciando en muchos aspectos la producción de arte en la actualidad cuestionando la validez de obras efímeras por su naturaleza inmaterial. El arte efímero cuestiona las pretensiones de eternidad y originalidad de la modernidad planteando la posibilidad de ser fugaz.

La pérdida de los límites del arte ha obligado a las instituciones culturales y coleccionistas a transformarse y acoplarse a la naturaleza volátil del arte actual para poder albergar las nuevas expresiones artísticas, una obra efímera por su propia naturaleza plantea la dificultad de su reproductividad por lo que los artistas elaboran dispositivos que permiten la activación de la obra en cualquier ámbito dándole al mismo tiempo una cierta estabilidad material sin que esto signifique que se pierda su condición efímera.

La democratización de la información y de la tecnología ha hecho posible que técnicas como la fotografía y el video se constituyen en documentos de registro recurrentes en obras efímeras, estos documentos expresan por sí solos un valor estético y que muchas veces funcionan independiente de la obra original.

Uno de los dilemas que la obra efímera plantea es la dificultad de comercializar algo intangible y/o perecedero poniendo a los artistas frente a un problema simple pero contundente: como producir arte y vivir de él.

Este trabajo se divide en cuatro capítulos. En el primero se hace un análisis histórico del arte efímero en los últimos 50 años yendo desde el Arte Acción de John Cage hasta el

irreverente Street Art de Banksy.

En el segundo capítulo se analiza las formas en las que una obra efímera consigue una permanencia visual más prolongada en post de llegar a un público más amplio, por un lado la tecnología como instrumento de documentación y soporte de experiencias efímeras y por otro las instituciones culturales como agentes reguladoras y de estandarización del arte.

El tercer capítulo trata algunos conceptos que exploran la posición actual del arte efímero como expresión estética además de su mensaje y relación con el espectador; el capítulo concluye con una reseña de algunas obras de artistas ecuatorianos que durante los últimos años, dentro de los principales espacios por los que circula el arte en el Ecuador, han explorado lo efímero como recurso estético.

La propuesta artística es abordada en el cuarto capítulo, de manera inicial señalando algunos referentes artísticos, posteriormente hago un breve análisis de algunas obras de mi trabajo que considero precedentes, en este punto se plantea un marco teórico de la obra con un análisis formal y funcional señalando los procesos productivos aplicados al igual que una reseña de la exposición realizada.

La tesis y la obra buscan explorar las cualidades de lo efímero como experiencia estética proponiendo una experiencia cuya existencia resulte momentánea buscando ser coherente con los antecedentes históricos y motivaciones personales que han motivado este estudio.

CAPITULO I: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA AL ARTE EFÍMERO

I.I RESEÑA HISTÓRICA DEL ARTE EFÍMERO EN LOS ÚLTIMOS 50 AÑOS

I.I.I ANTECEDENTES

Al empezar la segunda mitad del siglo XX los preceptos del Arte Moderno que a pesar de los ataques dadaístas de principios de siglo se habían mantenido fuertemente arraigados dentro de las prácticas artísticas eran cuestionados de manera definitiva por varias corrientes artísticas lo que desembocó en una avalancha de nuevas expresiones estéticas que rompían con todos los paradigmas establecidos.

Conceptos como la permanencia de la obra, la composición, el canon, entre otros modelos entraron en crisis llevando a los artistas de la época a experimentar con la materialidad de la obra preguntándose al mismo tiempo acerca de la naturaleza del objeto artístico y su función esencial. El arte volvía a cuestionarse sobre si mismo lo que lo llevaría a una progresiva pérdida de interés por su materialidad en pos de otros campos que prometían más libertad: lo conceptual y la acción. Este proceso empezó a principios del siglo XX con los readymade de Duchamp o el Dadaísmo quienes criticaban los paradigmas impuestos y se planteaban otro tipo de estéticas:

“Dadá inventó el collage, el montaje, la poesía fonética, las obras multimedia, la instalación, el performance y el happening.” (Michaud, El arte en estado gaseoso, 2007, págs. 75-76)

Sin embargo fue a mediados de siglo cuando esta corriente explotó y se desarrolló

plenamente, la acción como expresión artística empezó a desarrollarse en la obra de varios artistas que estaban experimentando con nuevos lenguajes; en occidente, artistas como Cage desarrollaron nuevas concepciones artístico-espaciales que experimentaban con la experiencia como en su obra de 1952 Teatre piece N.1. Mientras que en oriente, colectivos tales como el grupo japonés Gutai (imagen 1) explotaban la acción como expresión estética:

“En octubre de 1955 se realizó la Primera exhibición Gutai en el Ohara Kaikan de Tokio, preludio de lo que posteriormente se llamaría happening, y comienzo de una fecunda producción de arte acción en Japón.” (Larrañaga, 2007, págs. 23-24)

El arte adquiría teatralidad con los happenings por la dependencia del espacio/tiempo y de la reacción de los espectadores yendo así en contra de los preceptos modernistas que proclamaban la independencia de la obra artística; esta transgresión a lo establecido fue producto de un distanciamiento con las formas clásicas de arte, lo que llevó a la exploración de nuevos territorios estéticos en los que la incertidumbre, lo indefinido y lo fugaz eran bien recibidos por artistas, críticos y espectadores.

En 1958 Allan Kaprow, discípulo de Cage, presentó en los EEUU su obra llamada “18 happenings in 6 parts”(imagen 2). Kaprow trabajó con elementos muy poco utilizados en occidente hasta ese entonces: el tiempo, el espacio y la experiencia. Fusionando gestos plásticos con acciones que llevaban a sus obras cerca de la teatralidad tornándolas en sucesos transitorios que increpaban al espectador a participar de ellas.

La aparición de los happenings dentro de la escena artística cambió la forma en que se



1. Saburo Murakami (Grupo Gutai) , "Tsuka" (Pasadizo), 1956



2. Allan Kaprow, "18 happenings in 6 parts" (18 happenings en 6 partes), 1958

interrelacionaban los objetos, el espacio, el tiempo, los actores y espectadores. Éstos interactuaban en espacios de tiempo limitados dándole a la obra el carácter de un espectáculo con una existencia efímera que buscaba una permanencia más duradera en el inconsciente.

Por otra parte el artista francés Yves Klein se mostraba interesado en la inmaterialidad de la obra convirtiendo su trabajo en un acertijo filosófico que cuestionaba la condición material del arte trabajando con elementos como el cuerpo, el fuego o el vacío; por ejemplo, la presentación de su obra "El vacío" a finales de los años 50 planteaba más de una dificultad ya que por primera vez, y como su nombre mismo lo indicaba, la obra no contaba con ningún objeto a estudiar, no se exhibía nada, el trabajo de Klein se constituía así en un suceso, una acción en la que el artista otorgaba a un espacio un silencio estético significativo.

“Lo que puede ser repetido son las circunstancias del acontecimiento, las condiciones de la obra. Esta toma del vacío como material de creación y, por consiguiente, no genera nada que pueda ser exhibido ni, por tanto, tampoco reproducido.” (Arnaldo, 2000, pág. 59)

Con estos antecedentes y paralelamente a las tempranas apariciones del Accionismo descritas anteriormente nace el arte Minimal que en sus inicios suponía el triunfo del arte formalista y sus preceptos más ortodoxos, se desarrolla a principios de los 60's en Nueva York como una corriente que buscaba reivindicar el objeto y la forma alejándose de ilusionismos y simbolismos.

“Se trataba en primer lugar de eliminar toda ilusión para imponer objetos llamados

específicos, objetos que no exigían sino ser vistos por lo que eran.” (Huberman, 2004, pág. 28)

En suma se presentaba como una respuesta al abuso de la emocionalidad y subjetividad que algunas corrientes vanguardistas habían estado ejerciendo. Este movimiento, cuyo nombre fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 y que bajo la premisa, adjudicada al arquitecto racionalista Mies Van der Rohe, “menos es más”, buscaba despojar al objeto artístico de todo “adorno” formal y psicológico intentando así liberar al espectador de significados subjetivos impuestos e invitarlo a que pensara por sí mismo:

“Estos objetos poseían una simplicidad libre de detalles superfluos, eran lo suficientemente simples para devolver la percepción a sus requisitos básicos, como el punto y la iluminación, y excluían todo valor simbólico o intelectual.” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 524)

El objeto artístico se fue simplificando en busca de su pureza perceptiva: es lo que es, sin representar ni relacionar nada. Para lograr este objetivo los minimalistas se valieron de abstracciones utilizando figuras geométricas básicas, composiciones progresivas, colores puros y producción en serie, la forma así perdía importancia centrándose en la idea; el arte ya no sería más un objeto para ser contemplado pasivamente, éste increpaba al espectador obligándolo a interactuar:

“(…) el arte minimalista, al rechazar el contenido no puede ser un arte formal. Su

verdadera razón de ser se oculta entre la relación entre el espectador y el objeto” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 525)

La simplicidad formal exigía nuevas relaciones entre la obra, el espacio y el espectador demandando que éste último interactuara a través de dos nuevos factores: el tiempo y los recorridos. Este desplazamiento significaba una existencia teatral de la obra perdiendo ésta su autonomía al depender cada vez más de la interacción del público y la influencia del lugar donde se desarrollaba la misma, el arte minimal dependía cada vez más del espacio, tiempo, interacción con el espectador y el lugar expositivo transformándose de esta manera en un suceso efímero, único e irrepetible; este cambio, al igual que en el caso del happening, suponía una ruptura total con los parámetros del arte moderno y tendría grandes detractores defensores del arte modernista como Michael Fried, quien al referirse al Arte Minimal o "literal art", como él lo prefería llamar, señalaba en enero de 1967 en el artículo Art and objecthood:

“La literalidad que el objeto ha adquirido no contribuye a nada más que no sea una exhortación en pro de un nuevo género de teatro, y el teatro ahora es la negación del arte.” (Fried, 1967, pág. 125) ¹

Esta literalidad y teatralidad transformaba a la experiencia artística, ya que la obra se pensaba en función del espacio expositivo y de la interacción del espectador, haciendo que la obra, según Fried, pierda su autonomía. El concepto de que la obra se desarrolla independientemente de su entorno físico y de quien lo contemplase era

¹Traducción Sebastián Martínez



fundamental en las concepciones modernas, la teatralidad que el arte adquiriría era para Fried una negación del arte:

“Según él, un arte que depende cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo es un arte teatral (“el teatro es en estos momentos la negación del arte”) y, como tal, atenta contra la autonomía de la auténtica obra moderna -sea pintura o escultura-, la cual debe manifestarse independientemente de quien la contemple.” (Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, pág. 29)

Fried veía en la teatralidad y literalidad del Arte Minimal la intención de esconder falencias de calidad y contenido al ocultarlas detrás de la puesta en escena de la obra y presentarla como un espectáculo que deslumbra al espectador y busca producir un efecto; la materialidad y la literalidad, decía Fried, eran las que producían las distintas sensaciones en el espectador y no su valor artístico:

“La obra de arte minimal sería teatral porque no proporcionaría su efecto artísticamente, sino directa, causalmente. Las propiedades materiales, su tamaño, su color, su posición en el espacio implican, estorban, se imponen físicamente al espectador.” (Pérez Carreño, *Arte Minimal. Objeto y sentido*, 2003, pág. 200)

Fried no se equivocaba en muchas de sus apreciaciones y los minimalistas no ocultaban sus intenciones. Precisamente esta “independencia del arte moderno” es la que el Arte Minimal atacaba y criticaba, al mismo tiempo que buscaba sacar al espectador de su lugar seguro como “observador pasivo” siendo precisamente este el valor esencial del arte minimalista.

El objeto minimal se presenta libre de marcos y pedestales para lograr una presencia horizontal al mismo nivel que el espectador. Los minimalistas lograban así dos objetivos: la de plantear un campo fértil para una posible interacción con el público y la de evidenciar la falacia de la “independencia” del objeto artístico moderno:

“Un objeto que exige una consideración distinta del resto de los objetos físicos. Al mismo tiempo que sugiere que la escultura tradicional necesita elementos materiales que marcan su autonomía, como el pedestal, y que, por tanto, no es absolutamente autónoma.” (Pérez Carreño, *Arte Minimal. Objeto y sentido*, 2003, pág. 133)

Este cambio de concepción sumado al renovado interés por experimentar con la materialidad de la obra hizo que el interés en el objeto artístico como tal se expandiera hacia otros campos más conceptuales dejando la posibilidad de que la obra se convierta en un suceso fugaz e indeterminado. Otro de los detractores de estas transformaciones era Clement Greenberg, quien al referirse al arte minimal y a su evidente destino señalaba, en su publicación *Modernist Painting*, justamente hacia donde pulsaban los intereses minimalistas y el supuesto peligro que esto conllevaba:

“En el minimalismo anidaba el embrión de lo procesual en la medida que desplazaba el interés de realización del objeto hacia el proyecto operativo de este” (Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, pág. 28)

El abandono de los preceptos del Arte Moderno que había empezado el Arte Minimal desembocó en la destrucción del

arte como forma y dio paso al arte como proceso. Esta transición se consolida con la aparición del movimiento anti formalista que centraba su interés en lo procesual y en la experimentación y manipulación de los materiales, dejando de lado la doctrina racionalista del arte como objeto definido y acabado:

“De ahí que pueda considerar al minimalismo tanto expresión última del formalismo como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del llamado postminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte.” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 28)

El Minimal daba un giro hacia su propia desmaterialización lo que le permitía a su vez expandir sus campos de acción. A finales de los 60 se bifurca en una nueva corriente que buscaba el desarrollo de un arte más ligado a lo inmaterial sustentado en lo conceptual. Se puede decir que este proceso inició con Duchamp a principios de siglo, pero fue en esta década en que se radicalizó la pérdida de materialidad del arte y su transición hacia lo procesual.

Los cuestionamientos más duros hacia las doctrinas objetuales minimalistas vendrían desde dentro de sus propias filas y precisamente de uno de sus más grandes exponentes: Robert Morris. Éste ya había estado experimentando con elementos estéticos no materiales como la acción en el caso de su obra Standing Box de 1961 o en su performance 21.3 de 1962 en los que su cuerpo tomaba importancia capital.

Morris, alejándose de las tendencias decorativas y formalistas derivadas del minimalismo (Guasch, El arte último del siglo

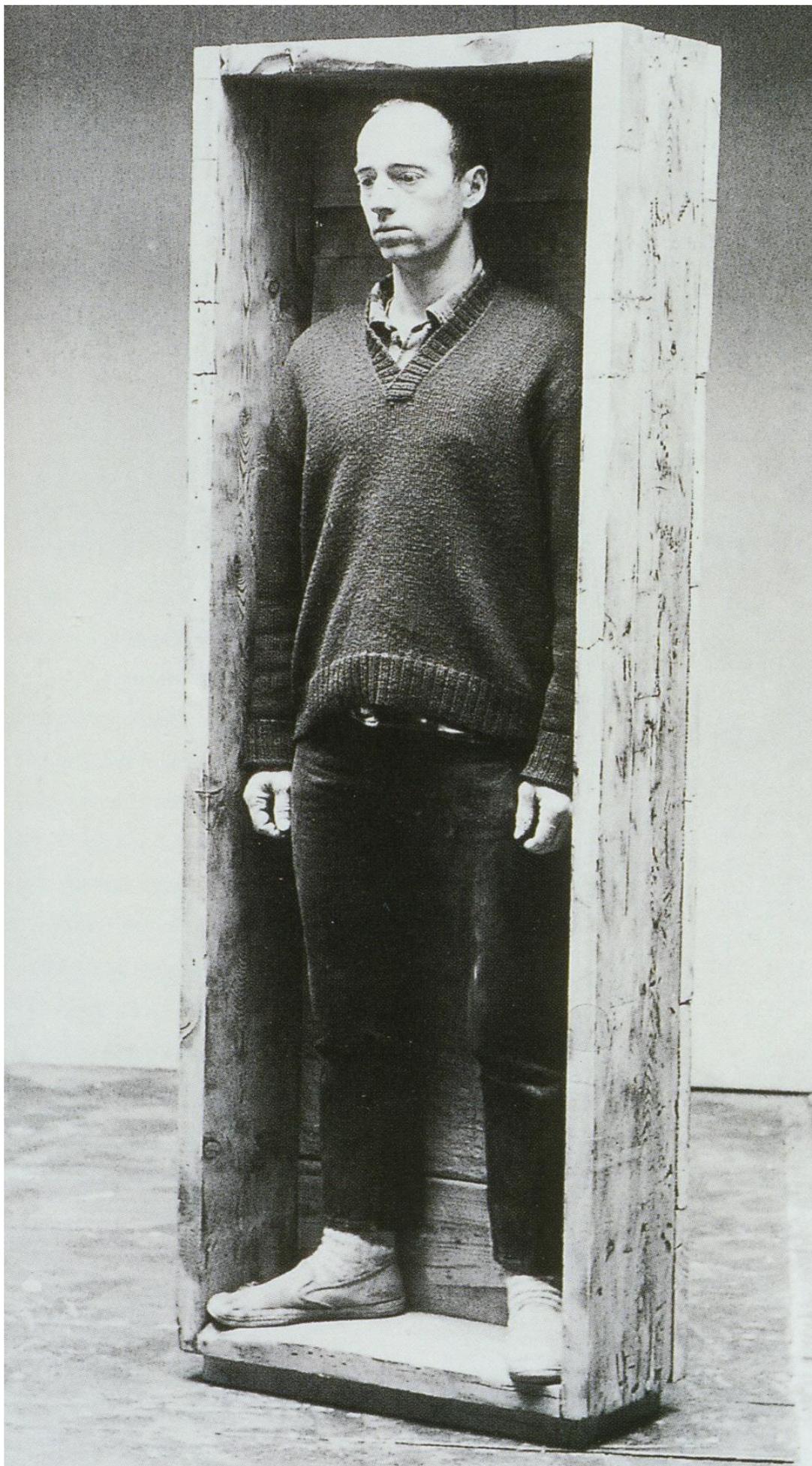
XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 43), buscaba separarse definitivamente de la ilusión de la pintura buscando la independencia de la escultura alejándose de lo figurativo explotando la riqueza natural de los materiales con los que trabajaba dejando que sus características físicas hablasen por sí mismas.

“Así pues, la pretensión de Morris es abandonar el pictorialismo en la creación y la teoría escultórica; trabajar, al contrario la especificidad y la autonomía de la escultura. Un modo obvio de hacerlo es evitar la creación de imágenes, es decir, considerar el objeto -su volumen, su peso, su coloración -, como un mero soporte de una forma ideal.” (Pérez Carreño, Arte Minimal. Objeto y sentido, 2003, pág. 188)

Morris se encontraba interesado en otros aspectos de la obra como la percepción, las propiedades naturales de cada material y la forma en la que el entorno y los espectadores la modifican, ésto llevó no sólo a Morris sino a un sinnúmero de artistas a experimentar con distintas materialidades y situaciones. El arte se volvía una experiencia efímera e indefinida permitiendo que el tiempo, el espacio y los espectadores influyeran en la misma de manera directa.

En la publicación “Antiform” de 1968, Morris hace un llamado a abandonar el arte como objeto, a no planificar un resultado formal anticipado de la obra y a experimentar con materiales blandos propensos a la acción y destrucción. Esta indeterminación en el arte se conoció como Antiforma o Process art, y se oponía a los paradigmas racionalistas que veían en el arte una acción que necesariamente concluía con un objeto terminado y definido.

“El enfoque sobre la materia y la gravedad resultan en formas que no se proyectaron



3. Robert Morris, "Standing Box" (Caja para Estar), 1961

con anticipación. Las consideraciones de ordenamiento son casuales, imprecisas y sin enfatizar: Viruta al azar, amontonamiento desajustado, cosas colgadas, dar forma pasajera a la materia.” (Morris, 1993, pág. 46)²

Morris se cuestiona así acerca de la materialidad de la obra artística planteándose la posibilidad de experimentar con materiales no rígidos e introduciendo para su construcción elementos estéticos indefinidos tales como la gravedad, la acción del espacio, la caducidad de los materiales, el azar, entre otros. De esta forma Morris rompe definitivamente con los límites impuestos por la objetualidad y experimenta con la materialidad de sus obras pudiendo ser ésta de carácter efímera e indefinida y con una forma imprevisible. Todos estos factores y la ausencia de una planificación anticipada convierten al artista en creador de formas azarosas; la materia así se disuelve otorgándole a la experiencia artística la capacidad de ser momentánea e indeterminada:

“Para R. Morris, la obra de arte pierde su status de objeto cuando se acelera la disolución de la forma en una especie de fugacidad y de indeterminación.” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 43)

Morris se aleja de la concepciones modernas y minimalistas de la obra de arte y transita hacia lo procesual. La obra se presenta como un fenómeno que no exigía imposiciones formales ni temporales. Este era el camino a seguir, según Morris, si se buscaba la liberación de las ataduras

estéticas tradicionales tomando a la obra como un proceso creativo con un inicio pero sin un final establecido.

“Si Morris había señalado en 1966 la forma como la característica más importante de una escultura, luego escribiría: “El abandono de las formas u ordenaciones preconcebidas y definitivas de las cosas es algo positivo. Es parte del rechazo de la obra a continuar con la forma estética aceptándola como un final expuesto.”” (Marzona, 2009, pág. 24)

Indeterminación, fugacidad, caducidad, fragilidad, etc., eran características que el arte había ganado al adentrarse en el campo de lo procesual volviéndolo cada vez más incontenible e indeterminable al experimentar con elementos estéticos como: el tiempo, el espacio, la teatralidad, la acción, el cuerpo, la gravedad, el azar, etc. La Antiforma tuvo eco en varios artistas de la época, quienes buscaban transformar las formas en las el arte se relacionaba con la realidad.

La Antiforma o Process art era bien recibida por galerías e instituciones realizándose varias exposiciones tanto en EEUU como en Europa. Tal vez la más importante fue la exposición organizada por el Whitney Museum of American art de Nueva York en la que se planteó la premisa de que las obras sean realizadas en las instalaciones del museo días antes de su inauguración estableciendo así por primera vez el concepto de obra creada exclusivamente para un espacio y tiempo determinados:

“Esa incorporación del tiempo en el discurso de la obra, incorporación que revelaba el proceso creativo, el buscado diálogo



obra/espacio, el concepto de perecedero o intransportable, se concreto en propuestas que, ante todo, exaltaban las cualidades táctiles y la naturaleza física de los distintos materiales.” (Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, 2000, pág. 42)

Esta nueva naturaleza volátil y efímera planteaba la necesidad del uso de la fotografía y el video para el registro de las acciones y de los nuevos sucesos artísticos, el uso de la tecnología para documentar las diferentes exposiciones artísticas se hizo frecuente, y sería una herramienta fundamental de los artistas de la siguiente década:

“Hacia 1970, la escultura tendió hacia lo que Lucy Lippard ha descrito como su desmaterialización en imágenes mediáticas, notas o ideas efímeras.” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 500)

Esta libertad de materiales, formas, soportes, registros, etc., hizo posible que los artistas salieran de las salas convencionales hacia el exterior transformando a las calles, al paisaje, al cuerpo y a las acciones en los nuevos materiales para su trabajo. Era necesario un replanteo de las concepciones que se tenía acerca del arte, sus alcances y posibilidades. Más allá de la mirada apocalíptica de Greenberg o de Fried, el arte entraba en una diversificación casi infinita.

“Instalaciones de objetos o performances se vuelven obras. Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de obras. Sin embrago, no es el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 12)

Al destruirse este régimen se disolvían las

ataduras que mantenían al objeto estable, seguro e inamovible. La obra podía expandirse y disolverse en la realidad. Los límites se hicieron cada vez más indistinguibles haciendo que distintas disciplinas y expresiones humanas se fundan entre sí logrando un número incontable de combinaciones estéticas.

“La obra estalló entonces en sus componentes: El material, el concepto, la aptitud artística, el cuerpo del artista, el medio de existencia, las condiciones sociales de recepción. Resulta desmembrada. Arte conceptual, arte minimal, body art, land art y arte del performance suceden al expresionismo abstracto, al color field, al hard edge, al arte pop, al arte óptico, etc. un modernismo último rebasa el modernismo y lo pulveriza.” (Michaud, *El arte en estado gaseoso*, 2007, pág. 80)

El Arte había superado al modernismo y liberado de las ataduras de la objetualidad transitaba hacia nuevos lenguajes y hacia la consolidación de otros que ya venían desarrollándose de manera inconstante. Ya no existían límites y los artistas se sentían libres de explorar y de diversificar las formas de sus obras y de abordar su trabajo superadas las ataduras del arte modernista. Esta explosión no se limitó al caso estadounidense. En el viejo continente, como en el caso de Italia por ejemplo, aparecía el arte Povera, cuyos protagonistas perdían el interés por el objeto al igual que muchos otros movimientos artísticos de la época como el arte procesual, el land art, body art, conceptual, etc:

“Las actitudes deciden definitivamente convertirse en forma y así se muestran en las plataformas expositivas oficializando de alguna manera un movimiento imparable.”

(Férrnandez Polanco, 2007, pág. 10)

Esta transición posteriormente permitiría la aceptación de estéticas poco ortodoxas como el Graffiti y la futura aparición del Arte Urbano como expresiones artísticas validas. Éstos como los antes mencionados lenguajes artísticos se caracterizan por su tendencia hacia lo procesual y lo efímero yendo desde acciones y happenings hasta intervenciones en el paisaje natural o urbano. No había vuelta atrás y el arte pulverizaba cada vez más los pocos límites que habían quedado evitando regirse a estándares preestablecidos.

“Ni cuadros, ni esculturas, sino acciones y situaciones, construir piezas, organizar ambientes, todo menos ligarse a un único modo de expresión.” (Férrnandez Polanco, 2007, pág. 19)

Esta transformación continuó y sus repercusiones se siguen sintiendo medio siglo después logrando una aceptación ambigua por parte del público y de las instituciones culturales las que han tenido que adaptarse y diversificarse a veces de manera forzada para lograr que estas obras en su mayoría efímeras ingresen en los circuitos del arte mundial.

I.II LENGUAJES EFÍMEROS

I.II.I LAND ART O EARTH ART

El Land Art y el Earth Art son en esencia un arte procesual devenido de la Antiforma defendida por Morris. En su búsqueda por experimentar con nuevos soportes y materiales algunos artistas trasladaron sus acciones fuera de las galerías usando los elementos encontrados en el paisaje como objetos propicios para su intervención artística. El arte ya no cabía en las galerías y

los museos trasladándose hacia los cielos, las montañas, los ríos, etc. Más allá de un posible discurso "hippie", se inclinaba hacia la resistencia a la excesiva comercialización del arte:

“En 1969 Robert Morris escribió en sus “notes on Sculpture. Part 4: Beyond Object” como el paisaje natural incontaminado por la civilización industrial era soporte apropiado para unas obras cuyos materiales sugerían inevitablemente el paisaje” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 51)

Los artistas de esta corriente intervenían en el paisaje con acciones diversas que iban desde la escala humana hasta tamaños colosales utilizando por lo general figuras geométricas simples que evocaban a sus raíces dentro del minimalismo:

“Las espirales y círculos inscritos en la tierra constituyen algo más que una extensión colosal del minimalismo.” (Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 543)

Influenciados, entre otras cosas, por la estética de los complejos prehispánicos, como los de Nazca en Perú o como las construcciones prehistóricas de Stone Heingge en el Reino Unido además de la famosa imagen de la huella de Neil Armstrong sobre la Luna. Las obras del Land art son por lo general de carácter procesual y construidas en lugares remotos y de difícil accesibilidad y en su mayoría eran de carácter efímero, lo que hizo que el uso de la tecnología mediática como la fotografía y el video se volvieran instrumentos indispensables ya que en gran medida eran los únicos medios por los cuales el espectador podía acceder a dichas obras marcando un cambio en la concepción del



arte así como planteando un dilema acerca de su comercialización.

El Land Art resulta sumamente amplio y diverso lo que hace difícil definirlo y clasificarlo. Desde sus inicios a finales de los años 60 no se podía hablar de un movimiento en sí, ya que muchos artistas transitaban desde y hacia las prácticas del Land Art sin existir nunca un manifiesto que los reuniera. Ni si quiera se puede hablar de características básicas más que el uso del paisaje y de sus elementos, pero esto resulta demasiado ambiguo. El Land Art resultaba tanto en esos tiempos como lo es hoy una experiencia indefinida manteniendo apenas algunas características comunes, como lo señala Tonia Raquejo:

“Land art no es, por tanto, un movimiento ni, desde luego, un estilo; es una actividad artística circunstancial que no tiene programas ni manifiestos estéticos.” (Raquejo, 1998, pág. 7)

No se puede decir que todo el Land Art es efímero pero un gran número de artistas exploraron los potenciales de transitoriedad que permitía esta corriente artística. Existen dos corrientes similares pero paralelas del Land art: una en Estados Unidos y la otra en Europa. Por un lado los estadounidenses desarrollan una obra que maneja el paisaje y los materiales como simples soportes, en general de escala monumental dejando cambios permanentes en el paisaje intervenido. Sin embargo hay que destacar los primeros trabajos de Michael Heizer, la obra de artistas como Walter De Maria y Dennis Oppenheim en cuyas obras se mantiene un diálogo intrínseco entre la transitoriedad de los materiales y el discurso artístico.

Oppenheim se fusionan dos corrientes efímeras: el arte acción y la intervención en el paisaje; en obras como "Carrera de una hora (1968), "línea de tiempo" (1968) y en "Anillos anuales" (1968) Oppenheim esencialmente marca líneas sobre la superficie con las que intenta establecer relaciones con convenciones sociales como los husos horarios, límites políticos, etc. Estas leves intervenciones tenían una duración transitoria ya que Oppenheim consideraba su destrucción como parte fundamental de su obra. Por otro lado en Europa el land art se desarrolla con una escala reducida interviniendo de manera leve logrando un diálogo íntimo entre el artista y el paisaje. Lo sutil y efímero de obras como las del holandés Jan Dibbets o las del británico Richard Long muestran un mayor grado de integración entre el artista y el paisaje intervenido:

“Long siempre usa los materiales, en general inorgánicos, que encuentra en el lugar en que interviene, manipulándolos de tal forma que sus obras parecen ser producto de la tierra más que una intervención estética.” (Raquejo, 1998, pág. 21)

Posteriormente en los años 80 Andy Goldsworthy plantea una obra basada en la fragilidad, con obras tan leves y efímeras que lo único que queda de ellas son sus registros fotográficos y videos tomados durante la ejecución de las mismas.

No todo el Land Art de Europa es de escala reducida; las obras de Christo y Jeanne-Claude difieren por su monumentalidad pero mantienen el sentido efímero. Básicamente consistían en embalar grandes accidentes geográficos o edificios urbanos. Sus intervenciones no alteraban permanentemente el paisaje, teniendo como objetivo cambiar la percepción que tenemos

Lejos de la monumentalidad, en las obras de

de la realidad de manera momentánea ya que dicho embalaje se destruía por acción del tiempo o del clima quedando de estos sólo su documentación fotográfica y de video:

“Estos proyectos sin igual satisfacen el requisito estético tradicional de la armonía entre hombre y paisaje, arte y naturaleza, escultura y dibujo, ritmo y melodía lineal, humor cambiante y ambiente luminoso. Transcurrido dos semanas, el paisaje recobra su estado original y los materiales se reciclan.” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 548)

Las obras de Christo por su naturaleza efímera plantean una dificultad al hablar de su financiamiento y su difusión. El artista tuvo que diversificar sus estrategias convirtiendo a sus obras en fenómenos publicitarios estableciendo una serie de productos derivados de la obra original y de fácil mercantilización. Christo utiliza la tecnología del video y la fotografía para lograr la mediatización necesaria para transformar a su trabajo en un suceso social y lograr financiar sus obras:

“Una vez culminada la proeza, se trata de rentabilizarla mediante los derechos de reproducción fotografía, la venta de croquis, de serigrafías o de litografías preparatorias para lograr los medios financieros destinados a ella.” (Pradel & Marín Anglada, 1992, pág. 97)

En general el uso de tecnología mediática era considerado sólo como un instrumento de registro debido precisamente al carácter habitualmente efímero de las obras. Sin embargo esto es cuestionado en la obra del holandés Jan Dibbets quien convierte a la fotografía de sus intervenciones en la obra



4. Richard Long, "A Line Made by Walking" (Línea hecha al caminar), 1967



5. Christo, Collage del proyecto "Packed Coast" (Costa empaquetada), 1969



6. Andy Goldsworthy, "Japanese Maple Leaves" (Hojas de Arce japonesas), 1987

misma. Si bien las intervenciones en el paisaje resultan ser en sí mismas efímeras (líneas con tiza, pintura sobre árboles, etc.), Dibbets a través de las imágenes conduce la mirada del espectador jugando con la perspectiva, lo que le permitía deformar la realidad provocando una ilusión:

“Es decir, Dibbets subvierte, con un concepto prerrenacentista del espacio, la realidad registrada y cuestiona el valor objetivo de la fotografía” (Guasch, El arte último del siglo

XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 74)

Richard Long quien venía trabajando en el Land Art desde los 60 con obras que iban desde una simple línea marcada por el tránsito repetitivo hasta figuras geométricas construidas en lugares remotos con piedras encontradas in situ. Long trabaja de manera sutil en el paisaje transformándolo a través de intervenciones en las que utiliza materiales propios del sitio intervenido. "Su obra no es en absoluto monumental ni

heroica, sino transitoria y efímera” (Ruhrberg, Schneckenburger y Fricke 546)

Debido a la naturaleza de sus obras Long se valió íntimamente de la fotografía para su difusión. Continuó con su trabajo hasta los años 80 cuando el Land art llegó a su clímax y era aceptado plenamente como expresión artística. El trabajo de Long es difícil de catalogar si se mide con los estándares clásicos del arte:

“El propio Long se muestra ambiguo a este respecto y a veces llama “escultura” a proyectos tales como la marcha de octubre de 1969 por cuatro cuadrados de Wiltshire y otras llamando “pintura del desierto” a los triángulos que dibujó en la arena en Kenya, o, en otro caso, titulando una exposición de su obra “retrato del artista que toca la Tierra.” (Cork, 1993, pág. 226)

Una línea hecha con hojas de arce flota en un río en Ouchiyama- Mura en Japón y el único testigo presencial de esta obra es el artista. Esta obra del británico Andy Goldsworthy montada en 1987 es un ejemplo extraordinario de lo etéreo y a su vez lo contundente que resulta, a veces, el arte contemporáneo. La obra de arte en sí se constituye en la idea, en el proceso mismo de elaboración ya que el objeto producido se disolverá con el tiempo. La fotografía se limita a ser una herramienta para el registro y la posterior difusión de la obra. Goldsworthy interviene en el paisaje de una manera mucho más sutil que algunos de sus predecesores (Phaidon, 1999, pág. 166). Busca trabajar con la naturaleza como un todo por lo que evita editar su “materia prima” y utiliza materiales que encuentra en cada lugar en el que trabaja, tales como ramas, hojas, barro, nieve, etc. Sus obras están ligadas íntimamente a la reflexión

acerca de la protección a la naturaleza e indagan en lo fugaz, lo sutil y lo leve.

Esta libertad de la que hace alarde Goldsworthy en su obra se obtiene gracias a su carácter efímero, libertad que obliga a repensar la obra y sus maneras de relacionarse con el espectador. El artista como la obra se ha liberado totalmente de su corporeidad para lograr movimientos y gestos que caso contrario serían imposibles:

“Liberarse” significa literalmente deshacerse de las ataduras que impiden o constriñen el movimiento, comenzar a sentirse libre de actuar y moverse. “Sentirse libre” implica no encontrar estorbos, obstáculos, resistencias de ningún tipo que impidan los movimientos deseados o que puedan llegar a desearse.” (Bauman, 2003, pág. 21)

Esta libertad a la que se llegó con el Land Art implicaba una pérdida de corporeidad y una inclinación hacia los sucesos e intervenciones efímeras. El uso de tecnología mediática ya no es una opción sino una necesidad para lograr una permanencia visual, lo que nos deja una interrogante: ¿la imagen que nos muestran el artista del Land Art se constituyen en la obra misma o es un mero espectro?

I.II.II ARTE ACCIÓN

La crisis que el arte sufría a mediados del siglo XX hacía que algunos artistas cuestionaran el papel que éste debía tomar en la sociedad. Con miras a alejarse del excesivo culto al objeto artístico y a su brutal comercialización se empezó a experimentar con elementos estéticos que difícilmente podían ser comercializados de manera tradicional como el tiempo, la experiencia, los recorridos, etc. Los artistas hastiados por las prácticas tradicionales del arte buscaban



romper definitivamente con esa corriente y la opción más acertada parecía la acción:

“Además viven, inconscientemente o no, en un mundo amenazado por la destrucción. La idea de lo efímero de todo (cuya extrema expresión es el arte efímero del happening) parece obsesionarlos.” (Pellegrini, 1993, pág. 44)

El cuerpo se redescubre como elemento estético y simbólico transformando acciones en experiencias artísticas. Los happenings y los performances se constituyen en los herederos de Dada y de los ready-made de principios del siglo XX, acercando a los procesos artísticos a las ceremonias ancestrales donde los sacrificios físicos eran relacionados con lo sacro.

“Siguiendo la lección de Duchamp y de su tonsura, en efecto se (re)descubre que el cuerpo del artista puede ser obra, y eso desemboca en todas las variedades del arte corporal y de los performances, desde las que hacen el llamado a los ritos sacrificiales (en particular en el accionismo vienés) hasta las que ponen en evidencia acciones elementales, gestos o formas de concentración mentales y físicas incluyendo las mitologías personales.” (Michaud, El arte en estado gaseoso, 2007, pág. 77)

En 1959 los primeros ejemplos de arte acción en occidente se presentaban en los EEUU con los happenings de Allan Kaprow que llevaban el nombre de: 18 happenings in 6 parts. Kaprow buscaba que el espectador salga de su pasividad y lo invitaba a experimentar convirtiéndolo en parte fundamental de la obra con elementos muy poco utilizados en occidente hasta ese momento: el tiempo, los recorridos y la experiencia.

“Las tendencias del postminimalismo y del arte conceptual sirvieron indudablemente de pista de lanzamiento del nuevo performance. El primero hizo que la atención del artista se dirigiera de nuevo a los materiales “básicos”: espacio, tiempo, tierra, piedras, llanuras o incluso el cuerpo humano.” (Kontova, 1993, pág. 345)

Éstos eran considerados materiales estéticos al mismo tiempo que Kaprow buscaba fusionarlos con prácticas artísticas más tradicionales acercando su obra a la teatralidad convirtiendo a la práctica artística en un suceso efímero.

“La idea de la unidad total de arte y vida, y la consideración de que el arte es un espectáculo efímero llevó a Allan Kaprow, profesor de historia del arte y artista plástico de vanguardia, a la creación de un espectáculo que uniera las cualidades visuales de la obra plástica con la intensidad de acción de un suceso vivido y que se desvaneciera después dejando el mismo impacto fugaz que deja aquello que se vive.” (Pellegrini, 1993, pág. 42)

Junto a Kaprow los pioneros en el arte acción en EEUU eran artistas como: Jim Dine, Claes Oldenburg, Robert Whitman y John Cage. Ellos experimentaban con las experiencias estéticas dentro y fuera de las salas de exposición con la firme intención de provocar al espectador estimulando sus sentidos buscando sensaciones de diversa índole resultando generalmente en acciones y sucesos transitorios.

Una de las primeras y más conocidas obras de Cage fue una acción realizada en 1952 llamada “Pieza de teatro no. 1”. Cage juntó a varios artistas en una acción conjunta simultánea en la que cada performance

actuaba de manera independiente. Cage buscaba así cambiar la forma en la que el espectador percibe la obra y como se relaciona con ella.

“Porque la importancia de su obra no sólo estriba en lo que podemos ver y oír, sino en la forma en la que vemos y oímos lo que nos es dado.” (Aznar Almazán, 1998, pág. 15)

Mientras tanto en Japón se venía ya trabajando con la acción desde principios de los años 50 con grupos como Gutai que experimentaba con el movimiento y la teatralidad influenciando posteriormente a muchos artistas de occidente como el grupo Zero y Fluxus, quienes tomaron importancia dentro de la escena artística mundial durante los años 60.

El Grupo Fluxus, que había sido influenciado por Cage a raíz de los cursos que organizó en Nueva York y en la School for Social Research a finales de los años 50, indagaba en lo fugaz experimentando con nuevas expresiones artísticas como el happening o el performance convirtiendo al arte en una experiencia, dejando de lado el aspecto objetual:

“El interés primordial de Fluxus no eran los objetos sino la evocación de lo efímero” (Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef, 2005, pág. 521)

Otro de los artistas que incursionaron en el arte acción fue el antes mencionado Robert Morris quien en sus performances, principalmente desarrollados en la década de los sesenta, influenciado por personalidades de la danza clásica de aquel entonces con los que el artista mantenía amistad fusionaba elementos coreográficos y teatrales.

“Los contenidos de las performances de Robert Morris en los años sesenta están radicalmente influidos por la danza. En 1957, después de ver un espectáculo de Ann Halprin, Morris creó, con la bailarina y coreógrafa Simone Forti, su propio grupo de danza y teatro.” (Aznar Almazán, 1998, pág. 41)

Durante la década de los sesenta el arte acción fue adquiriendo tintes políticos y a partir de 1968 el performance se convirtió en instrumento común para la denuncia social de las clases minoritarias. Artistas como Yoko Ono, muy ligadas a Cage y al grupo Fluxus, desarrollaron una obra que buscaba cambiar la realidad a través de la presentación de performances cargados de contenido político. Tal vez la obra más representativa de Ono es: “Cut Piece” en la que el espectador es invitado a cortar las vestiduras de la artista hasta dejarla desnuda. Ono convierte así una acción fugaz de apenas 9 minutos en una obra política en la que se expone así misma como objeto de explotación sexual.

Posteriormente artistas como Adrian Piper y Ana Mendieta continuaron utilizando la acción como instrumento de denuncia de las desigualdades de género de los años 70. Mendieta además del discurso feminista trabajaba en sus obras su condición de migrante y la carga social que esto conlleva. Sus performances eran de duración limitada, apenas unos pocos minutos, y llevaban una fuerte carga sexual y política fusionando a la vez tradiciones ancestrales heredadas de su niñez en Cuba con su realidad de artista en EEUU.

“Ana Mendieta, la artista cubana trágicamente desaparecida en Nueva York en 1985, trabajó, desde 1973 en performances y obras



sobre el paisaje, en las que, muchas veces, trazaba la huella de su cuerpo sobre la tierra. En esas ocasiones citaba prácticas religiosas afrocubanas y mitos prehispánicos.” (López Anaya, 1999, pág. 73)

Por la condición efímera de sus presentaciones Mendieta utilizaba constantemente la tecnología para documentar y difundir su trabajo. Estos videos y fotografías se constituyen en partes fundamentales de obras del Land art o del arte de Acción precisamente por la naturaleza efímera de las mismas. Mendieta al referirse a esta necesidad y a su trabajo señalaba lo siguiente:

“En las galerías y en los museos, las esculturas earth/body llegan al público por medio de las fotos, por que la obra, necesariamente, siempre se queda in situ. Por esto, y debido a lo efímero de las esculturas, las fotografías se convierten en una parte vital de mi obra.” (Aznar Almazán, 1998, pág. 93)

Durante estos años América Latina era apaleada por la pobreza, violencia y represión que mantenían las dictaduras durante las décadas de los 70 y 80. El arte acción se convirtió también en práctica común de los artistas que buscaban denunciar injusticias a través de su trabajo. En Brasil, por ejemplo, Cildo Meireles presentaba sus performances cargados de un mensaje político como en el caso de su obra “El sermón de la montaña: Fiat Lux”, en la que Meireles utiliza actores para caracterizar a ficticios agentes de seguridad. La obra por su contenido terminaría siendo censurada en 1979 por sus connotaciones políticas:

“Cildo Meireles vistió a los actores como si fueran guardaespaldas del presidente, o

policías secretos, y los colocó alrededor de un montón de paquetes que contenían ciento veinte y seis mil cajas de cerillas de una marca muy conocida en Brasil: Fiat Lux.” (Aznar Almazán, 1998, pág. 55)

Del mismo modo, desde 1963 dentro del arte acción como denuncia, Joseph Beuys desarrolló su obra intrínsecamente relacionada con un mensaje político. En sus acciones ponía la resistencia de su cuerpo a prueba, como en la última performance que realizó en Nueva York en 1974: “I like America and America likes me”. En ella Beuys convive con un coyote durante tres días y tres noches hasta que el animal salvaje lo acepta y se familiariza con él. El artista se muestra a sí mismo como elemento escultórico y sus acciones simples, como las de no tocar el suelo estadounidense durante su estancia, son contundentes en su discurso político.

Más allá de las exposiciones físicas de Beuys algunos artistas llevaron al límite sus acciones sobre el cuerpo que por su sencillez, fugacidad y carga psicológica ofrecía un ilimitado mundo de significados y posibilidades. Los artistas que experimentaron con sus propios cuerpos trataban de mantener distancia convirtiendo al quehacer artístico en un ritual que recordaba a lo primitivo y pagano, en una evocación al sacrificio humano como instrumento de limpieza espiritual. Elementos como la sangre, cargada ancestralmente de un significado metafísico tomaron nuevos protagonismos:

“Poco a poco las performances, por su propia realidad, fueron convirtiéndose en el campo privilegiado para la reafirmación de la violencia. En el happening podía correr sangre verdadera, y corrió.” (Aznar Almazán, 1998, pág. 70)

Tal vez el caso más extremo de arte acción se da dentro de las prácticas del accionismo vienés que se desarrollo entre 1965 y 1970. Esta corriente llegó a probar los límites del cuerpo como instrumento artístico en acciones violentas que buscaban oponerse a la mercantilización del arte y a las expectativas burguesas de la Viena de la post guerra. Se trataba de transgredir el cuerpo en busca de la libertad creativa más allá de las ataduras de la estética racional, como lo señalaba Otto Mühl:

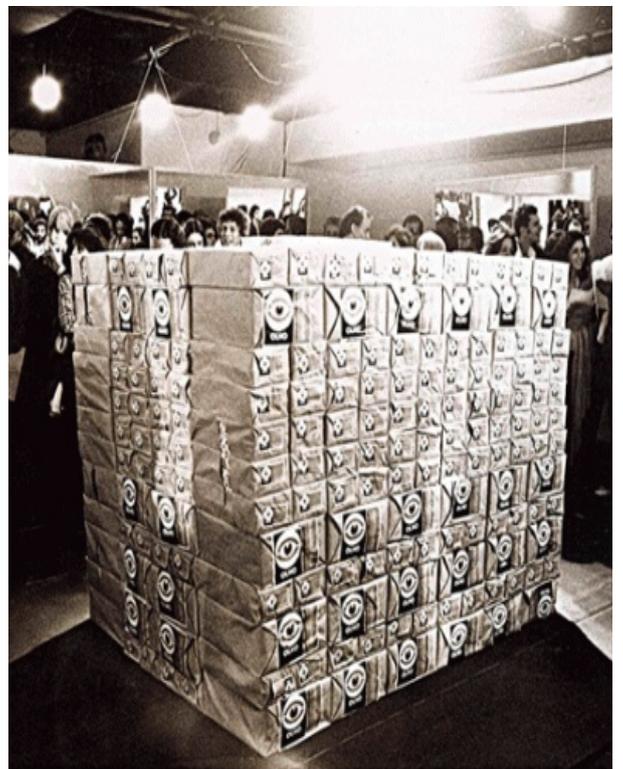
“Se trata de destruir, de violentar, de atravesar las superficies, de revolcarse en las materias y las sustancias excretadas del asco, de la repugnancia: la sangre, las vísceras, las heces, la carne.” (Soláns, 2000, pág. 13)

De todo esto son herederas las obras de Gina Pane o la de Marina Abramovic quienes probaban sus propias resistencias en acciones cercanas a rituales sacrílegos. Abramovic radicalizaba sus performances no sólo al extender su duración por varias horas sino al poner a prueba su propio cuerpo colocándose indefensa ante el espectador. En su obra “Ritmo 0” durante 6 horas invitó a los asistentes a maltratarla sin condiciones, llevando esta obra a un terreno incontrolable en la que la violencia hacia la artista se desbordo al punto de la aniquilación. Abramovic había transformado al espectador de un actor pasivo a uno activo sin importarle que procediese con agresividad. Posteriormente Abramovic junto a Ulay experimentarían, entre otras cosas, con el espacio y el concepto de supervivencia convirtiendo el cruce de lugares remotos y difíciles en un performance.

Durante la década de los 80 y 90 el arte acción se mantuvo como una expresión de



7. George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson, Emmett Williams (Grupo Fluxus); "Performing Phillip Corner's Piano Activities" (Actividades en el piano de Phillip Corner) , 1962



8. Cildo Meireles, "O Sermão da Montanha: Fiat Lux" (El Sermón de la Montaña: Fiat Lux), 1973-9



9. Marina Abramovic, "Rhythm 0" (Ritmo 0), 1974)

rebeldía y de protesta. La aparición de las Guerrilla Girls quienes se desenvolvían en el campo del activismo feminista usando distintas estrategias para difundir su mensaje volcándose hacia el paisaje urbano fusionando al arte acción con un gesto panfletario de soportes efímeros cercanos al graffiti, convirtiendo acciones cotidianas e imágenes urbanas comunes en lenguajes estéticos:

“Pegadas nocturnas de carteles en Nueva York, conferencias de prensa, edición de la revista Hot Flashes, montajes fotográficos con discontinuidades y efectos de shock, etc. En todos los casos se trataba de efímeros soportes que transmitían con humor e ironía...” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 496)



10. Guerrilla Girls, "Do women have to be naked to get into U.S. museums? (¿Las mujeres tienen que estar desnudas para estar dentro de un museo estadounidense?), 2004

En la actualidad el arte acción está vigente como en las obras del español Santiago Sierra quien con un discurso indudablemente político realizó una serie de performances utilizando a gente común para sus actos. Sus obras escarban en los límites de la moralidad y de la ética al utilizar a la gente más desprotegida y marginada de la sociedad para cargar de valor social a sus obras.

El Arte Acción se mantiene activo en nuestros días logrando una elevada aceptación dentro de los círculos del arte buscando fusionar diferentes disciplinas artísticas, incluso las que en un principio había renegado logrando una diversidad infinita y fértil.

I.II.III ARTE URBANO: DEL GRAFITTI AL STREET ART

En los barrios marginales de lugares como Brooklyn o el Bronx una serie de pinturas

empezaron a aparecer en las paredes de las calles y del Metro cambiando el paisaje urbano. La mayoría de estas pinturas tenían la finalidad de delimitar territorios o de simplemente mostrar la presencia de su autor. Estas imágenes libres de toda pretensión se convertían en símbolos de la pobreza y marginalidad existentes en las ciudades del llamado Primer Mundo:

“Huyendo de los guetos, dejaban sus huellas o sus marcas anónimas en los muros urbanos con actitudes despolitizadas e indiferentes al establishment y con la única voluntad de afirmar su identidad y dar testimonio de su existencia en el seno de un sistema que los tenía apartados.” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 367)

El mundo del Graffiti, muy ligado a la cultura del Hip-Hop plasmaba en los muros textos estilizados e ilustrados con diferentes estilos que servían como firmas o signos de pertenecía de territorios además de la apropiación de imágenes icónicas de comics o la creación de personajes con características grotescas. Estas pinturas debido a su exposición a la intemperie resultaban efímeras lo que hacía que su duración fuese corta siendo remplazados por otras.

El Graffiti se mantuvo como expresión marginal hasta principios de los años 80 cuando se produjo la exposición “Time Square Show” organizada por el colectivo Colab, en la que mezclaron a artistas profesionales y a grafiteros desconocidos presentando sus obras de manera anónima, sin cedulas ni firmas:

“Time Square Show, amalgama de diferentes medios: pintura, escultura, filmes, videos,

performances, a medio camino entre la sensibilidad pop y la Fluxus” (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 369)

A partir de esta exhibición los artistas del Graffiti fueron tomando importancia y siendo aceptados dentro de las instituciones culturales al mismo tiempo que perdían la cualidad de producir imágenes efímeras, ya que al ser absorbidos por el sistema producían obras de fácil comercialización como en el caso de Jean Michel Basquiat quien abandonó el graffiti y lo llevó dentro de las salas de exposiciones regulares.

Del mismo modo que los artistas del Graffiti pero más cercana a una corriente activista, Jenny Holzer en 1982 interviene el espacio urbano utilizando la arquitectura de las ciudades, sus plazas y sus habitantes como su soporte proyectando frases agudas en las paredes de los edificios, utilizando los espacios tradicionalmente publicitarios, creando camisetas que llevase la gente común facilitando así su difusión y magnificando al mismo tiempo el impacto visual de su obra en el espectador. Las obras de Holzer son concebidas para ser incorpóreas y efímeras, sólo quedan de ellas los registros fotográficos y videos de sus presentaciones.

Holzer proyecta sus obras en el espacio público pero se separa del graffiti en la utilización de la tecnología mediática y al priorizar el mensaje político en sus obras. Influenciada por la herencia de artistas como: Donald Judd, Mark Rothko y Morris Louis. Holzer llama a la reflexión sobre temas diversos como la globalización, el machismo, la libertad sexual, el consumismo, etc. Es así como en la serie “Truismos” a manera de eslóganes publicitarios la artista utiliza aforismos como: “Un hombre no puede saber



lo que es ser madre", "los hombres no son monógamos por naturaleza", "Protégeme de lo que deseo", o "el dinero crea gusto"; y los coloca, tal vez por su formación como diseñadora, en carteles publicitarios, camisetas, condones, gorras de beisbol, etc. trivializando así el llamado "objeto artístico". Su arte escapa de las salas convencionales, como lo hizo antes el Land Art interviniendo en el paisaje urbano para interpelar al espectador en su propio terreno en busca de hacerlo reflexionar sobre su papel en la sociedad y sobre el consumismo.

Del mismo modo pero con un mensaje mucho más radical se desarrollaron grupos como Guerrilla Girls o el Colectivo General Idea, quienes se movían en la línea del activismo utilizando el humor y la ironía en imágenes y textos pintados o pegados a la manera de panfletos políticos en espacios urbanos con el simple objetivo de llegar a un público mucho más amplio. El uso repetitivo de frases o de eslóganes se convirtió en práctica común para lograr que estas imágenes efímeras obtuviesen una cierta permanencia en la memoria colectiva:

"Una palabra que los artistas imprimían en carteles serigrafiados que se pegaban en estaciones de metro, tranvías, vallas publicitarias, autobuses, museos, etc., o tomaba cuerpo en rótulos luminosos de distintas ciudades norteamericanas y europeas." (Guasch, El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural, 2000, pág. 497)

Algo más cercano al Graffiti se encuentra en el trabajo que desde 1983 el artista francés Xavier Prou más conocido como Blek le Rat ha elaborado, notablemente influenciado por la estética propagandística de principios del siglo XX y por el Graffiti norteamericano de

los 70, difundió por las calles de París imágenes repetitivas de tanques de guerra, ratas, soldados armados, figuras humanas, etc., utilizando plantillas y pintura en aerosol. Estas técnicas tuvieron una buena acogida entre los artistas parisinos quienes las adoptaron gustosamente, más aún después de que Blek ganara visibilidad con la publicación de la revista Le Monde de noviembre de 1986 con el título "L'école de Blek le Rat", lo que le permitió a su vez exponer en el Centro Georges Pompidou.

El trabajo de Blek influenció a otros artistas que desde mediados de los años 90 fueron tomando cada vez más visibilidad dentro de la escena artística, fusionando la idea básica del graffiti con la utilización de imágenes icónicas al puro estilo del Pop Art de los 60. Los artistas se habían liberado de las restricciones formales y de lenguaje impuestos por el graffiti diversificando las técnicas y los materiales con los que elaboraban sus obras.

"En consecuencia, actualmente muchos han comenzado a referirse a un nuevo Graffiti, al que suele denominarse con más frecuencia como arte urbano o Street Art, caracterizado por aproximaciones formales y técnicas más innovadoras que van más allá de las concepciones tradicionales del estilo clásico del graffiti." (Ganz, 2007, pág. 7)

Se suele decir que el Street art como tal empezó con la aparición del artista estadounidense Shepard Fairey, quien en su obra utilizó la imagen icónica de un personaje de lucha libre de los 70 junto con el eslogan "OBEY" y lo reprodujo sistemáticamente hasta que éste se convirtió en un símbolo pop identificable en algunas ciudades de Estados Unidos y Europa.

El Street Art manteniéndose como un arte

subversivo se plantea a sí mismo como una reivindicación de la calle como lugar donde el arte se desarrolla, planteando al mismo tiempo una crítica a la invasión del espacio urbano por parte de la publicidad mercantil que monopoliza el paisaje de las ciudades de nuestros días agrediendo constantemente el inconsciente de los que las habitamos. El Arte urbano busca recuperar esos espacios guardando la importancia de los procesos creativos pero buscando refugiarse de la despiadada comercialización que deslumbra y enceguece.

“Utilizan el espacio y los métodos del arte callejero, pero se centran en la importancia de crear obras. Son artistas que huyen de tanto de las frustraciones y la mercantilización del mundo artístico como de la estética y la rigidez del graffiti.” (Gavin, 2007, pág. 6)

El Street Art ha logrado una diversidad extraordinaria manteniendo la esencia de ser un arte para la calle y por lo tanto efímero. Junto a Fairey, artistas como John Fekner y Banksy han hecho de esta corriente un fenómeno mundial gracias a su hiperdifusión a través del internet y las redes sociales por las que transitan, casi en tiempo real, imágenes de esta corriente artística producidas en distintas partes del mundo.

“La aparición de internet ha desempeñado también un papel interesante en la evolución del graffiti. Aunque algunos artistas rechazan este nuevo medio, arguyendo que la experiencia directa es parte fundamental del graffiti, muchos otros lo han acogido con los brazos abiertos como un campo de acción complementario” (Ganz, 2007, pág. 10)

Banksy, escritor y artista inglés, es el tal vez

el más mediático de los representantes del Street Art. Él ha retomando el lenguaje de Blek le Rat y ha desarrollado su obra con un velo de misterio siempre bajo la consigna: un arte con mensaje político o simplemente un arte para reír. Las intervenciones de Banksy, por lo general de carácter efímero, se mantienen cercanas al Graffiti con un lenguaje sencillo dirigido a las clases populares, como él mismo lo señala:

“El Graffiti se ha utilizado para iniciar revoluciones, detener guerras y generalmente es la voz de quienes no son escuchados. El Graffiti es una de las pocas herramientas que se tiene si no tienes casi nada. Y aunque no dispongas de un cuadro que cure la pobreza del mundo puedes hacer sonreír a alguien mientras está meando”. (Banksy, 2001, pág. 3)³

El street art al igual que su predecesor (el Graffiti) mantienen un halo subversivo e ilegal. Sus intervenciones en la mayoría de casos se consideran como “agresiones” a la propiedad pública y privada. Sin embargo éstos son en sí una apropiación del paisaje urbano en busca de recuperar materialmente los espacios públicos de las ciudades.

A pesar de que la imagen de ilegalidad es innegable el Street Art ha entrado en un proceso de absorción por parte del sistema del arte que hace peligrar, al igual que en su predecesor el Graffiti, su naturaleza volátil y efímera. La explosión que el Street Art ha tenido a nivel mundial ha hecho que poco a poco éste sea aceptado por el público como una expresión artística valedera mientras que su imagen de “actividad ilegal” se ha ido desvaneciendo paulatinamente.

“Aunque siga siendo considerado un acto



vandálico por las autoridades, los gobiernos cada vez más esponsorizan más iniciativas destinadas a esta ya reconocido arte cediendo zonas al aire libre donde los artista pueden crear sus obras y ser admiradas por cualquier transeúnte.” (Instituto Monsa de ediciones, 2009, pág. 11)

Estos cambios han llevado al Street Art a difundirse exitosamente a nivel mundial siendo aún difusas y desconocidas las consecuencias que traerán sobre su esencia. La aceptación de la que goza actualmente va de la mano de su hiper-difusión por la web, debido entre otras cosas a su fácil accesibilidad y a la sobre producción de obras que han invadido las calles de las ciudades de todo el mundo. Las connotaciones de estos sucesos aún siguen siendo desconocidos.



11. Banksy, 2006

CAPÍTULO II: EL ARTE EFÍMERO: REPRODUCTIVIDAD Y ESTANDARIZACIÓN

II.1 LO QUE PERDURA DEL ARTE EFÍMERO

Las obras artísticas que por sus características resultan ser efímeras tales como performances, instalaciones, graffitis, etc., debido a su existencia fugaz plantean una dificultad a la hora de pensar en su distribución y en el número reducido de espectadores al que se pueda llegar sin el uso de recursos tecnológicos externos a la obra. ¿Que es lo que queda cuando la obra se ha desvanecido?

La fotografía y el video se han convertido en herramientas fundamentales utilizadas por artistas que buscan documentar su trabajo más aún cuando éste es de naturaleza efímera. Esta celeridad de la existencia del objeto o experiencia estética ha provocado un cambio en la forma en la que el espectador, las instituciones y entidades culturales se aproximan al arte cuando en la actualidad no es extraño que de una obra sólo perdure un archivo de video-fotográfico o un conjunto de esquemas con las directrices para lograr activar la obra.

“Las obras han sido remplazadas en la producción artística por dispositivos y procedimientos que funcionan como obras y producen la experiencia pura del arte; la pureza del efecto estético casi sin ataduras ni soporte, salvo quizá una configuración, un dispositivo de medios técnicos generadores de aquellos efectos. Una instalación de video como ya se ve en cualquier galería o en las boutiques de lujo es el paradigma de esta especie de

dispositivo productor de efectos estéticos.” (Michaud, El arte en estado gaseoso, 2007, pág. 11)

Si bien el Arte ha perdido límites y sus formas se han tornado transitorias esto no necesariamente quiere decir que el arte efímero exista en el sentido estricto de la palabra y que de él no quede nada. En la era de la hipereproductividad digital de la que habla Álvaro Cuadra (Cuadra, 2007, págs. 3-35) se ha democratizado la tecnología y la información posibilitando un sinnúmero de maneras de lograr una cierta perpetuidad de cualquier suceso efímero ¿Qué formas, qué sentidos y cómo se presenta al espectador el arte en general y específicamente el efímero?

Igualmente las posibilidades de comercialización de la obra se han diversificado de manera infinita lo que ha posibilitado a su vez su autofinanciamiento a través de diferentes estrategias comerciales sustentadas en las ventajas que la mayor accesibilidad a la tecnología del mundo contemporáneo ofrece:

“El carácter intrínsecamente efímero de buena parte del arte de los nuevos medios, así como la estética y tecnología a menudo poco familiar, supone un reto para galeristas y coleccionistas. Algunos artistas ofrecen discos CD-ROM u otros soportes con una copia de la obra (por ejemplo, la venta en 1995 de disquetes con The World’s First Collaborative Sentence de Douglas Davis).” (Tribe & Jana, 2006, pág. 24)

De esta manera los documentos de registro de la obra que se presentan como únicos testigos de su existencia real son los nuevos “productos artísticos” que se comercializan y se exponen. Colecciones de fotografías de edición limitada, copias de los esquemas o bocetos originales, la edición de DVD’s con

videos de los procesos artísticos, etc., se venden en las tiendas de souvenirs de los museos y se han convertido en protagonistas del mundo artístico contemporáneo logrando una difusión masificada a la vez que se constituyen en el caso de lo efímero en los únicos materiales tangibles que persisten luego de la disolución de la obra o la conclusión de los procesos estéticos.

La tecnología se ha aliado con el arte no sólo permitiendo una mejor documentación sino convirtiéndose, en el caso de la WEB específicamente, en soporte mismo de algunos proyectos artísticos que han visto en la programación de software la posibilidad de crear nuevos mundos y estéticas. Estas nuevas experiencias tecnológicas son efímeras frente a la versatilidad y a la condición continuamente cambiante del mundo tecnológico donde al cabo de pocos meses cualquier soporte digital o electrónico se vuelve obsoleto creando la necesidad de preservar estos soportes a través de la acción de las instituciones culturales que se han adaptado para conservar los hardwares y softwares que permitan la posterior activación de las obras.

Más allá de constituirse como un nuevo soporte la tecnología del internet ha hecho posible la hiper-difusión sin precedentes de cualquier propuesta cultural o artística que se realice en cualquier parte del mundo. La relativa facilidad con la que se puede adquirir tecnología multimedia junto con la accesibilidad de los servicios de internet han hecho de éstas las principales herramientas de difusión cultural a nivel mundial. Debido a lo volátil que a veces resulta el arte contemporáneo el asunto de la difusión de las obras y de sus contenidos se ha convertido en un reto llevadero gracias al uso tecnológico. En su manifiesto "Redención de

las prácticas artísticas" La Société Anonyme proclama que el arte del siglo XXI ya no se expondrá sino que se difundirá buscando con esta proclama llegar a la mayor cantidad posible de personas destruyendo así los anhelos de una élite intelectual. La saturación tecnológica y la liberación de la información que el uso del internet han posibilitado la difusión del arte a nivel mundial y simultáneamente se puede estar al tanto de cualquier acción o expresión artística, política y social desarrollada en cualquier parte del mundo.

Lejos de las ventajas comerciales la posibilidad de que una obra llegue a un grupo mucho más amplio de espectadores multiplica infinitamente las chances de que la obra sea descifrada y activada. Michaud en su libro "El triunfo de la Estética" señala que según Goodman el objetivo principal del arte es el llegar a ser interpretada y activada; es decir, que se le permita hacer lo que hace:

"Por lo tanto, para ser reconocidas y existir deben ser activadas como símbolos en el seno de estos sistemas. La activación de una obra de arte consiste en todos esos procedimientos por medio de los cuales existe: ejecución, difusión, exposición edición, restauración, grabación, traducción: Lo que las obras son dependen en última instancia de lo que hacen." (Michaud, El Triunfo de la Estética, 2007, pág. 134)

Una de las cosas que el arte efímero hace es precisamente ser efímero al menos en su parte física o tangible, por lo que su permanencia depende de llegar a una dimensión que le pueda dotar de una existencia un tanto más prolongada: la memoria del espectador. La obra efímera pertenece a un espacio y tiempo con escalas y velocidades diferentes a las ordinarias por lo que nos acercamos a ellas



siguiendo indicios o los rastros que ha dejado su existencia, como lo haría un historiador. La obra subsiste en una dimensión diferente construida a través de nuestros recuerdos y percepciones adquiridas, y como señala Didi-Huberman entramos en el dominio de una dimensión diferente a la ordinaria:

“Ya estamos precisamente ahí donde se detiene el dominio de lo verificable”, precisamente ahí “donde comienza a ejercerse la imputación de anacronismo”: estamos ante un tiempo “que no es el tiempo de las fechas”. Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria.” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 2000, pág. 40)

La obra efímera tiene una duración fugaz pero lo que queda de ella puede ser tan duradero como se quiera o se pueda; sin embargo todos estos registros por más detallados que estos sean no se constituyen en la obra; esta terminó y lo que le sigue es el campo en la que actúa su espectro que subsiste en la memoria y que se sustenta en imágenes visuales captadas por la mirada subjetiva de distintos testigos presenciales en una expresión artística cualquiera.

II.I.I LA FOTOGRAFÍA Y EL VIDEO COMO SOPORTE Y REGISTRO

La fotografía y el video han ido ganando protagonismo dentro del arte contemporáneo y han pasando de ser herramientas de registro ajenas a la obra a ser un instrumento estético con potencial y valor propio. El problema principal ya no es documentar una obra sino los contenidos y la manera en la que estos registros se presentan al espectador. Estos documentos

visuales tienen así la facultad de convertirse en obras de arte independientes devengadas de la original pero con características y posibilidades propias.

En el mundo contemporáneo que vivimos cualquier situación por vana que parezca puede ser documentada y difundida gracias a la versatilidad y accesibilidad del internet que nos permite transmitir lo que queremos mostrar y ser interpretados por un público cada vez más amplio que a su vez se mira a sí mismo en estas imágenes. La imagen figura como un espejo en el que se miran su autor y sus espectadores satisfaciendo la necesidad de vernos y ser vistos, sin que haya duda de nuestra presencia en el mundo. Para Baudrillard el acto de ser capturado en una imagen se puede constituir en un acto de limpieza, una especie de ritual metafísico :

“La fotografía es nuestro exorcismo. La sociedad primitiva tenía sus máscaras, la sociedad burguesa sus espejos, nosotros tenemos nuestras imágenes.” (Baudrillard, 1991, pág. 163)

La democratización de la tecnología, que por una inversión relativamente baja promete conseguir nuestros objetivos, ha hecho de cualquier individuo un potencial artista frente al mundo que parece instarnos a ser creativos. La posibilidad de capturar y reproducir imágenes de la realidad de manera inmediata e ilimitada se ve reflejada en las millones de fotos y videos que a diario se suben a la WEB y se publican en distintos soportes virtuales.

Esta realidad parece corroborar la disolución de los límites que el mundo del arte actual sufre ya que no sólo que todo puede ser arte sino que además todos somos potenciales artistas con la posibilidad importante de ser

observados masivamente sin la necesidad de filtros ni intermediarios. El sueño quimérico se muestra como posible sustentado en el juego lúdico de la tecnología:

“Si en el fondo el arte era una utopía, es decir, algo que escapa a cualquier realización, hoy esta utopía se ha realizado plenamente: a través de los media, la informática, el video, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo.” (Baudrillard, 1991, pág. 22)

Estas nuevas maneras de hacer arte han ido ganado terreno y espacio incluso desplazando y poniendo en tela de juicio la existencia de las formas más tradicionales del arte como la pintura y la escultura. La fotografía y el video han ganado terreno dentro del mundo artístico convirtiéndose, para críticos y teóricos como Danto, más que en una muerte del aura en una forma más de arte (Sordo Medina, 2012, pág. 1). Presentan además la ventaja de ser versátiles y de fácil uso, lo que ha permitido que los artistas que trabajan con estos medios exploten las cualidades visuales únicas que estos relativamente nuevos lenguajes artísticos ofrecen:

“En este caso, el error sería además no tomar en cuenta sino la tradición de la pintura propiamente realista, por una parte, y la pintura sola, por otra parte, sin considerar todos los usos artísticos de la imagen no solamente en pintura sino en los medios de comunicación de las masas, que se han desarrollado muchísimo y han adquirido un buen lugar por sí mismos como el video o la fotografía.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 72)

Michaud señala en una entrevista con

Vicente Valero que esta desaparición de las formas consolidadas del arte ha llevado a que los nuevos dispositivos artísticos se preocupen en crear atmósferas artísticas antes que obras de arte, pasando de un género definido a una experiencia estética difusa (Valero, 2008, pág. 1). La fotografía y el video poseen la ventaja de la inmediatez pudiéndose registrar cualquier suceso y obtener imágenes “fieles” a la realidad de manera instantánea y con la facilidad de un "clic" se logra introducir la sensación y la casi certeza de la objetividad de lo que nos mira en las imágenes versus la ineludible subjetividad que caracteriza a otras formas artísticas:

“Ahora bien, lo que precisamente pasó es que la fotografía fue conceptuada como arte al introducir, entre otras dimensiones desconocidas, una dimensión documental totalmente nueva en comparación con la pintura, incluso en comparación con al pintura de historia, lo que a posteriori enriquece el conjunto de criterios a partir de los cuales llamamos “arte” a algo.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 122)

Sin embargo esta aparente objetividad que prometen tanto la fotografía como el video es cuestionable ya que lo que se nos presenta está sujeto a la subjetividad del camarógrafo o del fotógrafo que nos muestran una realidad condicionada por los sus propios intereses y por las limitaciones propias de la tecnología que de un conjunto infinito de posibles perspectivas permite reproducir un número sustancialmente limitado. La lectura de la obra se codifica y la información nos llega a través de un intermediario ajeno a la obra y a la experiencia real que ésta ofrece, convirtiéndose a través de las imágenes en una ficción construida y presentada posterior a la existencia de obra matriz.



La tecnología visual nos permite captar y reproducir las distintas experiencias estéticas que se puedan dar; sin embargo este tipo de registro mostrará siempre una realidad parcial, distinta y marcada por lo que sus autores nos quieren mostrar. Un video o una fotografía nos muestran una ficción construida en base a una realidad fragmentada de un suceso real. Esto se hace más evidente en los procesos de producción cinematográfica donde se construyen mundos ficticios basados o no en sucesos o escenarios reales:

“Sobre todo, el equipo cinematográfico nos hace entrar a una realidad despojada y rebanada de manera quirúrgica por la visión mecánica, estallada “por la dinamita de los décimos de segundo”, montada y vuelta a montar según nuevas asociaciones”. (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 97)

La realidad vista en imágenes fotográficas o en video es una realidad cinematográfica. Esta fragmentación se ha traducido en la transformación de la experiencia artística hacia un fetichismo cultural. La reproductibilidad tecnológica denunciada por Benjamin ha permitido que cualquier obra sea factible de reproducir al menos parcialmente gracias a los artilugios tecnológicos disponibles en la actualidad lo que parece haber disuelto aún más el aura de la obra de arte:

Frente a esta realidad Michaud señala que “la obra reproducible está libre de sujeción a un espacio y a un tiempo, pierde su liga con una filiación y una tradición, pierde su “trama singular de tiempo y de espacio”. Se ofrece a todos y en serie; es, en todos los sentidos, accesible.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 95)

La tecnología multimedia ha diversificado el mundo del arte estimulando las capacidades creativas del público en general, facilitando los procesos de producción y de reproducción artística al mismo tiempo que posibilita el acceso a información actualizada del mundo del arte. Esta reproductividad infinita que han adquirido las obras ha facilitado el producir de manera seriada las imágenes de cualquier obra abriendo la posibilidad de convertirlas en un mero souvenir dentro del turismo cultural que caracteriza el mundo contemporáneo.

“La explosión de creatividad y pensamiento crítico que ha caracterizado el arte de los nuevos medios desde mediados de los años ochenta hasta comienzos del siglo XXI no parece mostrar signos de flaqueza. Pero a medida que la línea que separa este arte de otras formas artísticas más tradicionales se vaya desdibujando, lo más seguro es que el arte de los nuevos medios acabe siendo absorbido por la cultura popular.” (Tribe & Jana, 2006, pág. 25)

Se pueden vender desde bolígrafos con la imagen del *Urinario* de Duchamp, tazas con imágenes de Warhol, DVD's de retrospectiva de los performances de Abramovic, etc. Ésto podría hacer pensar que la esencia de lo efímero queda trastocada convirtiéndose en un culto al fetiche artístico, tal como lo señala López Anaya al referirse a la obra de Burden:

“La condición de la obra efímera de esas acciones sucumbió frente a la fotografía, el video y los souvenirs, como los clavos que atravesaron las palmas de las manos de Burden, que montado sobre una base de terciopelo rojo fueron vendidos en una

galería de Nueva York.” (López Anaya, 1999, pág. 74)

Sin embargo los *souvernirs*, las fotografías, los videos, etc., y todo lo que pueda quedar de una obra efímera no cambian su característica principal, éstas no son si no una estela que nos deja saber de la existencia pasada de una experiencia estética: ésta estuvo pero ya no. En términos físicos se podría hablar de la transformación de la materia y decir que nada se destruye o desaparece, sólo se transforma; es así como una obra efímera tiene una existencia corta, pero esto no significa que desaparece, ésta se transforma en otro objeto, en una fotografía o en un recuerdo. La obra de arte sigue siendo temporal, lo que es permanente es su remanencia.

II.I.II. ARTE EN RED: ARTE Y WEB

El uso de la Web es relativamente reciente dentro del mundo del arte y sus posibilidades aún se están explorando por distintos artistas que ven en el ciberespacio no sólo un medio de difusión propicio para sus obras sino como una nueva gama de posibilidades estéticas. La posibilidad de interactuar en tiempo real con cualquier persona en cualquier parte del planeta se hizo una realidad a través de las diferentes opciones que ofrece la internet tales como: redes sociales, juegos en red, ventanas culturales, blogs, etc. Sin embargo la sobreoferta de información y de “oportunidades” de interacción han hecho que las mismas se banalicen y pierdan sustancia.

Los límites aquí también se han disuelto como casi en todo campo social y la información sin ningún filtro o mediador,

fluye inconteniblemente. Ésto ha liberado a los artistas de los “intermediarios” como las instituciones culturales, permitiendo una interacción directa con los espectadores. Las posibilidades del ciberespacio son aparentemente infinitas y prometen una suerte de libre albedrío:

“(…)se abría ante ellos la posibilidad de poner a disposición del público sus ideas y sus trabajos al margen de los centros tradicionales de poder del mercado artístico: comisarios, museos, galerías.” (Lieser, 2009, pág. 131)

Así el Arte se ha ido adaptando a las nuevas condiciones que el mundo post moderno le impone; este ajuste ha sido necesario frente a la incapacidad de escapar a una realidad mediática. Quedan pocos rincones donde la WEB no haya irrumpido y parecería que escapar a ella se ha convertido en una utopía. Vivimos en un tiempo en el cual, de una u otra forma, la tecnología rige nuestras acciones: un mundo en donde estamos hiper conectados desde la seguridad solitaria de nuestras habitaciones, por lo tanto, sería presuntuoso y hasta demagógico hablar de un arte que se oponga a esta realidad y que se presente como “desconectado” tecnológicamente. El mundo es mediático y la única posibilidad de combatirlo debe ser desde adentro, infiltrándose en él:

“Impregnado de la naturaleza irrenunciable de la tecnología de masas y la industria de la información, comienza a pensar que la resistencia es quimérica o incluso un recurso que acaba apareciendo como una pose estratégica.” (Castro Flóres, 2009, pág. 72)

Incluso estéticas que en apariencia podrían resultar opuestas al uso tecnológico, como es el caso del Street art, han adoptado el uso



de la Web como medio de difusión de diferentes proyectos en todo el mundo. La creación de páginas especializadas ha contribuido a que este tipo de arte se haya expandido tanto durante los primeros años del siglo XXI y hoy sea uno de los lenguajes estéticos más activos a nivel mundial:

“Existe también cierto número de grupos afines que, a pesar de no ser artistas activos, han creado archivos de gran entidad. Un ejemplo de ello es el sitio web Art Crimes, que se ha convertido en un sitio internacional imprescindible a la hora de hacer llegar el talento de muchos escritores a un público más amplio.” (Ganz, 2007, pág. 10)

Por otro lado algunos artistas a principios del siglo XXI vieron en la Web no sólo un medio de difusión sino que la utilizaron como soporte mismo para algunas de sus obras, desarrollándolas en el mundo virtual que el internet ofrece; este es el llamado Net.art o arte creado en la red en donde los artistas pueden desarrollar cualquier proyecto sin limitaciones económicas, contenidos o expositivas. Las posibilidades se volvieron infinitas: desde exposiciones virtuales interactuando con espectadores en distintas partes del mundo y en tiempo real hasta la ejecución de un performance colectivo con artistas que ni si quiera se conocen.

A mediados del siglo XX el arte cambió buscando bajarse del pedestal en que la modernidad lo había mantenido para poder interactuar con los espectadores invitándonos a que interviniéramos en los procesos estéticos, la interacción era un concepto nuevo, sin embargo en las primeras décadas del siglo XXI hablar de buscar una interactividad resulta redundante y hasta sospechosa de vacua como lo señala Michaud:

“Hasta la famosa interactividad del arte se vuelve, y perdonen el chiste, una fórmula vacía y presuntuosa en un mundo en el que todo es interactivo, desde la televisión y la asistencia a los consumidores hasta los espectáculos pornográficos.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 40)

Sin embargo el arte ligado a la tecnología tiene una aparente limitación: los recursos tecnológicos tanto de software y hardware se vuelven obsoletos en unos pocos meses. Como en el caso de Second life que en 2003 tomó mucha importancia dentro del mundo artístico desarrollándose en ella muchos proyectos de performances virtuales, sin embargo por sus limitaciones técnicas fue perdiendo valor hasta volverse obsoleto. Ésta es una de las características del arte hecho para la web: su obsolescencia temprana.

II.II ARTE EFÍMERO: ENTRE LA RESISTENCIA Y LO INSTITUCIONAL

El mundo del Arte y sus preceptos modernistas se vieron cuestionados a mediados del siglo XX. Los más conservadores buscaban mantener a la pintura y a la escultura como caballos de batalla en contra de los movimientos post modernistas que venían ganando terreno. Éstas buscaban romper con los cánones modernos y plantear una nueva relación entre la obra de arte y los espectadores, yendo del reino del objeto hacia la valorización del proceso artístico; así el arte efímero se convirtió en uno de los principales recursos de los artistas a la hora de resistirse a lo establecido.

En un principio las instituciones junto con todos sus actores se opusieron a este tipo de

arte y tanto críticos como galeristas no escondían sus dudas hacia estos nuevos lenguajes estéticos. Todo lo establecido dentro del arte que se había mantenido durante varios años era cuestionado fuertemente. La existencia misma de las instituciones culturales se ponía en duda y éstas hicieron lo posible, al menos en un principio, por mantener las tradiciones:

“El artista estaba inevitablemente coaccionado, y si deseaba triunfar debía producir obras que reforzaran esas instituciones ampliamente exclusivistas. Y a su vez los museos, subsidiados por fondos de corporaciones, actuaban como agentes conservadores del statu quo.” (Danto, Después del fin del arte, 1999, pág. 157)

A finales de los 50 y principios de los 60 la Institución del arte no estaba preparada para lo que se venía: todo podía ser arte y esto no se veía rentable. Desde que los Readymade de Duchamp irrumpieron en el mundo del arte nos encontramos rodeados de posibles obras artísticas. El régimen del objeto había terminado dando paso al de la idea, el concepto como máquina de hacer arte. Las instituciones culturales fueron adaptándose poco a poco a estos nuevos lenguajes artísticos buscando asimilarlos y controlarlos.

A medio siglo de estos acontecimientos se ha hecho lo posible para que la experiencia estética sea estandarizada con el fin de poder empaquetarla y distribuirla por las instituciones que se desdoblaron para poder acaparar a la mayor cantidad de visitantes. Existe una crisis y las instituciones hacen esfuerzos sobre sus límites para lograr mantenerse como instrumentos valederos de la cultura. El gesto de Duchamp a inicios del siglo XX se ha generalizado trayendo consigo lo que prometía: un desinterés en el objeto por debajo de la importancia hacia los

gestos e intenciones artísticas.

“Por lo tanto, la popularización y vulgarización del Ready-made, lo que podría llamarse su democratización – readymade para todo el mundo y por doquier-, son la causa de la desaparición del mundo del arte por trasiego o evaporización de su sustancia.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 48)

Esta primera desaparición redujo considerablemente las posibilidades comerciales del arte. No era viable económicamente vender un evento efímero o un objeto que dure pocos minutos. Los coleccionistas buscan engrosar sus patrimonios pero esto no puede suceder si no hay nada que quede de la obra. ¿Cómo comercializar una idea cuando de ésta no queda ningún objeto palpable?

“Las instituciones de la alta cultura no estaban preparadas para esto. No era razonable pagar una entrada para ver a una mujer inmóvil o para escuchar la propia respiración mientras otra persona, sentada ante un piano, no tocaba las teclas.” (Danto, El Abuso de la Belleza, 2005, págs. 58-59)

Frente a esta aparente desaparición de la obra de arte dada por su indiscernibilidad “sensorial” entre el mundo real y el del arte, Danto se plantea la existencia de una “atmosfera” que confiere al objeto su “es” artístico: Una atmosfera que funciona independiente del objeto real. Esta afirmación sin embargo tiene varios detractores como Joseph Margolis que señala que la hipótesis de Danto lo que hace es señalar la literal desaparición de la obra de arte como tal, “es decir para Danto las obras de arte sencillamente no existen” (Margolis, 2003, pág. 15).



Sea cual fuere la razón de esta inestabilidad objetual del arte, las instituciones tuvieron que adaptarse para tratar de asimilar, entenderlas, clasificar, archivar y comercializar estas nuevas propuestas. Se buscaron distintas estrategias para hacer de obras efímeras, como performances y happenings algo que de alguna forma sea permanente y tangible. Además los espacios físicos de exposición tuvieron que transformarse ya que los performances, las instalaciones, el Land Art, el hapenning planteaban y siguen siendo un desafío para las salas contemporáneas de las instituciones culturales que se esfuerzan por mantener al arte dentro de sus salas. Los espacios son pensados y construidos para ser transitorios, cambiantes y adaptables. Ya no se piensa al arte como un fenómeno estático sino como un suceso cambiante y efímero:

“Por lo tanto, el museo tendrá no solamente que acoger lo que es “enorme” sino también deberá tener espacios adaptables, permitir proyecciones e instalaciones documentales, ofrecer espacios lo suficientemente neutros para que “nada” o “casi nada” pueda operar como obra de arte siendo al mismo tiempo identificado como tal.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 66)

Si bien la institución del arte tuvo que adaptarse a las nuevas naturalezas estéticas, esto no impidió que el arte al desvanecer su cuerpo físico se escapara fuera de los límites institucionales. A pesar de los esfuerzos el arte se mostraba directamente al espectador sin la necesidad de intermediarios. Lenguajes efímeros como el Land Art, el Grafiti, el Street Art, etc., siguieron desarrollándose de manera libre, fundiéndose con la realidad lejos de la protección de las instituciones:

“Cuando el arte cambió, el museo tal vez haya dejado de ser la institución estética fundamental, y las exhibiciones extramuseísticas como Culture in action ejemplifican lo que puede llegar a ser la norma: que el arte y la vida están más profundamente entrelazadas de lo que admiten las convenciones del museo.” (Danto, *Después del fin del arte*, 1999, pág. 196)

Esta realidad hizo que el mundo institucional del arte compita con lo no institucional, estas dos corrientes se muestran contrarias en esencia sobre todo en los enfoques que se le da al conocimiento del arte y a sus funciones dentro de la sociedad. La institución defiende sus espacios como los avales de la realidad artística buscando abarcar toda la existencia de arte mientras el mundo no-institucional se presenta como informal y más libre fundiéndose con las realidades “ordinarias” que el mundo le presenta.

“Nos recuerda que hay dos clases de espacios del arte: las instituciones oficiales con sus programas, y los espacios “ordinarios”, los espacios combinados donde la “educación estética” funciona a través de la indistinción misma entre diversión y arte.” (Rancière, 2005, pág. 74)

Esto no significa que un artista no pueda circular a través de estos dos mundos aparentemente paralelos, podría, por ejemplo, presentar un performance dentro de los espacios estrictamente institucionales y crear una obra que sólo pueda ser desarrollada fuera de estos límites, en el mundo no-institucional. En el mundo contemporáneo puede existir una obra no objetual que sea intrínsecamente afín a las posiciones institucionales como puede existir otra de carácter objetual abiertamente contraria a estos fines. El ser efímero ya no

garantiza considerarse una obra contestaría de lo establecido, es su contenido lo que la convierta, o no, en una obra que se resista al sistema.

Las instituciones no sólo que se adaptaron a la nueva realidad del arte sino que han buscado asimilar los lenguajes no objetuales y efímeros en post de poder comercializarlos, lo que en un principio parecía incompatible y no viable se muestra como una posibilidad. Se plantea así la existencia de nuevos paradigmas y límites que el artista contemporáneo debe cumplir para ingresar al circuito del arte y gozar de su protección.

“Se produce una ruptura entre el filo crítico de las nuevas formas de arte posmoderno y las exigencias institucionales-mercantiles. Las instalaciones, site specific, video arte, se vuelven canónicas. Es aquello que los artistas tienen que hacer, garantizando su reproductibilidad, para dar paso a retrospectivas, a que puedan ser comprables y coleccionables.” (Rojas, 2011, pág. 129)

Ésto resulta válido si se piensa que la única forma en la que el arte subsista es manteniéndose dentro de los límites de las instituciones. Estas han hecho esfuerzos prodigiosos para mantenerse vigentes buscando crear entre sus filas un ambiente glamoroso al puro estilo de las presentaciones de artistas Pop. Se busca mostrar a las salas de arte como lugares divertidos y cómodos donde se puede consumir, como en una vista turística. Los eventos culturales se diseñan para ser digeridos por las masas, lo que hace que exista una excesiva producción de obras con poca fuerza en su discurso. La experiencia estética, dice Michaud, se ha estandarizado para ofrecerle al turista un producto cultural accesible y calibrado:

“Lo que se traduce y se manifiesta a la luz del día en el desarrollo y posteriormente la inflación del número de museos y su transformación en templos comerciales del arte (malls del arte). En éstos se consume, en todos los sentidos del término “consumir”, una producción industrial de las obras y de las experiencias de desemboca, también, en la desaparición de la obra.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 13)

Incluso las obras que pretenden ser contestarías y críticas son objeto de los intentos voraces de asimilación por parte de las instituciones. En un simposio de Arte Contemporáneo dado en México en el 2004 Michaud señala que las “diferentes instituciones, tanto públicas como privadas, absorben reiteradamente y sin inmutarse la crítica y la toma de posición, trivializándola en la oleada de imágenes y de informaciones, o desviándola en beneficio propio en los mecanismos de la comunicación.” (Vargas, 2004, pág. 1) Esta es una desaparición diferente a la anterior. Lo efímero pierde la esencia contestataria que lo caracterizó a mediados del siglo XX y lo fugaz responde a las exigencias comerciales que buscan siempre algo “nuevo” para poder introducirlo en un mercado fluctuante. Que sentido tiene querer crear un arte permanente en un mundo que presiona por que todo sea nuevo, nunca antes visto o consumido:

“Nos acecha otro crac-escrabe Jean Baudrillard-; (...)El arte se hace efímero, no para traducir lo efímero de la vida, sino para adaptarse a lo efímero del mercado. Se adapta al destino físico del mundo degradable.” (Pradel & Marín Anglada, 1992, pág. 148)

Con estos mismos objetivos las exposiciones



actuales se acercan mucho hacia acciones efímeras como el happening y el performance. Se estructuran como shows mediáticos altamente publicitados buscando llamar la atención de los espectadores y así obtener una gran asistencia. En los eventos culturales encontramos música, bebida, flashes de la farándula, alfombra roja para los artistas, etc., todo lo que sea posible para hacer atractiva la “experiencia cultural”:

“Nos hemos vuelto alérgicos tanto al discurso fosilizado como al “bla bla bla”; hacen falta la “fiesta”, el rock, los conciertos y las exposiciones bonachonas plagadas de eslóganes de tono humorístico-publicitario” (Lipovetsky, 1990, pág. 320)

La asistencia es restringida y bajo invitación al puro estilo del marketing de los clubs de moda lo que mantiene la ilusión de privilegio entre los asistentes. Frente a esto Danto señala que la apreciación del arte fuera de la exclusividad de los museos es un deleite no estético sino moral y político (Danto, Después del fin del arte, 1999, pág. 198). Por el contrario las exposiciones institucionales transformadas en espectáculos efímeros y rituales de validación o consolidación de vínculos sociales se realizan en los mismos lugares y frente a las mismas personas. Es como un acto de fe al que acuden los integrantes exclusivos de un clan elitista.

El arte dentro de la institución que ha adoptado este culto al comercio ha asimilado lo efímero no desde su esencia conceptual sino desde una perspectiva de consumo. El contenido de la obra está diseñado para expirar y su mensaje llega a un espectador cuya atención es igualmente efímera:

evolución que iría del aura a la reproducibilidad generalizada, del culto del arte a su consumo en la exposición, de la atención captada a la distracción dispersa, de la obra a la belleza que divierte y es fun, de lo sublime al bienestar en el que uno se siente cool.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 108)

El hedonismo ha contaminado los espacios artísticos institucionales a falta de la presencia explícita del arte; lo que en las salas de exposición se presenta es lo que las instituciones pudieron capturar del arte antes de que este se desvaneciera. La mezcla de lo artístico con lo popular que se evidenció con Warhol se ve magnificada en nuestro tiempo y el arte puede aparecer en cualquier lugar, por ordinario que éste parezca, incluso en los espacios institucionales:

“En efecto, de manera impresionante, el mundo es bello, menos en los museos y centros de arte; en estos lugares se cultiva otra cosa de la misma cepa, y de hecho, lo mismo: la experiencia estética, pero en su abstracción quinta esenciada, lo que quedó del arte cuando se volvió humo o gas.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 15)

Michaud coincide aquí con Bauman al decir que “frente al objeto, el espectador prefiere el «ambiente» y busca la «experiencia» ligada al hedonismo y a la excitación proporcionada por la sucesión de «acontecimientos»” (Vozmediano, 2012, pág. 3). El origen insurgente del arte efímero frente a todas estas estrategias institucionales se disuelve en una cierta vacuidad. La institución parecería crear una burbuja casi impermeable que aísla a la obra de la realidad y de sus “peligros” convirtiéndose en un objeto ajeno incluso para su creador.

Hirschhorn señala que el arte debe luchar para existir y se plantea “activar” sus obras sacándolas del contexto institucional y exponiéndolas a los “riesgos” de la vida común:

“Es que para Hirschhorn, las obras de arte pierden ese carácter irruptivo que él valora cuando se las expone en las instituciones más usuales. Cuando las obras no están bajo riesgo de ser atacadas, rechazadas, ignoradas, pierden, al mismo tiempo, su poder; reactivarlas, piensa, implica ponerlas bajo riesgo no solamente de ser robadas o destruidas, sino bajo el riesgo asociado con exponerlas a circunstancias que son muy diferentes a aquellas en las que fueron producidas, y confrontarlas con lo que se llama “un público no-exclusivo.” (Laddaga, 2010, pág. 132)

El espacio institucional mantiene protegido al arte de lo “ordinario”, otorga al artista un lugar seguro para él y para su trabajo, sin embargo ésta burbuja tiene la consecuencia de desactivar o de adormecer el efecto que el arte pueda producir.

Lo efímero existe dentro y fuera del mundo institucional, su existencia no es un problema, la disyuntiva actual es cómo activar sus mecanismos estéticos frente a las distintas posibilidades que el mundo contemporáneo nos ofrece.

II.III.I INSTITUCIÓN Y ESTRATEGIAS DE ESTANDARIZACIÓN Y LEGITIMACIÓN DE LA OBRA DE ARTE

Las instituciones de arte desde hace más de

medio siglo han ido tratando de acomodarse ante las nuevas exigencias que el nuevo arte le impone, el principal obstáculo que encuentran es la dificultad de imponer límites que permitan “decidir” que se debe y que no se debe exponer; con este fin se han creado una serie de estrategias institucionales para de alguna manera tratar de controlar al que se presenta como incontrolable, debido a la infinidad de medios y de espacios fuera de la institución en los que el arte circula y en los que se relaciona más horizontalmente con el espectador:

“Lo que vemos hoy día es un arte que busca un contacto más inmediato con la gente de lo que permite el museo(...) y el museo a su vez se esfuerza por acomodarse a las inmensas presiones que le imponen desde dentro y fuera del arte.” (Danto, Después del fin del arte, 1999, pág. 193)

Cuando en el mundo contemporáneo todo puede ser arte, el trabajo de identificarlo se hace una tarea muy compleja y es necesario de mucha información para lograr descifrarlo. Tanto para Dickie como para Danto para que exista arte es necesario hacer un contraste con el mundo real para poder definir que es arte y que no lo es; para esto, según Danto es necesaria la existencia de sujetos que puedan interpretar y hablar el lenguaje propio del arte y crear una “atmósfera” artística que dote al objeto de su “ser” artístico:

“No hay arte sin aquellos que hablan la lengua del mundo del arte, quienes saben lo suficiente de la diferencia entre “obras de arte” y “cosas reales” como para reconocer que llamar “objeto real” a una “obra de arte” es una interpretación de ésta, y aquellos que dependen de esta interpretación para reconocer el contraste entre el mundo del arte y del mundo real.” (Danto, Artworks and



El lenguaje del arte se ha ido complejizando desde mediados del siglo XX cuando el concepto de la idea como arte increpó al espectador a salir de su comodidad como simple asistente a las salas y lo obligó a que pensara por sí mismo, estos lenguajes resultan cada vez más complejos y el comprenderlos se puede tornar un tanto confuso en algunos casos.

Esta transformación hace en algunos casos que la comprensión del arte sea sólo posible para una élite intelectual, este exclusivismo interesa a la institución del arte y ha adoptado al mismo tiempo la potestad de asignar la interpretación de estos nuevos y complejos lenguajes a ciertos mediadores que han cambiado la forma de hacer y de conocer el arte:

“Claro que una de las funciones principales de la institución artística es investir a ciertos actores particulares del poder de proponer obras – los artistas sobre todo, pero no solamente ellos cuando conocemos hoy en día el poder de los curadores, de los coleccionistas o de los agentes de arte y otros “mediadores”.” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 132)

Estos mediadores han ido ganando importancia dentro del arte contemporáneo convirtiéndose en los protagonistas del mismo. Los curadores proponen e imponen conceptos e ideas que marcan los parámetros a seguir por los artistas que en muchos casos deben acogerse a estos límites alineando sus trabajos con los intereses subjetivos de terceros.

Otro de los objetivos que tienen las instituciones y sus actores es identificar y estructurar el dispositivo de la obra que haga posible su reproductividad posterior, sobre todo en el caso de las que resultan efímeras. Las entidades institucionales buscan identificar y codificar los elementos que hacen que la obra se active o funcione, este artefacto se lo puede estudiar, archivar y comercializar independientemente de la materialidad que tenga ya que este dispositivo no necesita ser un objeto físico pudiendo constituirse, según Dickie, en una idea intangible:

“Debería quedar claro en este punto que un artefacto no tiene por qué ser un objeto físico. Por ejemplo, un poema no es un objeto físico, pero está hecho por el hombre y es, por ello, un artefacto.” (Dickie, 2005, pág. 48)

Esto parecería poder cubrir el obstáculo que el arte efímero trae, sin embargo todos estos esfuerzos parecen insuficientes para aferrar a un arte que durante más de 50 años se fue haciendo volátil e intangible. Las obras se exhiben dentro de los espacios institucionales ante un número cada vez más reducido de espectadores que prefieren relacionarse con el arte sin la necesidad de un intermediario, en otros espacios, en donde el arte se muestra activo y latente contrario a lo institucional que se presenta como frío y pasivo a pesar de las estrategias mercantilistas que estas han adoptado:

“El museo actual es el monumento moderno por antonomasia, una suerte de gran mausoleo de su propio imaginario: monumento de disuasión cultural, cortejo fúnebre de la cultura, aquelarre en el que la

esperanza del mandarinato cultural recibe el reverso más cruel puesto que el museo no expone nada celebra su vacuidad.” (Castro Flóres, 2009, pág. 67)

Entre las aspiraciones que tiene la Institución se encuentra la de poder clasificar y ordenar las expresiones artísticas y mantenerlas dentro de los parámetros institucionales establecidos, estos anhelos van de la mano con las antiguas pretensiones de mantener el status quo convirtiendo al espacio artístico en una experiencia ordenada, clasificada y calibrada, respecto a estos espacios/enciclopedia, Ranciere señala:

“Este espacio/enciclopedia sirve a la vez de apoyo y de contraste para un segundo programa: el programa estético radical. Este programa se centra en la especificidad de los espacios del arte. Pero hace de estos espacios los lugares del puro encuentro con la singularidad de las obras, la única forma capaz de preservar el sentido elitista del arte, de alimentar las energías republicanas o de mantener la promesa de emancipación.” (Rancière, 2005, pág. 70)

Otra de las presiones que las instituciones reciben es la incógnita que plantea la naturaleza efímera de algunas obras del arte contemporáneo; la celeridad de estos sucesos artísticos obliga a la utilización de métodos no ortodoxos para conseguir capturar algo de existencia de estas obras con fines institucionales y comerciales, frente a ésta realidad Michaud se plantea ciertas dudas que al parecer marcan el ritmo de la tarea institucional en el mundo post moderno:

“¿Cómo conservar todo eso? ¿Dónde conservarlo? ¿Cómo indexarlo? ¿Cuáles soportes se deben seleccionar? ¿Qué métodos de conservación y de restauración

hay que adoptar cuando se tiene que conservar lo mismo una instalación fabricada con materiales de desecho perecederos y contaminantes que sitios internet?” (Michaud, El Triunfo de la Estética, 2007, pág. 147)

Estas dudas no sólo afectan a las grandes instituciones del arte sino que conllevan una incógnita para otros protagonistas del arte contemporáneo como lo son coleccionistas y galeristas. Frente a lo efímero que muchas obras resultan y lo que se logra comercializar de ellas se podría pensar que se trata de una estafa, se vende los derechos sobre una idea: fotografías, videos, esquemas, etc., pero nada de la obra en sí:

“El patrocinador que lleva a casa la fotografía de una efímera mancha hecha por el artista en la faz de la tierra o en un medio urbano, o que incluso posee un certificado de propiedad de una obra de arte no visual, seguramente se pregunta en que favorece o perjudica esta nueva pieza en su colección a sus pinturas, esculturas o lo que sea que ya tenga. Algunas obras de arte recientes han sido autodestructivas; están dotadas de una lenta o acelerada obsolescencia que las convierte en una especie de happening.” (Lynton, 1993, pág. 195)

El problema a la hora de buscar indexar y conservar arte en la actualidad no es sólo su fugacidad sino que sus contenidos y su vigencia son igualmente efímeros. El mundo del arte ha adoptado un ritmo vertiginoso de producción y renovación que aumenta su intangibilidad y lo dota de una cierta aura de vacuidad. Un artista o su obra se ponen de “moda” tan rápidamente como llega su olvido al ser remplazados por otros; frente a esta realidad, y aunque el arte efímero ha sido plenamente aceptado por el mundo institucional, se plantean dudas acerca de la

conservación en un mundo donde todo puede ser arte. Ante esta celeridad las instituciones necesitan ciertos parámetros para poder decidir que es digno de ser conservado y que no lo es:

“El único pero importante problema que plantea este régimen de producción y de renovación continuo del arte es el del archivo y de la clasificación. ¿Qué van a poder conservar de todo esto el futuro, la posteridad, el museo? Dicho en términos más triviales: ¿Qué puede subsistir cuando todo se puede hacer y todo, o casi todo, ha sido hecho?” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 146)

Las instituciones del arte han explotado la capacidad del turismo y se han ofertado al mundo como destino obligado de los viajeros a los que se les ofrece la experiencia estética de siempre o la del momento, la experiencia directa del arte sigue siendo atractiva por lo que las instituciones explotan la imagen de sus adquisiciones. Las obras se publicitan en las revistas de moda creando una necesidad imperiosa por conocerlas, éstas viajan y se han convertido en preciosos artículos de intercambio entre distintas instituciones en todo el mundo que buscan incrementar el número de asistentes a sus salas:

“Mientras países y ciudades consolidan sus instituciones y mercados artísticos, obras y públicos viajan para lograr la experiencia inefable del contacto directo.” (de la Villa, 1998, pág. 20)

Esta clase de colaboraciones interinstitucionales se han hecho comunes constituyéndose una infinidad de acuerdos que consolidan una suerte de circuito del arte por el que circulan las obras que logran ingresar al mundo institucional, se

establecen así estructuras complejas especializadas como el consorcio de Museos y galerías llamado "La Variable Media Network" interesados en preservar las obras tecnológicas con carácter efímero:

“Esta red, cuyo cometido es encontrar el modo de conservar obras compuestas con medios poco convencionales y efímeros como las video instalaciones de Nam June Paik, los montones de caramelos de regalo de Felix Gonzales-Torres y las obras de net art de Mark Napier, ha llevado a cabo una serie de estudios y publicaciones y a presentado un cuestionario con el que las distintas organizaciones pueden recopilar información de los artistas relativa a la presentación de las obras.” (Tribe & Jana, 2006, pág. 25)

Más allá de estas redes de intercambio el problema principal a la hora de pensar en el arte efímero es su conservación. ¿Cómo lograr que de algo que está pensado que desaparezca quede algo para poder adquirir y atesorar? Las instituciones y los distintos actores del mundo del arte han adoptado distintas formas para lograr sus objetivos. El arte que está intrínsecamente ligado a la tecnología resulta efímero y difícil de conservar debido a la acelerada obsolescencia de los soportes:

“Entre las estrategias para la conservación de obras creadas con nuevas tecnológicas se encuentra la documentación (por ejemplo, grabadocapturas de pantallas de las páginas web), la migración (sustituir las etiquetas html obsoletas por otras actuales), la emulación (programas que imitan el funcionamiento de maquinaria obsoleta y la recreación (reproducir una obra antigua con tecnología moderna).” (Tribe & Jana, 2006,

pág. 25)

Estas nuevas “necesidades” han diversificado los campos de acción de las instituciones culturales, los museos han cambiado sus estrategias para lograr mantenerse vigentes y flexibles frente a las distintas experiencias estéticas que presenta el arte contemporáneo; La pregunta es ¿hasta cuándo podrán mantenerse como instituciones válidas?, Michaud al referirse a la realidad actual de los museos señala:

“Sigue constituyendo uno de los mayores paradigmas de la situación de percepción estética en el siglo xx, pero un paradigma ya devaluado en comparación con las nuevas experiencias y, quizá también, ya marcado, contaminado y deformado por éstas.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, págs. 102-103)

Los museos han adoptado una posición estratégica para lograr incrementar el número de asistentes a sus salas, para esto han incluido en sus programaciones exposiciones que se acercan al happening, las llamadas exposiciones temporales donde se exhiben obras durante un tiempo limitado y que por lo general su acceso tienen un costo mayor al de las exposiciones permanentes manteniendo esa sensación de elitismo, estas muestras son elaboradas bajo el modelo de “tienda de moda” donde se exhibe lo más chic del momento:

“Atracción de público y posibilidad de incrementar la financiación gracias a los ingresos derivados del aumento de visitantes son sinónimos en el modelo norteamericano. De ahí proceden las blockbusters, y en general el éxito de las exposiciones temporales, en detrimento de las colecciones estables del museo.” (de la Villa, 1998, pág. 153)



12. Nam June Paik, "TV-Buddha", (1974)



13. Felix Gonzalez-Torres, "Sin título" (Retrato de Ross en LA), 1991

Las instituciones buscan convertir así a la experiencia artística, cualquiera sea esta, en un objeto comercial, consumible, propenso a la publicidad y la reproducción estandarizada. El Arte en estos espacios parece haberse fusionado con la moda adquiriendo sus estrategias mercantiles y su efímera existencia mostrándose como un producto consumible y comerciable en post de lo que Lipovetsky llama la infamia de las industrias culturales:

“A través del análisis de la cultura mediática, entendida como máquina destructora de la razón y empresa totalitaria de erradicación de la autonomía de pensamiento, la inteligencia forma un sólo bloque que estigmatiza a coro la dictadura degradante de lo consumible, la infamia de las industrias culturales.” (Lipovetsky, 1990, pág. 15)

Todos estos esfuerzos son sustentados en el concepto de la imposibilidad de un mundo no-institucional del arte, sin embargo las instituciones hacen esfuerzos enormes para mantenerse vigentes en un mundo que fluye a una velocidad diferente, ignorando esta realidad se presentan como el único campo de acción donde el arte y el artista pueden actuar y ser identificados como tales:

“Por aproximación institucional entiendo la idea de que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional.” (Dickie, 2005, pág. 13)

Dickie sostiene que el “mundo del arte” o sus protagonistas son quienes dotan a un artefacto, cualquiera que fuese éste, de definiciones que lo conviertan automáticamente en objeto candidato a la apreciación. El tratar de estar fuera del sistema es un pensamiento romántico dicen

los institucionalistas como Dickie, ya que, según él, el artista y su obra no pueden estar fuera de los límites de la institución del arte porque el ser artista significaría intrínsecamente ser parte de la Institución del arte. Una realidad donde el artista actúa independiente del mundo institucional es una visión romántica, señala Dickie (Dickie, 2005, pág. 73), al referirse a Bearsley:

“En cierto modo, lo que quiero afirmar contra Bearsley es que aunque un artista pueda retirarse del contacto con varias de las instituciones de la sociedad, no puede retirarse de la institución del arte, porque la lleva consigo, como Robinson Crusoe llevaba su condición inglesa consigo durante su estancia en la isla ” (Dickie, 2005, pág. 74)

Con esto Dickie niega toda posibilidad de un espacio no-institucional del arte. La institución busca abarcar la totalidad de campos en los que actúa el arte y constituirse en única verdad del mismo, sin embargo el mundo institucional es apenas una parte de la totalidad del Arte y la comprensión de los fenómenos artísticos va más allá de una formulación de una teoría, un acto de conferir estatus o un conjunto de tradiciones históricas y convenciones, evidenciando, según Salvador Rubio en la introducción del libro "Pero, ¿es esto arte?" de Tilghman, la necesidad de comprender el arte, y no sólo de identificarlo o clasificarlo como tal (Salvador Rubio, 2005, pág. 35). La teoría institucional trae otras connotaciones absurdas a decir de Sixto J. Castro quien con un ejemplo ilustra estas incoherencias:

“(…)supongamos que un artista reconocido, que es incuestionablemente miembro del mundo del arte, declarase que cualquier objeto producido en cualquier momento de la

historia de la humanidad, y cada objeto producido en el futuro, es arte. Tal declaración conferiría, según la teoría de Dickie, el estatus apropiado de candidato para la apreciación a cada uno de estos artefactos, lo que parece, cuando menos, paradójico.” (Castro, 2005, pág. 174)

La teoría institucionalista resulta insuficiente para definir la naturaleza del arte, el postulado de que bastaría con que cualquier agente institucional defina a un objeto como arte para que éste lo sea es insuficiente. Teorías estéticas como la de Carroll y su narrativa histórica (Carroll, 1994, págs. 3-12) resultan mucho más amplias, ya que según Carroll cuando a una obra se la cuestiona no buscamos hacer definiciones sino una explicación en forma de narrativa histórica traducida en entrevistas, conferencias, críticas, exposiciones docentes, etc., separándose así de la teoría Institucional de Dickie. (Salvador Rubio, 2005, pág. 30)

Abarcar toda su realidad rebaza toda posibilidad y se convierte en una utopía. En palabras de Goodman, crear un mundo que comprenda todos los mundos posibles del arte y sus verdades, ser la verdad y nada más que la verdad, es un asunto descomunal:

“Cualquier hacedor de mundos podría quedar, así, paralizado por una obstinada y errada política de la “verdad, toda la verdad y nada más que la verdad”. Toda la verdad sería demasiado, sería algo excesivamente amplio, mutable y anegado de trivialidades.” (Goodman, 1990, pág. 40)

Abarcar toda la verdad de un campo tan volátil e inestable como el del arte se vuelve un discurso pretencioso en una realidad en la que incluso la existencia de un mundo del

arte se ve cuestionada. El Arte se ha desmaterializado y los campos en los que habita son muy diversos como para poder enmarcarlos dentro de un sólo gran denominador común: la institución.

Para Michaud el arte pasó a un estado gaseoso y fluyó hacia la realidad cotidiana haciendo al mismo tiempo que desaparezca toda posibilidad de enmarcarlo o de estudiarlo:

“Si todo se puede volver arte a condición de seguir procedimientos de artecialización a fin de cuentas convencionales, entonces todo puede ser visto estéticamente y el arte puede fluir libremente fuera del mundo del arte cuya ansiosa y obsesionada defensa se vuelve indispensable por ser platónica pero también condenada al fracaso.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 48)

Con tales generalizaciones y con su excesiva carga de tinta Michaud pierde credibilidad aunque hay que reconocer que en el mundo del arte la autocrítica es casi nula “y que en el mundillo de iniciados no se condena, sino todo lo contrario, tanto el hermetismo como la «exclusividad», tanto económica como intelectual” (Vozmediano, 2012, pág. 3).

En un mundo donde el Arte parecería ser omnipresente cualquier estudio del arte se hace inútil ya que no habría posibilidad de contrastar realidades opuestas, sin embargo esta posición es similar a la del mundo institucional del arte en cuanto a su totalitarismo: todo puede ser arte y todo puede ser institucionalizado; no obstante la palabra “puede” conlleva una posibilidad positiva o negativa y al decir que todo puede ser arte no significa que ya lo es, sino que los límites del arte se han dispersado tanto que podría abarcar realidades distintas. Del mismo modo cuando se piensa que todo



puede ser institucionalizado, es una posibilidad cierta, pero esta incluye la posibilidad de una existencia fuera de los sistemas establecidos.

CAPÍTULO III: EL ARTE EFÍMERO EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

III.I ARTE EFÍMERO EN EL MUNDO POST MODERNO

El arte efímero desde mediados del siglo pasado ha ido acoplándose y en muchos casos ha sido asimilado por los sistemas artísticos establecidos. La universalización de la tecnología ha hecho posible que se pueda registrar de una manera amplia y detallada distintos sucesos artísticos poniendo en duda la naturaleza del arte efímero, dice Michaud que el arte se ha evaporado impregnando toda la realidad volviéndose permanente y convirtiendo la estética de la vida cotidiana.

Si embargo la época en la que vivimos se ha tornado más efímera y nada está hecho para durar: los electrodomésticos tienen una vida de uso ridículamente corta, los computadores y sus software se vuelven obsoletos al cabo de pocos meses, la industria de la música renueva vertiginosamente su repertorio, los juicios de divorcio se acumulan en los juzgados, etc., ningún espacio parece haberse librado del "desprendimiento" que lo efímero promete y no queremos guardar nada para después:

“En el imperio de valor de uso ya no estamos atados a las cosas, se cambia fácilmente de casa, de coche, de mobiliario; la época que sacraliza los objetos es precisamente aquella en que nos separamos sin dolor de éstos” (Lipovetsky, 1990, pág. 198)

El mundo contemporáneo sucede de manera efímera tanto en su materialidad como en su sustancialidad, el arte ha salido de las salas de exposiciones e inundado la realidad “ordinaria” adoptando la principal

característica de la moda: renovación constante. Esta naturaleza pone a los artistas y a su trabajo en duda ya que éstos podrían perderán su vigencia en muy poco tiempo.

El Arte ha entrado en un juego de innovación constante dejando la sensación de ser un acontecimiento social vacío y sin sentido; la materialidad del arte se ha hecho efímera igual que su contenido que se ha visto afectado por la celeridad generalizada que parece influir en todos los aspectos sociales; frente a éste fenómeno la única manera de seguir existiendo parece ser la de reconstruirse continuamente:

“Los artistas de hoy buscan la novedad a cualquier precio porque, en el presente, novedad equivale a éxito. Pero el efecto de sorpresa o choque de una obra se agota rápidamente cuando no hay nada detrás.” (Pellegrini, 1993, pág. 67)

El artista busca ser novedoso y la innovación constante es el nuevo objetivo del arte contemporáneo, el contenido de una obra pierde fuerza cuando se sabe que su validez es momentánea y más allá de lo sustancial de una obra lo que es valorado es su capacidad de asombrar al espectador a través de la primicia de nuevas experiencias lo que ha sumergido al arte en un ciclo de renovación continua cercana a los cambios caprichosos de la moda y sus tendencias:

“A esta relativización del mensaje artístico la acompaña la pérdida de la dimensión de lo formal del arte: ya no pretende entregar un mensaje metafísico, religioso o filosófico sobre el sentido de la existencia porque solamente lo da sobre sí mismo.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 84)

Este acercamiento ha hecho que el arte sea



sospechoso de vacuidad y la sensación de vacío, más allá del empalagamiento por exceso despiadado de novedades, obedece también a estrategias mercantiles ya que las cosas no son construidas para durar y su obsolescencia llega tempranamente convirtiendo lo efímero en una estrategia de consumo en la que se ofrece siempre lo que está por venir: lo último.

De esta manera el gusto por la seducción, las tendencias y la aparente vacuidad que el mundo de la moda tiene parecen haberse generalizado en todos los campos sociales y artísticos, los cambios en los gustos y en los conceptos son cada vez más antojadizos convirtiéndose en un asunto de tendencias en constante cambio y cuyo objetivo es la seducción:

“Aun así, la moda no se ha mantenido, ni mucho menos, limitada al terreno de vestir. Paralelamente con distinto grado y rapidez, otros sectores –el mobiliario y los objetos decorativos, el lenguaje y las formas, los gustos y las ideas, los artistas y las obras culturales- han sido ganados por el proceso de la moda, con sus caprichos y sus rápidas oscilaciones.” (Lipovetsky, 1990, pág. 24)

Estos cambios caprichosos y similitudes con la moda son generalizados pero tal vez más evidentes en las manifestaciones culturales y en el arte en el cual se concibe al objeto artístico como un instrumento de seducción a las masas donde sus sentidos y contenidos poco importan; lo que interesa es su poder de atracción y se muestra sin tapujos a la par de las tendencias del momento en las pasarelas del mundo:

“El arte se ha convertido en un artículo que sigue las fluctuaciones de la moda con la misma rápida variabilidad que la del vestido. No debe llamar la atención que una galería

haya realizado contemporáneamente con el vernissage de una exposición, un desfile de vestidos.” (Pellegrini, 1993, pág. 67)

El objeto artístico se exhibe como un objeto de deseo y de glamour en pro de su comercialización. Las exposiciones se conciben como eventos comerciales en los que se ofrece bebida, comida y espectáculo. El show es breve, todo es vertiginoso y cambiante.

La rapidez y variabilidad que el arte ha adoptado han transformado su forma y su contenido siendo construidos para una duración breve como sucede en el mundo de la moda donde las diferencias entre una obra in y out son insignificantes, frágiles y propensas a su destrucción ya que no necesitan durar porque serán remplazadas por las siguientes tendencias.

Michaud señala que esta renovación continua "produce diferencias frágiles condenadas a desaparecer con la siguiente moda, diferencias al mismo tiempo significantes e insignificantes: significantes por el sólo hecho de que están de moda pero también insignificantes entre todo lo que sucede y desaparece en el curso de los acontecimientos" (Michaud, El Triunfo de la Estética, 2007, pág. 167)

La moda ha dejado de ser un tema superfluo y ha cambiado sustancialmente las sociedades contemporáneas que se han hecho afines de lo efímero y propensas a ser seducidas por la promesa de la estética, moviéndose en un mundo entre lo in y lo out proclives a ser marginados o marginadoras dentro de un mundo artístico con renovadas aspiraciones elitistas que algunos artistas habían buscado derrocar anteriormente.

Hace más de dos décadas Lipovetsky

aseguraba que era “preciso resituar la moda; esta no se identifica ya con el lujo de las apariencias y de la superfluidad se reconoce como un proceso de tres cabezas que rehace de arriba abajo el perfil de nuestras sociedades” (Lipovetsky, 1990, pág. 175)

Esta apreciación hecha por el filósofo francés hace más de dos décadas para algunos autores ha ido perdiendo fuerza, veinte años después esa euforia de los años postmodernos ya no es la misma. En Los tiempos hipermodernos, incluso Lipovetsky advierte a sus nuevos lectores acerca del fin de la euforia, el hedonismo del presente que caracterizó los años ochenta ya no existe; en la hipermodernidad, el desempleo, la preocupación por la salud, las crisis económicas y un largo sinfín de virus que provocan ansiedad individual y colectiva se han introducido en el cuerpo social (Sarabia, 2008, pág. 1). Aún así existe un cierto culto por la seducción y por lo nuevo en un mundo donde el tiempo y el espacio del arte terminan e inicia constantemente en un ciclo ininterrumpido de renovación sin existir un lugar y un tiempo permanentes sino varios en los que circula a gran velocidad. La realidad se ha transformado en un suceso efímero en donde la única constante es la innovación permanente que circula con ligereza por los sentidos casi sin dejar rastro.

El triunfo se mide en términos de cuan rápido es posible “reinventarse”, la innovación se ha vuelto una marca de éxito social donde lo nuevo se sobrevalora y lo inmediato se convierte en el único espacio donde se circula, marginando a los “rezagados” y formando a las nuevas elites de vanguardia cuyo único objetivo es mantenerse en constante cambio:

“La novedad se ha convertido en fuente de valor mundano, marca de excelencia social:

hay que seguir “lo que se hace” y es nuevo, y adoptar los últimos cambios del momento. El presente se impone como eje temporal que rige un aspecto superficial pero prestigioso de la vida de los élites” (Lipovetsky, 1990, pág. 35)

La moda trae así, según Lipovetsky, de vuelta las intenciones elitistas de algunos sectores culturales pero más allá estos aspectos superficiales la utopía de la moda promete detener el tiempo con su continua y vertiginosa renovación en la que el tiempo parece estancarse como Sísifo en el continuo ir y venir de tendencias estéticas que traen consigo su propio tiempo paralelos al ordinario y con un principio y un final cercanos.

“Y la promesa de la utopía de anular un día el tiempo se vuelve a través de la moda una promesa repetitiva, una cantinela: la moda no para de anular el tiempo, deja que reinicie con la moda siguiente. Se vuelve a si misma una utopía permanente y de segunda, que no tiene tiempo ni lugar, que se renueva y no para de reaparecer.” (Michaud, El Triunfo de la Estética, 2007, pág. 145)

En un mundo en el que todo circula a gran velocidad los medios nos saturan con una avalancha de información, la atención se ha vuelto una función humana fugaz dentro de una realidad contemporánea que lejos de buscar enfocarnos en cosas concretas nos bombardea con distintos medios que buscan abiertamente nuestra distracción.

En esta realidad, en la que la atención resulta efímera e intermitente, el arte busca un lugar tratando de colarse en esos breves espacios permitidos; la desatención y la distracción generalizada que parece haber transformando la forma en la que interactuamos en la realidad haciéndola, de



esta forma, aparecer y desaparecer a un ritmo picnoléptico:

“En lo que respecta a la irregularidad del punteado epiléptico, definido como sorpresa y variación indeterminada de las frecuencias, no se trata ya de la tensión o de la atención, sino de suspensión pura y simple (por aceleración), de desaparición y reaparición efectiva de lo real, de separación de la duración.” (Virilio, 1988, pág. 23)

Esta percepción efímera ha transformado al arte contemporáneo que se ha ido desmaterializando, transformándose en un acontecimiento igualmente breve; aún así todas las manifestaciones de arte efímero y los más tradicionales lenguajes estéticos como la pintura y la escultura, guardan una similitud básica en la forma de relacionarse con el espectador ya que ésta, a pesar de todo, sigue siendo sensual.

Si bien se dice que el arte contemporáneo prioriza aspectos no tangibles de la obra como el concepto o las ideas, éste se vincula con la realidad del espectador a través de al menos una materialidad mínima, efímera o no, con la que se busca transmitir sus significados y lograr activarse. Los sentidos de los espectadores son aún el único medio por el cual la obra puede llegar a funcionar. La materialidad de la obra no ha desaparecido, se ha disuelto y se materializa intermitentemente al ritmo que el arte y su condición cambiante lo requiere.

No sólo que la materia se ha evaporado, también se han diluido otros límites y concepciones como la de los estilos personales. El arte arrastrado, entre otras cosas, por la corriente globalizadora de nuestros tiempos ha adoptado formas diversas sin un estilo identificable dejando en

el anonimato a sus autores. Esta falta de estilo personal ha hecho sospechar del arte contemporáneo una cierta tendencia hacia la copia. Jameson en su visión, tanto catastrófica como romántica, condena las prácticas artísticas contemporáneas a una suerte de imitación generalizada, una parodia vacua:

“La desaparición del sujeto individual, y su consecuencia formal, el desvanecimiento progresivo del estilo personal, han engendrado la actual práctica casi universal de lo que podríamos llamar el pastiche.” (Jameson, 1991, pág. 41)

Sin embargo romper con los cánones y las estructuras establecidas eran precisamente los objetivos de los artistas que a mediados del siglo XX empezaron a desmaterializar el arte, la realidad se ha fragmentado haciendo compleja la tarea de identificar una corriente colectiva canónica; aún así la materialidad que el arte perdió no pudo haber desaparecido y, según Baudrillard, la estética que perdió cuerpo y materia en el arte se ha materializado en la vida común:

“Con el minimal, el arte conceptual, el arte efímero, el antiarte, se habla de desmaterialización del arte, de toda una estética de la transparencia, de la desaparición y de la desencarnación, pero en realidad es la estética la que se ha materializado en todas partes bajo forma operacional.” (Baudrillard, 1991, pág. 22)

Baudrillard condena así al arte a una desmaterialización total aunque se podría objetar y al menos considerar “difícil la no objetualización o desmaterialización porque el público siempre necesitará un referente para comprender la obra” (Luna Cardozo, 2004, pág. 1), aún así la materialización resulta al menos inestable, va y viene con el

paso del tiempo sin lugar para contemplaciones. La atención es corta y la materia se disuelve rápidamente ante nuestros ojos, esta condición transitoria ha hecho que los significados de la obra tengan que circular con rapidez haciéndolo sospechosa de vacuidad y de ser un embuste, sin embargo se prefiere los mensajes cortos y la lectura ligera con contenidos fun y cool antes que un discurso sustancial que requiera una atención más duradera:

“Nuestra maravilla social es la de esta superficie ultrarrápida de circulación de signos (y no la ultralenta de circulación de sentido). Adoramos ser inmediatamente contaminados, sin pensarlo.” (Baudrillard, 1991, pág. 77)

El ser efímero es una cuestión de velocidad de sentidos y de sensaciones, la obra es válida durante el tiempo en que sus discursos conceptuales, materiales y estéticos tengan efecto sobre el espectador; su materialidad afecta directamente a las reacciones sensoriales y su disolución conlleva una relativización del tiempo del espectador y la obra.

La aparición de la teoría de la relatividad marcó un cambio en la comprensión de la realidad, el tiempo ya no es hegemónico y la búsqueda de la eternidad fue abandonada:

“La teoría de Einstein destruyó la concepción faraónica de los signos, de los cuerpos inmóviles, inmutablemente alzados contra el tiempo que pasa, capaces de resurgir a lo largo de la Historia, de resucitar en el futuro..., concepción del mundo que explica bastante bien el culto de los mausoleos y la supervivencia doctrinaria de los países marxistas, aferrados a la idea de una duración histórica única.” (Virilio, 1988, pág.

128)

Las aspiraciones de las instituciones culturales que buscan la perpetuación de las obras del arte queda sin validez frente a una realidad en donde los objetos se construyen para no durar, para ser reemplazados en poco tiempo por otros más novedosos o que estén a la moda. El arte es producido como un objeto de consumo y como tiene su tiempo de expiración y una sugerencia explícita: mejor consumir antes de la fecha indicada.

Toda pretensión de permanencia es limitada y fraccionada por la realidad que se presenta afín a la condición efímera, ser permanente no es rentable dentro de un sistema que valora sustancialmente el beneficio económico. El efecto que una obra efímera tiene es fugaz y se diluye con el tiempo, los objetos derivados de la obra que buscan sostener una cierta permanencia, más allá de lograrla, cumplen con los requerimientos y fines comerciales.

“La lógica económica ha barrido a conciencia todo ideal de permanencia; la norma de lo efímero es la que rige la producción y el consumo de los objetos” (Lipovetsky, 1990, pág. 180)

Esta sentencia parecería hacer inútil cualquier intento de resistirse a los encantos del consumismo generalizado; las posiciones revolucionarias de los sesenta parecerían haberse evaporado dice Sauret quien además, de manera irónica, agrega que parece que a los que entonces demandaban "queremos el mundo y lo queremos ya" habría que decirles: "pero no para transformarlo, sino para tragárnoslo" (Sauret, 1991, pág. 1). Las políticas de consumo han modificado la forma de hacer y de acercarse al arte, existe, en términos económicos, una



sobreoferta de propuestas estéticas existiendo incluso obras que se realizan para ocasiones específicas y nada más. No hay esfuerzo que se escatime y el derroche se ha generalizado, lo efímero ha pasado a ser una condición que obliga a la renovación constante.

“Entonces, la tremenda diversidad de las propuestas artísticas conviene perfectamente a una situación en la que prevalece la diseminación, el despilfarro y la dilapidación de los efectos y finalmente su desaparición repetitiva en la huida de los acontecimientos. De ahí la costumbre de numerosos artistas de producir sus obras para una ocasión específica y destruirlas posteriormente” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 146)

El objeto artístico escapa constantemente de nuestros sentidos a una velocidad diferente a la ordinaria exigiendo una atención mayor frente a su existencia fugaz; el arte se ha disuelto en una bruma y se materializa de cuando en cuando y de manera temporal en distintos espacios. La promesa de la eternidad ya no es atractiva y el triunfo debe ser inmediato o posibilitar su inmediata renovación.

Tal parece que la desmaterialización del arte se ha consumado en su totalidad y como Michaud señala éste ha escapado fuera de las salas. Podemos ver arte en el diseño de computadoras, en el mundo de la moda, en las líneas aerodinámicas de un auto, en las proyecciones de películas, etc., todo parece efectivamente ser más bello, al menos en su apariencia:

“¿Por qué quejarse al ver que esta situación fluida y gaseosa es solamente la contraparte del triunfo de la estética? ¿Por qué quejarse cuando el mundo entero se volvió tan bello?

Ya no hay obras, pero la belleza es ilimitada y nuestra felicidad en ella se vuelve tan ilimitada como el humo...” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 169)

La postura del filósofo francés es optimista frente a un mundo en el que la belleza parece haberse infiltrado en todo. La falta de límites, una de las características principales del mundo contemporáneo, parece haber afectado incluso a conceptos tan complejos como lo bello y la felicidad que, según Michaud, se muestran ilimitados y omnipresentes. El arte se ha evaporado efectivamente y ha excedido toda capacidad de contención:

“Así es la evaporización del arte. Al mismo tiempo, se desarrolla una estetización de la experiencia en general: la belleza no tiene límites (*beauty unlimited*), el arte se desborda en todas partes hasta el punto de no estar en ninguna. Así es la experiencia estetizada.” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 149)

Que el arte se haya evaporado y salido de las salas de exposición no significa necesariamente que esté en todas partes y de manera permanente. El decir que está en todo lugar y en ninguno hace que todo intento de análisis y estudio no tenga sentido, esto equivale a decir que todo vale, y dicho esto ya no habría más que discutir. Si bien es cierto que todo puede ser arte sin embargo no siempre lo es. La cuestión, dice Goodman, no es si hay arte si no cuando hay arte.

Y aunque parecería obvio que el arte se ha vuelto omnipresente y omnipotente las cosas no siempre son lo que parecen. Si bien incluso hasta una acción como un beso o un abrazo se puede transformar en arte, para que ésta transformación ocurra debe

pasar algo, un suceso o un gesto efímero que realice la alquimia momentánea de transformación de lo ordinario hacia lo único. Nada en el mundo del arte parece ser evidente, y así lo señala Danto:

“Pero es obvio que una definición filosófica del arte abarca todas las obras de arte y sólo ellas. Excluye, por ejemplo, los abrazos y los besos que los miembros de Praxis se dan cuando expresan su afecto sin más, sin implicarse en una performance artística. Vaya por delante mi aplauso a Adorno por su perspicaz reconocimiento de que, al revés de lo que han creído tradicionalmente los filósofos respecto al arte, nada, pero nada en absoluto, es hoy obvio.” (Danto, *El Abuso de la Belleza*, 2005, pág. 55)

Praxis ejecuta esta transformación a través de un gesto que conlleva un inicio y un fin, no todo “abrazo” es arte pero sin duda podría serlo durante un tiempo fugaz; el arte gaseoso se materializa de manera momentánea a través de ciertos rituales que le dotan de nuevo de un cuerpo físico en el que puede habitar de manera transitoria.

El arte se ha evaporado esparciéndose en la realidad ordinaria pero su permanencia en ella no es constante, el mundo contemporáneo es efímero, inestable y cambiante, los objetos son hechos para una duración breve y nuestra atención está acorde a esta realidad. La seducción, la tendencia y la exclusión, otrora características exclusivas de la moda, se han generalizado; la condición efímera no sólo que se ha mantenido en el arte sino que se ha expandido a todos los espacios sociales.

III.II ARTE EFÍMERO Y EL ESPECTADOR: ESTRATEGIAS DE DIFUSIÓN

Ya se ha dicho que uno de los objetivos principales del arte contemporáneo es lograr una difusión amplia y eficiente, esto se posibilita de gran manera gracias a las facilidades que el mundo tecnológico ofrece en la actualidad y con las cuales es factible llegar a un número ilimitado de espectadores. Existen un sinnúmero de estrategias tanto visuales como de forma que se utilizan para lograr comunicar los significados y lograr que el espectador se relacione con la obra.

Una de las estrategias para lograr una mayor difusión de las obras efímeras es la elaboración de dispositivos que se puedan montar y desmontar y que faciliten la reproducción de la obra en cualquier espacio posible. Los dispositivos no constituyen la obra sino que posibilitan la activación de la misma permitiendo que los efectos que ésta produce sucedan:

“Sea que se trate de instalación, de performance o de acción, el dispositivo operatorio es complejo (se requiere instrucciones para el montaje y asistentes), pero viene definido por sus grandes rasgos y de manera poco apremiante ya que y que volver a armar en otros lugares y circunstancias con nuevas obligaciones.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 31)

Estos dispositivos pueden contener desde directrices muy generales hasta detalles específicos dependiendo de los objetivos del artista y de sus intenciones, posibilitando así la reproductividad de las obras, dotándolas de distintas existencias cíclicas en las que pueda interactuar con un mayor número de

espectadores.

Esta interacción sucede en distintos espacios tanto fuera como dentro del mundo institucional del arte. Las exposiciones contemporáneas se han transformado en ceremonias sensuales atractivas a los asistentes; existen distintos rituales cuya forma y protocolo son distintos entre sí: iniciáticos, de premiación, de reconocimiento de trayectoria, retrospectivas, etc. Estas presentaciones litúrgicas han sido creadas para mantener la atención hacia los espacios tradicionales del arte y a fin de lograr llegar al espectador y de señalar que en esos espacios aún existe la experiencia del arte:

“A la transformación del arte en éter o en gas, responde entonces la desaparición de la experiencia que debe venir enmarcada en rituales fuertes, hasta muy fuertes para ser identificable; dicho en otros términos, para que se sepa simplemente que hay experiencia.” (Michaud, *El Triunfo de la Estética*, 2007, pág. 139)

El arte se escapa como humo fuera de las salas y de estos rituales nos vamos llenos de información visual que ayudan a la comprensión de la obra y a mantenerla en la memoria de los asistentes. Cuando la obra es efímera, el catálogo es de suma importancia para lograr una permanencia más prolongada sin significar que éstos replacen a la experiencia real y específica que resulta irrepetible:

“Instalaciones y otras manifestaciones efímeras hacen que el catálogo sea lo único que queda una vez que ha transcurrido la exposición espacial de la acción artística. Aun cuando instalaciones, acciones, happenings y performances, puedan repetirse necesariamente cambiará la inserción en los espacios la gestualidad del

artista o la participación del público.” (de la Villa, 1998, pág. 70)

Sin embargo estos esfuerzos resultan muy limitados cuando la realidad muestra que dentro de las salas no solamente las obras se han hecho efímeras y volátiles sino también los espectadores que asisten a los rituales artísticos solamente la noche de inauguración; luego de terminado el show las salas se presentan vacías e inactivas:

“Una galería solamente puede tener público la noche de la inauguración, durante la celebración ritual que reitera y renueva la solidaridad de la tribu como misa. Aparte de esas cuantas horas, tener visitantes pudiera sugerir una confusión con un lugar de moda, una tienda de autoservicio o una lavandería automática.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 50)

A pesar de estos esfuerzos el arte no permanece en estos espacios y circula libremente por la realidad del espectador. En las salas la presencia del arte resulta efímera y lo que se comunica en ellas es una estética ajena a las obras y que busca a toda costa llamar la atención de los espectadores con estrategias mucho más cercanas al marketing:

“En efecto, frente a la diversidad de las civilizaciones, de sus concepciones y usos del arte, el arte contemporáneo se acerca a rituales efímeros, ornamentaciones corporales, ornatos, procedimientos pirotécnicos, performances teatrales o religiosos y hasta al arte de arreglos florales. Es muy probable que por esta vía se llegue a un relativismo sereno y a una antropología estética más preocupada por conductas estéticas que obras, aunque permitan reconstituir las conductas.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 20)

En esta reflexión Michaud separa las expresiones estéticas que resultan inateriales tales como el performance del universo de obras de arte como si la falta de un “objeto” tangible las hiciera menos valiosas artísticamente hablando:

“Tampoco puede pretenderse que el arte que no se materializa en objetos no pueda optar a la mayúscula inicial. El objeto no es más «sólido» que la performance o la instalación sonora, por poner un caso. Pero la comunidad artística, si no quiere morir sola en su reducto, tal y como vaticina Michaud, ha de hacer un esfuerzo de comunicación y de formación.” (Vozmediano, 2012, pág. 4)

En este punto la crítica española tiene razón al recalcar la importancia de la comunicación y la formación de los espectadores frente a un sistema que se ocupa más por la difusión comercial y liviana. Las exposiciones se han transformado en shows con protocolos propios de funcionamiento que ofrecen diversión y espectáculo paralelos a los efectos que la obra busca producir, todo argumento y estrategia son validos para lograr una mayor asistencia en un mundo en el que cada vez se muestra menor interés en los espacios tradicionales del arte.

La fotografía y el video nos conceden una visión digerida de la realidad posibilitando su reconocimiento inmediato y un acercamiento superficial y fraccionado a la obra de arte respondiendo así a las necesidades de un mundo en donde la atención del espectador resulta efímera y fluye a gran velocidad en busca de nuevas experiencias sin detenerse a profundizar en ningún tema:

“Son imágenes frente a las que uno pasa rápidamente y no se detiene, que piden una atención fluctuante. Para retomar una

expresión inventada en principio por un pintor, Bill de Kooning: con ella, “content is a glimpse”, el contenido es una ojeada, una visión fugitiva, una mirada pasajera.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 30)

La atención fugitiva se ve cautivada por los mensajes publicitarios diseñados para transmitir contenidos a gran velocidad, esta realidad ha hecho que el mundo del arte adopte estrategias de marketing para lograr transmitir sus discursos; sin embargo este fluir vertiginoso hace que se pierda una gran parte de la información de las obras que se ven obligadas a “resumir” sus contenidos con el fin de resultar atractivas y de fácil digestión.

Uno de los objetivos principales de la publicidad es la comercialización de productos innecesarios que satisfagan necesidades superfluas impuestas por el marketing mediante campañas millonarias que bombardean con mensajes que efectivamente afectan el inconsciente del público e influyen en sus elecciones y preferencias. Este poder es subestimado por Lipovetsky mostrándolo como superficial y momentáneo:

“No debemos engañarnos, el poder publicitario, directo o indirecto como en este caso no es más que un poder momentáneo; su eco es básicamente superficial(...)La publicidad es un poder sin consecuencia, todo menos un poder de dirección y de formación totalitaria de las conciencias.” (Lipovetsky, 1990, pág. 222)

Sin embargo el poder de la publicidad está más que comprobado y su influencia se puede ver a diario en el modo en el que consumimos productos que resultan en su



gran mayoría innecesarios. La elección meditada es un lujo que muy pocas personas se dan y preferimos seguir las tendencias del momento sumergidos en la ilusión del libre albedrío en la que soñamos decidir y consumir libremente lo que queremos y lo que necesitamos:

“El carácter genuino de la libertad de elección del consumidor, especialmente su libertad de auto identificarse por medio del uso de productos masivos y comercializados, es un tema discutible esa libertad no existe sin las sustancias y los materiales abastecidos por el mercado. Pero, dado que es así, ¿Cuan amplio es el espectro de fantasía y experimentación de los felices compradores?” (Bauman, 2003, pág. 90)

Frente a esta realidad ¿Qué estrategia de supervivencia debe tomar el arte? Según Bauman la obra de arte sólo resistirá el paso del tiempo si no está vinculada a alguna función práctica o mundana, el arte respira “eternidad” cuando su objetivo es la belleza aunque ésta posición es cuestionada por muchos como la crítica española Elena Vozmediano quien señala que el arte siempre ha tomado mano de éstos dos mundos y que a ese antiguo deseo de inmortalidad “se opondría la sucesión de «acontecimientos» artísticos, que se consumen y se olvidan rápidamente: el arte líquido” (Vozmediano, 2012, pág. 1).

Nuestros gustos y nuestras preferencias artísticas se ven necesariamente influenciadas por la publicidad por lo que se vuelve de suma importancia la manera en la que se muestra una obra. Más allá de la necesidad de otorgarle al arte efímero la posibilidad de comunicar sus contenidos, las estrategias visuales que se han adoptado como la producción de folletos, películas en alta definición, souvenirs, etc., se constituyen

en dispositivos de persuasión estética que influyen significativamente en nuestras preferencias y en ultima instancia determinan a que exposición vamos, que arte producimos y cual consumimos.

III.II.I ARTE EFÍMERO, MASS MEDIA Y ELITISMO

A mediados del siglo pasado el arte efímero se erigió como símbolo de protesta en contra de las posiciones rígidas que el arte moderno había mantenido sustentado en un elitismo cultural que marginaba antes que incluir a los espectadores comunes. El arte dio un giro transcendental al buscar la interacción del público haciéndolo participe de la experiencia creativa a través de distintas estrategias que buscaban sacarlo de la pasividad en la que se había mantenido por tantos siglos.

Benjamin denunció a principios del siglo XX el fin del aura, producto de la reproductividad masiva del arte; proceso que continuó desarrollándose hasta nuestros tiempos en los que existen obras diseñadas para ser reproducidas a través del uso de tecnología Mass-Media que pone a disposición de los artista contemporáneos herramientas como la fotografía y el video que hacen factible la hiperreproducción de las obras efímeras diversificando las posibilidades de llegar a un número mucho más amplio de espectadores:

“Lo que se ha perdido es el original, que sólo una historia también nostálgica y retrospectiva puede reconstruir como “auténtica”. La forma más avanzada y más moderna de ese desarrollo, y que el describía en el cine, la foto y los mass media contemporáneos, es aquella en la que el original ni si quiera ha existido nunca, ya que

las cosas son de entrada concebidas en función de su reproducción ilimitada” (Baudrillard, 1991, pág. 128)

Las posibilidades resultan igualmente ilimitadas con la llegada de la tecnología digital con la que podemos transformar imágenes y video a códigos binarios con los que se facilita aún más su difusión masiva a través de la web; no es posible separar a la obra de sus procesos de difusión ya que de ellos depende su activación como obra de arte en sí. Los medios de las masas han posibilitado a las obras de arte llegar a un número infinito de espectadores elevando las posibilidades de activarse como dispositivo estético. Se han creado para estos propósitos distintos medios específicos del arte en los que distintas propuestas artísticas fluyen ilimitadamente:

“El hecho artístico es inseparable hoy de su difusión a través de los medios de masas: prensa, televisión, cine, y también mediante canales más especializados libros, revistas, videos, cd-rom,etc.” (de la Villa, 1998, pág. 38)

El internet y su poder híper-mediático han cambiado las sociedades contemporáneas y han llevado al arte hacia una híper-masificación diversificando al mismo tiempo sus sentidos y su estructura, destruyendo de una vez las aspiraciones elitistas de la modernidad. El arte se vuelve, al menos en teoría, accesible para todos con el peligro siempre de una estandarización de las estéticas propuestas y de la vacuidad de contenidos.

La universalización de la tecnología y las facilidades de difusión resultan ser terreno fértil para propuestas artísticas como el video-arte que busca oponerse precisamente

a la estandarización de lenguajes estéticos que los medios de masas tienden a imponer a través de estrategias de disuasión, sutiles pero ciertamente efectivas. Los artistas que trabajan con el video buscan resistir mediante ejercicios creativos que escapan a los controles tanto comerciales como de censura que los medios establecidos imponen:

“El arte video fue iniciado en gran medida por pequeños colectivos de artistas diseminados por Estados Unidos, como una forma de oposición política y estética a los géneros de la televisión comercial y a las formas más tradicionales de arte.” (London, 1993, pág. 351)

Otra forma de arte que se apoya directamente en el desarrollo de la tecnología mass-media es la del mundo del video juego que se han propagado y difundido de manera acelerada logrando una complejidad nunca antes vista y posibilitando la interacción de varios jugadores a través del internet. Se trata de mundos enteros creados para ofrecer experiencias estéticas únicas y que por las mismas razones antes descritas están al alcance de cualquier persona lejos de los espacios tradicionales del arte:

“El video y la televisión son en la vida cotidiana y en el arte, los vehículos de una estética de la auto representación y de la negada intermitente también hemos entrado en el mundo de los hipermedio interactivos, de los que los juegos electrónicos son las ilustraciones más difundidas.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 99)

Todas estas nuevas formas estéticas resultan sin duda mucho menos rígidas posibilitando una interacción más versátil y entretenida, logrando una mayor aceptación dentro del



público común. La persona que interactúa dentro de estos medios es envuelto por un velo que modifica sus percepciones de la realidad mientras asimila las estéticas propuestas por los programadores y artistas que diseñan esos mundos.

Los medios de las masas producen de esta manera mundos que son adquiridos por una masa ansiosa de construir un universo propio e individual, sin embargo estos procesos que tienden a conectarnos virtualmente con millones de personas nos han llevado a aislarnos de la realidad y a mantenernos ajenos a los asuntos tangibles de ésta, lo que nos ha transformado en sujetos dispuestos al derroche y consumo de dispositivos que logren justificar nuestra ausencia de la realidad:

“Desde hace mucho tiempo la televisión esta en cada hogar, como se dice, y los reproductores de casetes de audio, discos compactos o radio acompañan a cada individuo en su burbuja subjetiva. La masa fue sustituida por lo que el sociólogo David Riesman llama la muchedumbre solitaria, o, más prosaicamente, lo que los economistas llaman un mercado.” (Michaud, *El Arte en Estado Gaseoso*, 2007, pág. 105)

Mcluhan, en su libro “Guerra y Paz en la Aldea Global”, sostiene que la humanidad ha entrado en una nueva era tribal sustentada por la tecnología de la web y las redes sociales que posibilitan la comunicación inmediata desde cualquier parte del mundo (Castro Flóres, 2009, pág. 56). Es verdad que estamos más conectados que nunca pero a decir de Michaud somos una muchedumbre solitaria, ajena a la interacción real.

Vivimos en un mundo híper-mediatisado e híper-conectado que nos promete

comunicarnos con un número ilimitado de personas a nivel mundial posibilitando además interactuar de manera virtual con cada uno de ellos como en ninguna otra época de la humanidad, pero por el contrario parecemos alejarnos entre nosotros reemplazando los espacios de reunión reales y tangibles por la soledad de nuestras habitaciones equipadas con Wi-fi.

“Esta es la música propia de un momento en que partes crecientes de nuestras biografías ocurren no en espacios públicos de tipo clásico, entre semejantes, como nos rodea el público en un teatro, sino en espacios separados y variables, en entornos saturados de pantallas, en ámbitos en los que estamos en la soledad más estricta y en la más extensa sociedad: segregados e hiperconectados...” (Laddaga, 2010, pág. 65)

El salto de lo virtual a la realidad es raro pero posible y se ha dado en acciones colectivas políticamente importantes como las revueltas en Medio Oriente que fueron convocadas a través de las redes sociales, pero salvo estas excepciones las masas permanecen tranquilas, seducidas por la belleza efímera de las formas de los productos comercializados en el mercado.

“El único lugar en el que los individuos literalmente entran en contacto los unos con los otros es fuera de la burbuja de sus casas, pantallas y productos de consumo.” (Gavin, 2007, pág. 7)

Los medios de las masas que prometían la utopía de la liberación han hecho exactamente lo contrario adormeciendo a los colectivos bajo las premisas del consumo desmesurado y la satisfacción fugaz del despilfarro. El sistema capitalista utiliza las herramientas tecnológicas para mantener a las masas en un estado aletargado propenso

hacia el consumismo y el despilfarro de recursos:

“Toda la cultura mass-mediática se ha convertido en una formidable maquinaria regida por la ley de la renovación acelerada, del éxito efímero, de la seducción y de las diferencias marginales.” (Lipovetsky, 1990, pág. 232)

Tanto los medios de las masas como la universalización de la tecnología no constituyen garantía alguna de lograr la utopía de la información liberada de las élites, este auge de la seducción ha aniquilado la cultura. La moda se presenta como el agente por excelencia de la espiral individualista y de la consolidación de las sociedades liberales (Gab, 2011, pág. 1). El tema de fondo sigue siendo el contenido que se trasmite y la claridad con la que se nos presenta, si el discurso es oscuro es sospechoso de ser una mentira y en un mundo contemporáneo que fluye rápidamente la ambigüedad de los sentidos del arte ya no es bien recibida:

“Puede que, efectivamente, sea la masa la que produce la catástrofe del museo entendido como “egipcio” o mensaje social. Es la propia masa la que pone fin a la cultura de masas, convertida en flujo en espacios de absoluta transparencia, cerrando la pretendida polivalencia de los discursos y las imágenes.” (Castro Flóres, 2009, pág. 68)

Se ha posibilitado el acceso de las masas a la información y se espera que éstas ejerzan libremente su poder transparentando los mensajes y discursos que tanto hoy como en antaño han buscado un lugar en el mundo del arte, el espectador ha sido increpado a participar en los procesos creativos desde hace más de medio siglo y éste al mínimo

descuido se rinde buscando un lugar cómodo donde refugiarse.

El poder de las elites reside en el control de la comunicación y de las formas de producción del arte; los medios de las masas y la democratización de la tecnología han posibilitado el acceso a la información diversificando al mismo tiempo las formas de producción y de difusión del arte a través de diferentes vías y medios tecnológicos que posibilitan el llegar a un mayor número de personas, sin embargo estas posibilidades quedan sin explotarse plenamente y el uso de la tecnología mass-media se limita a la interacción social vacua y sin objetivos concretos.

III.III EL MENSAJE DEL ARTE EFÍMERO

A mediados del siglo pasado el arte moderno se veía fuertemente cuestionado en sus concepciones y objetivos lo que hizo que distintos lenguajes estéticos aparecieran con una intención políticamente contraria a lo establecido. El concepto de lo efímero opuesto a las pretensiones del arte moderno se convirtió en uno de los objetivos principales de los artistas de la época que buscaban resistirse al exagerado culto hacia el objeto como único fin del arte, por lo que los lenguajes artísticos efímeros se constituían en declaratorias que desafiaban al mundo del establishment.

Dentro de un mundo contemporáneo que ha adoptado lo percedero como una estrategia comercial y de consumo el arte actual ha aceptado al arte efímero, esta asimilación se ha dado de forma parcial cuando, a pesar de todo, lenguajes estéticos como el performance siguen teniendo cierta resistencia como forma de arte real, así lo



14. Marina Abramovic, "La Artista está Presente", 2010 (Imagen del documental de Matthew Akers y Jeff Dupre)

señala Marina Abramovic quien tras cuarenta años de enfrentarse al escepticismo sobre los méritos de su trabajo dice estar cansada de la etiqueta de 'alternativa': "Tengo 63 años. No quiero seguir siendo alternativa." (Súarez, 2013, pág. 1)

Ante la realidad de que todo puede ser arte caben las preguntas: ¿Qué esperamos del arte? ¿Para qué seguir discutiendo de arte y porqué nos sigue interesando tanto a pesar de que muchas veces renegamos de él? Barbara Kruger en una de sus obras más célebres nos pregunta igualmente: "¿por qué estas aquí?", frente a esto Danto reflexiona y propone una respuesta que involucra tal vez la razón de fondo por lo que seguimos haciendo arte:

transformados. Hemos venido hasta aquí para convertirnos en personas distintas." (Danto, El Abuso de la Belleza, 2005, pág. 189)

Danto además se pregunta si la interrogante de Kruger va dirigida a los espectadores o hacia las instituciones culturales que se alejan cada vez más de una posición crítica hacia la realidad adoptando la imagen de espacio divertido con un contenido ligero y digerible adoptando cualquier estrategia en post de sobrevivir como único espacio del arte; incluso la misma Kruger en el 2006 fue contratada por los almacenes británicos Selfridges para diseñar su publicidad llevando el arte hacia los terrenos más burdos del consumismo y la publicidad. Pérez Carreño señala que tal vez "más que un ejercicio de cinismo, el gesto de Kruger puede entenderse como un ejercicio de acercamiento al público, quizá más eficaz

72 "Sería maravilloso que pudiéramos contestar con sinceridad a las preguntas de Kruger diciendo: estamos aquí para ser

que una obra de contenido radical exhibida en la sala de un museo.” (Pérez Carreño , ¿Pero esto es arte?, 2010, pág. 1)

Se espera que el arte sea crítico y que sobre todo nos diga algo, esperamos como señala Danto convertirnos en personas distintas y que el arte nos estimule a cuestionarnos acerca de nuestra realidad caso contrario lo vemos como un suceso ajeno y lejano. Debe haber un arte político y no en el sentido burdo de la palabra sino como un ejercicio de búsqueda de un fin trascendente.

“El arte crítico, en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.” (Ranciére, 2005, pág. 38)

Los espectadores buscamos reflejarnos en las obras y encontrar en ellas algo que nos identifique pero que no podemos observar por nosotros mismos, asistimos a las exposiciones como ir a rituales de limpieza en donde esperamos que algo suceda. Frente a los significados de la obra de arte y a su poder de transformación Danto señala:

“El significado es, creo, filosófico y se relaciona internamente con sus espectadores. Pone sus vidas en perspectiva. Les está contando algo que, en realidad, ellos ya saben.” (Danto, El Abuso de la Belleza, 2005)

Sin embargo da la sensación que el arte contemporáneo resulta muy pocas veces trascendental y hasta parece gozar de su condición transitoria. El mensaje que se transmite muchas veces resulta ambiguo y oscuro para los espectadores con un discurso liviano de contenido y unas formas

que contribuyen hacia la confusión:

“(…)el arte contemporáneo resulta políticamente neutro, ampliamente despolitizado o, por lo menos, con una conciencia crítica y compromisos “flojos” en el sentido del adjetivo debole de la expresión italiana pensiero debole.” (Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, 2007, pág. 42)

Michaud aquí cae de nuevo en la generalización metiendo a todo el arte dentro de un mismo saco, aunque es cierto que en algunas obras existe una sensación de superficialidad, el abandono de las salas expositivas no es un suceso casual y obedece a un sinnúmero de factores. El público y el arte han abandonado los sitios tradicionales prefiriendo lugares más cercanos como la web o el espacio urbano en el que el Street art ha tenido tanto éxito. Jameson frente a la superficialidad que el arte contemporáneo muestra con frecuencia, señala:

“La primera y más evidente es el nacimiento de un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todos los postmodernismos a los que tendremos ocasión de volver en numerosos contextos distintos.” (Jameson, 1991, pág. 29)

Dentro de las concepciones contemporáneas del arte se piensa que al ser político se aleja de lo verdaderamente artístico; en un mundo donde todo puede ser arte éste puede ser también político sin perder su condición, ser arte sin ser arte es una paradoja con la que Ranciére desmiente la contradicción aparente:

“La política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja

Sebastián Martínez



fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta del arte.” (Ranciére, 2005, pág. 29)

Esta contradicción podría no tener sentido en otros campos pero es totalmente válido dentro del campo artístico que se presenta como un espacio sin límites en donde ningún concepto o idea es inamovible pudiendo incluso contradecirse a si mismo y poner en tela de juicio su existencia ratificando el crítico del arte. En un mundo que evita tomar partido en cualquier situación ser arte político es una opción también válida.

Buscar la perpetuidad más allá de los límites de las formas y de su existencia tangible sin importar el devenir y cambio constante de los conceptos es una de las posibilidades del arte que busca con sus contenidos llamar a la reflexión sobre lo que hay de fondo en las cosas alejando al espectador de la seductora promesa de los excesos:

“El arte crítico que invita a ver las huellas del Capital detrás de los objetos y los comportamientos cotidianos, se inscribe en la perennidad de un mundo en que la transformación de las cosas en signos se ve aumentada por el exceso mismo de los signos interpretativos que hacen que se evapore cualquier rebeldía de las cosas.” (Ranciére, 2005, pág. 38)

El arte típico cuyo aval recae en un sistema concreto resulta carente de todo rastro de emotividad y base creativa, dotado de una excesiva normatividad que lo vuelve fatuo, sin alma, un estuche totalmente predecible. Se trata de un problema de velocidad entre el arte y el sistema concreto:

enemigas. Si una máquina funciona, pronto dejará de ser una “sorpresa” para el adversario y perderá su eficacia, es decir, su cualidad esencial de accidente.” (Virilio, 1988, pág. 109)

El Arte al ser una expresión humana debe implicar intensidad de emociones y si estas emociones llegan a ser reguladas entonces es cuando el arte carece de independencia, cuando un sistema concreto se inmiscuye demasiado en el arte normándolo, regulándolo y organizándolo éste es susceptible de perder su razón de ser, debido a que el sistema concreto regidor será quien gobierne y establezca los parámetros de lo aceptable en el arte.

“(…) el consumo de bienes sin duda supone siempre, en grados distintos según los bienes y según los consumidores, un trabajo de apropiación; o, con mayor exactitud, que el consumidor contribuye a producir el producto que consume al precio de un trabajo de localización y desciframiento que, en el caso de la obra de arte, puede constituir la totalidad del consumo y de las satisfacciones que éste procura.” (Bourdieu, 2012)

El arte efímero no termina de ser consumido en su totalidad y su apropiación es parcial ya que no ha podido ser descifrado por el Sistema, tal vez por su naturaleza inestable que escapa de toda norma de control y al carecer de normatividad sigue manteniendo su espíritu de rebeldía, sigue reinventándose cada vez más. El artista contemporáneo en el arte efímero tiene un crisol de posibilidades para su experimentación, tanto es así que no ha dejado que este arte claudique ante ningún sistema a pesar de lo implacables e insistentes que resulten sus medios de control.

“Se trata aquí de la rivalidad de la competencia entre las diversas máquinas de guerra fabricadas por las naciones

El Arte lleva interiormente un contenido trascendental al poner en evidencia la fugacidad de la existencia, más aún en el caso de los artistas del performance que para sus obras utilizan el cuerpo que, por sí sólo, tiene una carga simbólica fuerte; se trata de una suerte de toque metafísico que nos transporta a una nueva situación de pensamiento en la que lo material resulta aminorado en su importancia, se da una transformación, una alquimia mental.

Luego de la Segunda Guerra Mundial todo se transformó en relativo, habían nuevos tipos de conflictos:

“Pero en ese tipo de conflictos no se trata ya de tiempos locales, la historia de las batallas descubría la deslocalización como precipitación hacia un último record metafísico, olvido final de la materia y de nuestra presencia en el mundo, más allá de la barrera del sonido, y más allá de la barrera de la luz.” (Virilio, 1988, pág. 128)

De alguna forma esperamos que el arte sea crítico y que nos transmita un mensaje de transformación, algo trascendental; el espectador quiere estar implícito en la obra, reflejarse en ella y el no hacerlo le resulta aversivo e incomprensible llegando al punto de rechazarla pues no encuentra una identificación; una buena parte del arte contemporáneo resulta alejado de la idea de transmitir un mensaje de transformación trascendental al espectador, este arte nos llega como un producto despolitizado, de “pensiero debole”.

Lo superficial de buena parte del arte contemporáneo hace que el arte en general huya del cautiverio del estado positivista experimentando con nuevos espacios que faciliten la interacción y el consumo de la colectividad, este acercamiento frontal crea

nuevos nichos en los que el espectador puede identificarse y encontrarse implícito; muchas veces estas nuevas formas de arte abordan temas de protesta que lo llenan de política haciendo que algunos artistas lo desconozcan como arte, sin embargo, y concordando con Ranciére, el arte es ilimitado sin importar cuan crítico sea su espíritu, es una posibilidad de cambio constante que podrá tomar cualquier influencia pero al mismo tiempo nunca abandonará su condición de arte.

El Arte busca la perpetuidad más allá de lo tangible y de los cambios conceptuales, por esta razón el arte efímero escapa de toda norma de control haciéndose cada vez más ilimitada la posibilidad de hacer arte, limitado solamente por el campo creativo ya que si se llega a aceptar una limitación venida de un sistema concreto estaríamos alejando al Arte de su razón de ser, quitándole emotividad y sorpresa, estaríamos dejando que éste sea definido por entes alejados del arte pero dependientes del mismo.

III.IV ARTE EFÍMERO CONTEMPORÁNEO EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO ECUATORIANO

En Ecuador durante la primera década de este siglo ha habido una intensa exploración de nuevas formas artísticas que se alejan de los paradigmas históricos, algunos de los protagonistas de estos cambios trabajan con lenguajes estéticos poco explorados dentro de los medios locales inundando los escasos espacios por donde circula el arte en el país con performance, video arte, instalaciones, intervenciones, etc., modificando al mismo tiempo la forma en la que el espectador se acerca al arte.

A continuación he querido señalar algunos ejemplos de obras que resultan intangibles y efímeras que se han presentado en diferentes espacios.

Juan Pablo Ordoñez en 2004 logra el primer premio en el 9no. Salón Nacional de Artes “Fundación El Comercio” presentando el performance “Asepsia”. Ordoñez selecciona distintos espacios con características ordinarias y las interviene haciendo una limpieza exhaustiva de las superficies utilizando los químicos con los que se esteriliza los quirófanos. “Esta limpieza es excesiva, obsesiva, pero paradójicamente inútil, pues sucumbe ante la naturaleza humana” (Ordoñez, 2004, pág. 4). La acción de Ordoñez es registrada en una serie de fotografías en blanco y negro que constituyen la obra.

“El resultado es una exposición documental fotográfica imaginaria pues la asepsia no es visible a simple vista, un oportuno y romántico registro de un inútil ritual moderno de purificación, un segundo estéril.”

(Ordoñez, 2004, pág. 4)

La esencia contestataria del performance se refleja en la obra “Cuerpo Suspendido” de Eduardo Carrera realizada en el 2009, en la que el artista flota en un inflable en la laguna ubicada en el Parque la Carolina haciendo alusión implícita a la antigua tradición quiteña en la que a “los ciudadanos transexuales eran arrojados a la laguna ubicada en el centro del parque La Carolina en las famosas “batidas” en aras del “orden y las buenas costumbres” (Carrera, 2009, pág. 1), la acción es registrada en una serie de fotografías que son difundidas a través de la internet.

La artista quiteña Valeria Andrade en el 2010 presenta en la Sala Proceso una muestra de video-registros de algunas de sus acciones con el nombre de “El Espacio Irrecuperable del Silencio”. Andrade explora los imaginarios urbanos confrontándolos con la risa y la parodia utilizando su cuerpo como instrumento de ruptura de barreras. Del mismo modo, Andrade reflexiona acerca del dolor a través de acciones que la ponen en estados de vulnerabilidad usando su cuerpo como herramienta estética tal como ella mismo lo señala:

“En la experiencia personal, mi cuerpo se constituye en sí mismo como campo de conflicto y controversia; se transforma en territorio de rebeldía, de resistencia. Es escenario, soporte, herramienta.” (Andrade, 2010, pág. 3)

El video-registro es pieza fundamental en obras como “Fundiciones” de Adrián Balseca en las que el artista realiza una acción y su registro se lo trabaja artísticamente constituyéndose en sí mismo en una obra de arte independiente de la acción original. Balseca propone la apropiación y



15. Eduardo Carrera, "Cuerpo Suspendido", 2009

transformación de objetos utilitarios en ornatos sonoros (Santillana, 2010, pág. 6) documentando el proceso que luego se exhibirá como una instalación.

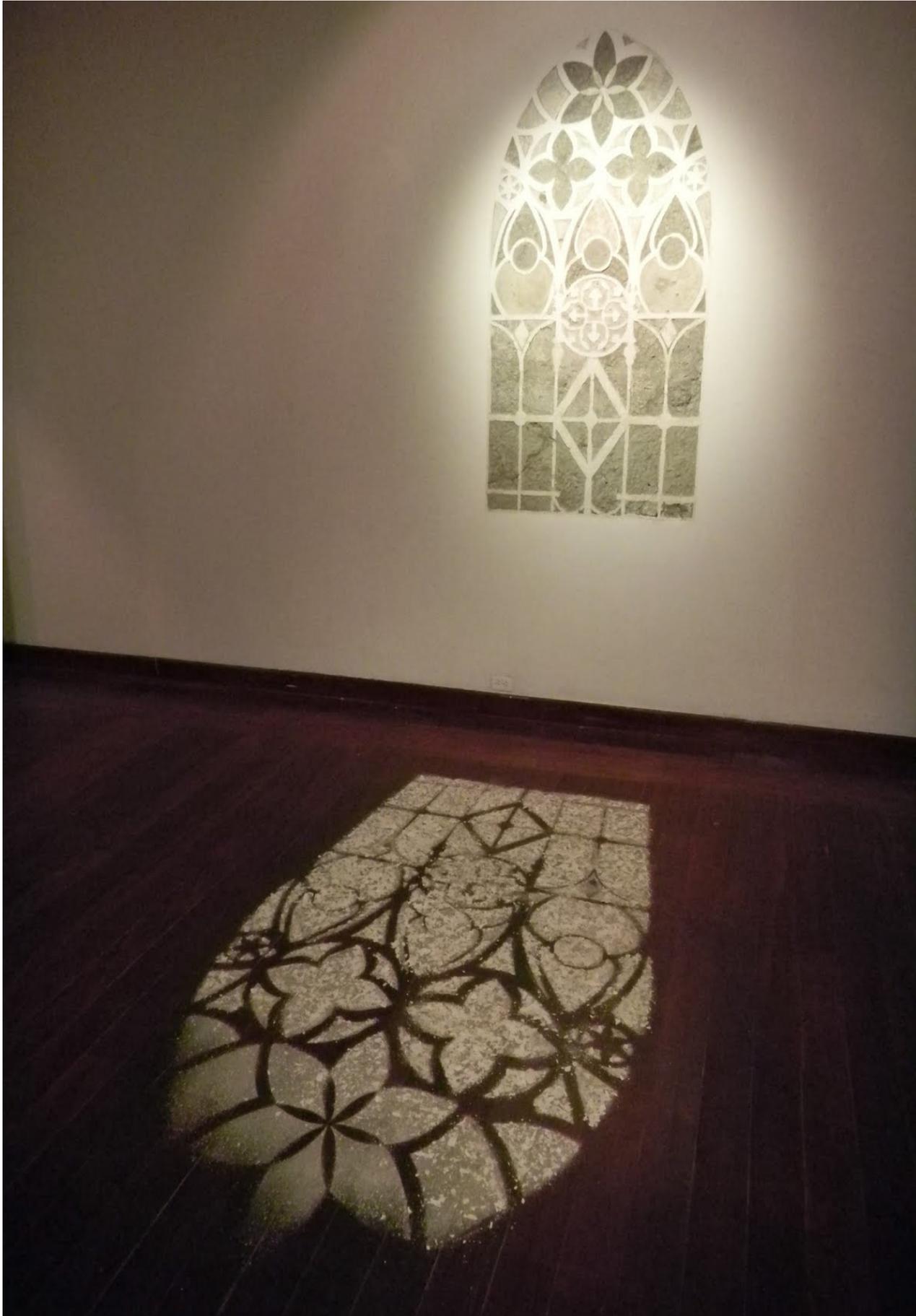
Otro ejemplo de arte efímero es "La Habitación Impasible", obra de Oscar Santillán que obtuvo el segundo premio del Salón De Julio del 2010. Santillán interviene en el espacio museístico dibujando una ventana al raspar la pintura de una pared, simulando al mismo tiempo luz proyectada sobre el piso con los restos; como el mismo Santillán señala acerca de su obra:

"Está hecha sólo de pintura, la pintura del propio Museo, al tiempo que invoca tradiciones e ideas sobre la pintura como el cuadro-ventana renacentista, los estudios de la luz de los pintores del siglo XIX, y pinturas

blancas a lo largo del siglo XX." (Santillán, 2010, pág. 1)

La obra de Santillán pone en duda la materialidad del arte reflexionando acerca del arte procesual y "la disolución del soporte común que compartían pintura, escultura y arquitectura, para su ulterior transformación formal en objetos reubicables en el museo (o en la tienda)." (Samos, 2010, pág. 3) La acción de Santillán obligó al cambio de los estatutos del Salón restringiendo futuras intervenciones en el espacio del museo blindándose así ante futuros "ataques" estéticos.

La Bienal de Cuenca, tal vez el más importante espacio institucional del arte dentro del país, ha ido cambiando en su estructura para tratar de asimilar propuestas



16. Oscar Santillán, ""La Habitación Impasible", 2010



17. Anthony Arrobo, "Red Curtain", 2011

tan efímeras e intangibles como la obra "Graffías" de Juan Pablo Ordoñez presentada en el 2007 durante la edición IX de la Bienal. La obra de Ordoñez consiste en el reflejo de luz proyectado sobre el monasterio de Las Conceptas con el uso de espejos polarizados colocados en las ventanas de las viviendas vecinas. La acción de Ordoñez, como el mismo señala, "es una ofrenda de luz, por eso digo que la gente es lo más importante del proyecto" (Ordóñez, 2009, pág. 68)

Un cubo transparente de tres metros cuadrados irrumpió ese mismo año el paisaje urbano de Cuenca. Se trataba de la obra "El Topo Urbano Laboratorio" de Sara Roitman, artista chilena residente en Ecuador, quien propuso que nueve artistas vivan dentro de este cubo durante 24 horas cada uno, interactuando con el exterior a través del

uso de la tecnología. Con esta obra-acción Roitman reflexiona acerca de las relaciones sociales, el arte y la dependencia tecnológica que pasa por "la desconexión física y por ende "la modificación de las relaciones interpersonales, amorosas y laborales, en resumen la intervención de la tecnología en la naturaleza humana." (Roitman, 2007, pág. 4)

Anthony Arrobo presentó dentro de la XI Bienal la obra "Red Curtain" obra tridimensional en la que Arrobo construye una cortina roja hecha enteramente con pintura acrílica. Con esta obra el artista guayaquileño reflexiona acerca de la materialidad del arte y se "cuestiona el propio sentido que la tradición concedió al material y, por esa vía, asume una revaluación crítica de su valor tanto en el plano expresivo como en el de contenido." (Santos, 2012, pág. 1)

Hay que resaltar que “Red Curtain” es una obra sumamente frágil y efímera ya que su materialidad se destruye en cada exposición y debe ser reconstruida cada vez.

Paralelamente han surgido espacios alternativos por donde circula el arte, así ha nacido en Guayaquil, dirigido por Valentina Brevi, la Galería “Espacio Vacío” que busca entablar “un diálogo entre los artistas y la obra que producen con la comunidad y la ciudad.” (Brevi, 2012, pág. 1) Se realizan aquí exposiciones efímeras que duran apenas unas cuantas horas dando al espacio un dinamismo que no se reconoce en otras esferas más habituales.

Lo efímero así se presenta como una alternativa a las formas y espacios tradicionales y es cada vez más común encontrarse con obras cuya materialidad resulta temporal. El performance, el video, la fotografía, las instalaciones, etc., están siendo redescubiertos por los jóvenes artistas ecuatorianos que están refrescando el ambiente artístico que aún se mantiene reacio a la inestabilidad que lo efímero promete.

CAPÍTULO IV: PROPUESTA ARTÍSTICA

IV.I REFERENTES

Quisiera iniciar proponiendo a algunos artistas que con su trabajo han influenciado de alguna manera mi obra y específicamente en la propuesta artística que más tarde detallaré. Los he elegido sin ningún orden de importancia dejando fuera de esta lista a algunos artistas que igualmente considero referentes como Yves Klein y Jenny Holzer quienes ya fueron abordados en el primer capítulo.

La obra de los siguientes artistas es diversa, yendo desde el Land Art al performance y en su mayoría se encuentran activos y vigentes dentro de la escena artística mundial, estos artistas trabajan con obras que por su fragilidad y condición efímera requieren de la mediación de la tecnología multimedia para lograr su difusión.

El tiempo, las relaciones sociales, los rituales místicos, los simbolismos del cuerpo, lo leve, lo sublime, etc., son algunos de los temas que estos artistas trabajan en sus obras, temas que sin duda en un mayor o menor grado tienen relación con el concepto de lo efímero y sus connotaciones simbólicas:

Andy Goldsworthy, artista británico nacido el 26 de julio de 1956, estudió bellas artes en Bradford College of Art entre 1974 y 1975 y posteriormente en el Preston Polytechnic entre 1975-1978 recibiendo su Licenciatura en artes; su residencia y estudio están ubicados en Escocia donde existe un archivo extenso de su trabajo que incluye registros de sus obras efímeras, residencias, proyectos, sus comisiones y sus exposiciones temporales (Universidad de

Glasgow, 2012, pág. 1)

“Andy es un artista que trabaja con la levedad, en sus piezas vemos el movimiento y cambios que va mostrando con el paso del tiempo, él mira todas sus creaciones como temporales, su materia son objetos comunes en la naturaleza.” (Castillo, 2009, pág. 1)

Su trabajo tuvo una gran importancia durante la década de los 80 siguiendo la línea de los artistas del Land art de finales de los 60, interviene en el paisaje de una manera mucho más sutil que algunos de sus predecesores. “Goldsworthy está íntimamente comprometido con los recursos de la tierra. Equilibrando estructuras espirales de rocas, ramas, y hojas explora las conexiones y tensiones naturales que existe en la naturaleza” (Phaidon, 1999, pág. 166).

Busca trabajar con la naturaleza como un todo por lo que evita editar su “materia prima” y utiliza materiales que encuentra en cada lugar en el que trabaja tales como ramas, hojas, barro, nieve, etc.; sus obras están ligadas íntimamente a la reflexión acerca de la protección a la naturaleza e indagan en lo fugaz, lo sutil y lo leve.

Una línea hecha con hojas de arce flota en un río en Ouchiyama-Mura en Japón y el único testigo presencial de esta obra es el artista. Esta obra montada en 1987 es un ejemplo extraordinario de lo etéreo y a su vez contundente que resulta a veces el arte contemporáneo. La obra de arte en sí se constituye en la idea y el proceso mismo de elaboración, el objeto producido se disolverá con el tiempo y la fotografía sólo se constituye en una herramienta para el registro y la posterior difusión de la obra.

Richard Long nació en Bristol, Inglaterra en



1945, estudió en el West of England College of Art entre 1962 y 1965, posteriormente continuó sus estudios en la Escuela de Arte de Londres y actualmente vive y trabaja en el Reino Unido.

Su obra se ubica dentro del Land art que se desarrolló en Europa de una manera un tanto distinta a la de sus colegas estadounidenses que “excavaban extensas áreas y ponían toneladas de rocas en el paisaje, Long perturbaba la naturaleza con actos tan poco violentos como caminar por un campo o cortar las margaritas.” (Phaidon, 1999, pág. 274)

Su obra es esencialmente efímera, utilizando habitualmente para el registro de las mismas la tecnología de la fotografía y el video para documentar su trabajo y poder difundirlo posteriormente.

Long influyó ampliamente en los artistas de las décadas de los 70 y 80, tales como Goldsworthy, cuando el Land art tuvo su climax. Long ha hecho un sin número de exposiciones manteniéndose vigente y activo hasta la actualidad.

Lothar Baumgarten nació en Alemania en 1944, residiendo y trabajando actualmente tanto en Nueva York como en Berlín. Asistió a la Staatlichen Akademie für Künste bildende, Karlsruhe (1968) y el Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf (1969-1971), donde estudió durante un año bajo la tutela de Joseph Beuys.

Su trabajo se basa en investigaciones antropológicas y las referencias de sus viajes entre los nativos norteamericanos y sudamericanos tratando temas socio-históricos como el colonialismo, cuestionándose a la vez la visión occidental de la vida tribal (Rocal, 2000, pág. 1).

Algunos ejemplos de su obra son trabajados

con una sutileza única logrando relacionar objetos disímiles en una atmosfera de descontextualización conceptual como en la serie de diapositivas de la obra titulada "Viaje por el Amazonas con la señora Remscheid: crónica de un viaje bajo las estrellas del refrigerador". "Es un título que sugiere exploración: las diapositivas eran imágenes de libros de antropología y objetos misteriosos sacados de su contexto" (Phaidon, 1999, pág. 35) como al encontrar una pluma roja bajo el entarimado del suelo del estudio del artista.

Gabriel Orozco nació en 1962 en Xalapa, capital del estado mexicano de Veracruz. Vivió y creció en la ciudad de México, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, posteriormente inició su carrera durante un viaje de estudios que hizo a Madrid en 1986; su trabajo obtuvo gran acogida del mundo artístico mientras se mantenía como un desconocido en su propia tierra.

El mexicano es “uno de los más valorados en el circuito internacional, autor de una obra amplia y polivalente que abarca desde la escultura hasta las instalaciones espontáneas, pasando por la fotografía, el vídeo, el dibujo y el arte-objeto” (Tamaro, 2013, pág. 1).

A principios de los años 90 Orozco trabajaba con la yuxtaposición de objetos discordantes dentro de escenarios ficticios, “crea esculturas efímeras e inventivas a partir de objetos encontrados, con frecuencia dejándolos tal como los encuentra. Él suele ser la única persona que ve sus obras de arte. La presentación de su obra adopta, pues, a menudo la forma de fotografías, que incluyen ondas en un estanque, un charco con forma circular de rodadas de bicicleta y un mercado mexicano desierto con un limón colocado en cada destartalado tenderete de madera” (Phaidon, 1999, pág. 353). En la actualidad Orozco es considerado uno de los diez artistas contemporáneos más innovadores e influyentes del mundo.



18. Joseph Beuys, "I like America and America likes me", 1974

Marina Abramovic, nacida el 30 de noviembre de 1946 en la desaparecida Yugoslavia, sus estudios los realizó entre los años de 1965 y 1970 en la Academia de Bellas Artes de Belgrado, posteriormente en 1972 continuó sus estudios en Croacia, se trasladó a Ámsterdam donde conoció a Ulay, artista alemán con quien empezaría una relación personal y artística muy intensa que duraría varios años.

La obra de Abramovic se centra en los lenguajes del performance donde explora los límites de su resistencia física y psicológica poniéndose a menudo en situaciones de desamparo frente al público, retándolo al mismo tiempo a que interactúe con ella durante sus presentaciones.

Abramovic se ha mantenido activa y vigente durante 4 décadas en las que ha desarrollado su trabajo, el mismo que a pesar de la gran aceptación sigue teniendo cierta resistencia como forma de arte real,

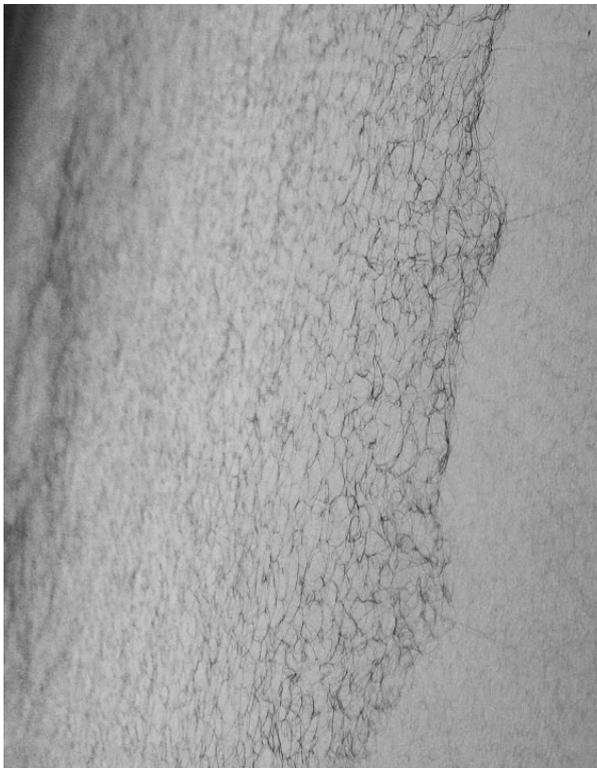
como lo señala la misma Abramovic quien tras cuarenta años de enfrentarse al escepticismo sobre los méritos de su trabajo dice estar cansada de la etiqueta de "alternativa".(Súarez, 2013, pág. 1)

Una de sus más recientes obras es "La Artista está Presente", performance presentado en el MOMA en el año 2010 donde Abramovic permanece durante varios días sentada frente a una mesa invitando al público a sentarse frente a ella en silencio, buscando provocar sensaciones y emociones producto del vaivén de miradas entre la artista y el público asistente.

Joseph Beuys nació el 12 de mayo de 1921 en Krefeld, Alemania. Estudió escultura en la Kunstakademie de Düsseldorf, donde también fue profesor entre los años 1961 y 1972. En 1962 integró el grupo Fluxus. Su trabajo se acercaba al desarrollo de rituales míticos en los que Beuys utilizaba su cuerpo para explorar lenguajes y conceptos



19. Lothar Baumgarten, "Cultura-Naturaleza", 1971



20. Janneth Méndez, "Red", 2013

complejos. "Beuys es recordado como un personaje sacerdotal; sus performances, en las que siempre llevaba su tradicional sombrero de ala vuelta, adoptaban caracteres de ritual, y su obra esta repleta de significado espiritual" (Phaidon, 1999, pág. 42).

La obra de Beuys se desarrolló sobre todo en performances e instalaciones que buscaban hacer reflexionar al espectador acerca de su realidad. A pesar de que para inicios de los años 70 ya era un artista reconocido, Beuys nunca había presentado su trabajo en los Estados Unidos que se suponía la meca del arte. En 1974 presenta su obra "I like america, and america likes me", un performance que duró algunos días durante los cuales el artista convivió con un coyote salvaje hasta familiarizarse con él.

"En los años 70 y 80 desarrolló actividades en todo el mundo. Sus obras fueron exhibidas en la Bienal de Venecia, el Guggenheim Museum de Nueva York y el Seibu Museum of Art en Tokio. En 1979 se presentó como candidato de Los Verdes para el Parlamento Europeo. Murió el 23 de enero de 1986 en Düsseldorf." (DW, 2013, pág. 1)

Robert Morris nació en 1931 en la ciudad de Kansas, Misuri. Entre 1948 y 1950 estudió ingeniería en la Universidad de Kansas donde posteriormente estudió Arte, continuó sus estudios de arte en el Kansas City Art Institute y filosofía en la Universidad Reed.

Se inició como pintor en la década de los 50 y posteriormente fue evolucionando hacia la escultura, el performance y las instalaciones. Durante las décadas de los 60 y 70 su trabajo se vio volcado hacia la experimentación de los materiales; aunque en un principio su trabajo se relaciono con la corriente más ortodoxa del minimalismo, desde principios de los años 60 Morris adoptó la experimentación dentro de sus obras explorando entre otros los terrenos del performance y la instalación.

En la publicación "Antiform" de 1968, Morris hace un llamado a abandonar el arte como

objeto, a no planificar un resultado formal anticipado de la obra y a experimentar con materiales blandos propensos a la acción y destrucción. Desde esta declaración Morris se iría alejando de los conceptos minimalistas hacia un arte más volátil. Morris en la actualidad vive y trabaja en Nueva York.

Janneth Méndez nació en Cuenca, Ecuador en 1976. Sus estudios los realizó en La Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca. Ha participado en varios de los eventos artísticos culturales más importantes del país, como la Bienal de Cuenca, El Salón de Julio, El Salón Nacional de Artes "Fundación El Comercio", etc., ganando algunos premios y reconocimientos. En la actualidad vive y trabaja en Cuenca donde tiene su taller y se desenvuelve como docente universitaria.

Méndez trabaja frecuentemente con materiales orgánicos produciendo obras que poseen una presencia inquietante y que se relacionan con el espectador de una forma teatral y performática, con formas y técnicas "sencillas" tocando temas complejos como el tiempo, relaciones personales, el cuerpo y sus connotaciones simbólicas, etc., manteniendo un lenguaje personal a través de sus formas y materiales. En una de sus más recientes obras presentada en la Sala Proceso a principios de este año, Méndez elabora una enorme red de pelo (material recurrente en la artista) tejida meticulosamente durante varios años y la instala de manera sutil potenciando la sensación de fragilidad y delicadeza de la obra obligando al espectador a sostener la respiración mientras la contempla.

"La finalidad alimenticia que impulsa la labor de la araña, en Méndez se convierte en un hecho no menos capital: sus tramas son una trampa contra la muerte, una manera de capturarla para conjurarla y trascenderla; una estrategia de sobrevivencia." (Zapata, 2013, pág. 1)

IV.II OBRAS PRECEDENTES

Durante los últimos dos años he estado trabajando con materiales que por sus características físicas resultan sensibles a los cambios y acción de medio ambiente, me interesan las sustancias que adquieren fugazmente una materialidad tangible resultando en formas inestables.

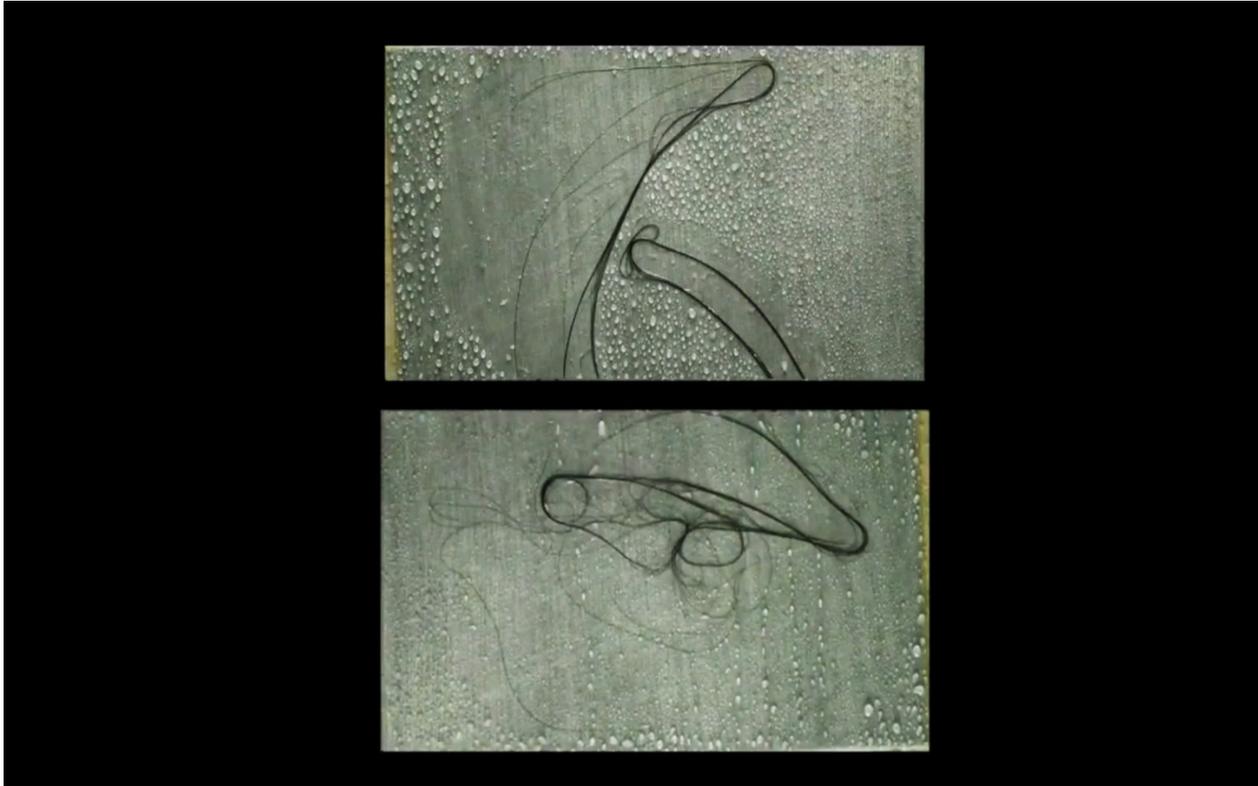
La utilización de la fotografía y el video al trabajar con estos elementos se dio casi de manera natural debido a la condición efímera de las obras y a la necesidad de documentarlas.

Si bien considero que cualquier ejercicio o trabajo que haga es necesariamente producto de todo trabajo previo, voy a obviar mi obra anterior y tratar las que considero relacionadas y precedentes a la propuesta:

"Tuyo" es un video que elaboré en el 2011 con la técnica de stop motion y en el que buscaba jugar con la dualidad y la interdependencia entre antagónicos refiriéndome específicamente a la relación de dos personajes de comic: Batman y El Guasón. Trabajé en un escenario cotidiano y con un material común y hasta despreciado: el cabello que queda adherido en la cerámica de las paredes de la ducha dotándolo de otros significados y lecturas a través de la utilización de la tecnología.

Este trabajo me llevo a reflexionar sobre lo efímero de las situaciones y la materia, y las distintas lecturas que se le puede dar a cosas comunes y cotidianas a través de la descontextualización estética junto con los recurrentes pero siempre vigentes cuestionamientos existenciales que la reflexión sobre la existencia y su condición efímera nos trae.

De esta forma surgió la serie "INSOPORTABLE", que fue un conjunto de obras elaboradas en el 2012 con las que buscaba explorar de manera más específica



21. Sebastián Martínez R. , "tuyo", 2011

la condición efímera, experimentando con los materiales, soportes, fotografía y video. Con estas obras buscaba reflexionar acerca de lo tangible y lo intangible, sobre la vida y la muerte del cuerpo y la transcendencia de lo que queda de él, entre lo efímero y lo eterno de nuestra existencia.

Las obras fueron elaborados con distintos materiales: aserrín, hielo, moscas comunes y azúcar.

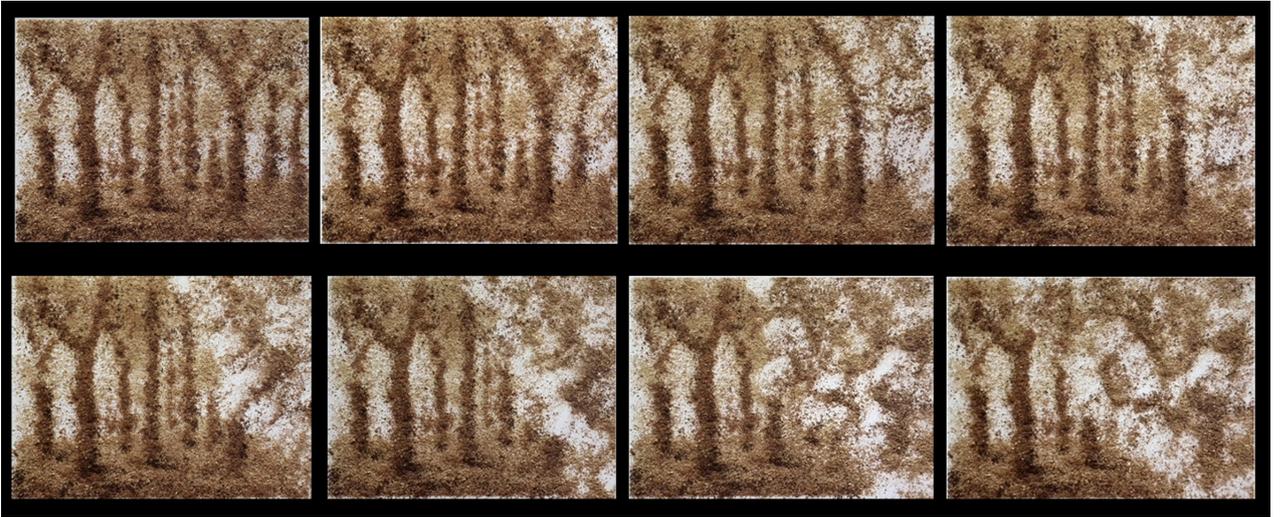
En "INSOPORTABLE I" elaboré con aserrín (material utilizado en obras anteriores) un paisaje agreste que de a poco se iba desvaneciendo por la acción del viento, esta disolución se registra en una serie de imágenes que se constituyeron en la "obra tangible"; la necesidad de la utilización de la tecnología en este tipo de obras se dio por el sentido de lograr un material que se pueda presentar al espectador.

y que al mismo tiempo por su condición inestable me planteaba un cierto desafío: la obra efímera funciona a otra velocidad. En "INSOPORTABLE II y III" la fotografía ocupó un lugar fundamental ya que me permitía jugar con la ilusión de la perspectiva y la escala de las esculturas, contraponiéndolas con paisajes urbanos, un poco acercándome hacia el Land Art. Las esculturas fueron hechas con hielo y aserrín, experimentando con formas orgánicas y geométricas que resultan sugerentes.

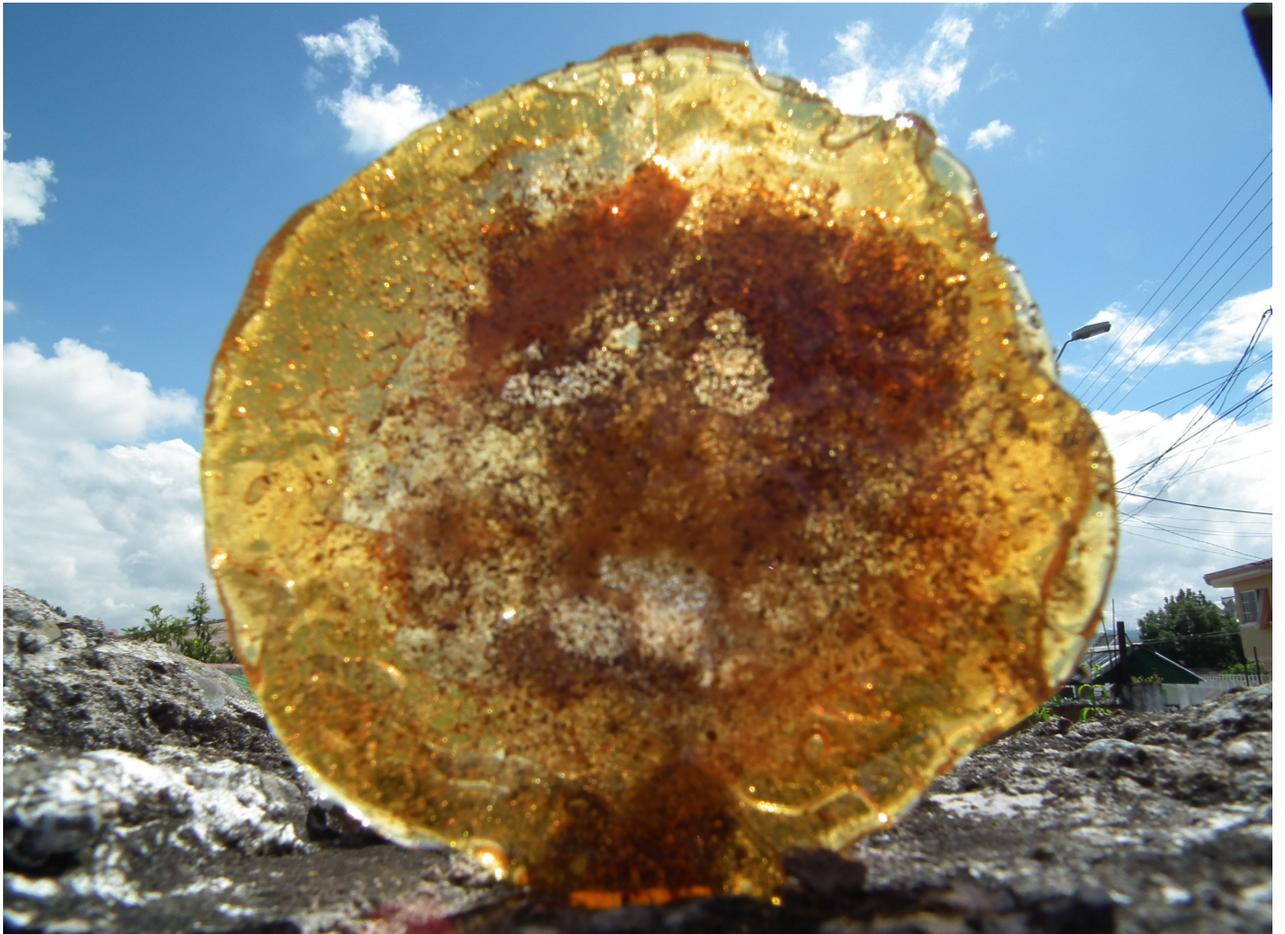
Posteriormente y como parte de la misma serie elaboré una serie de objetos hechos con azúcar y aserrín, trabajando igualmente con la fotografía y el paisaje urbano. En INSOPORTABLE IV el azúcar resultaba igualmente inestable produciendo otro tipo de texturas y de acciones naturales inesperadas como la de las hormigas que contribuyeron de manera metódica e ininterrumpida a la disolución de esta obra.

86 Al mismo tiempo y dentro de la misma serie empecé a experimentar con el hielo, material que me permitía jugar con las transparencias

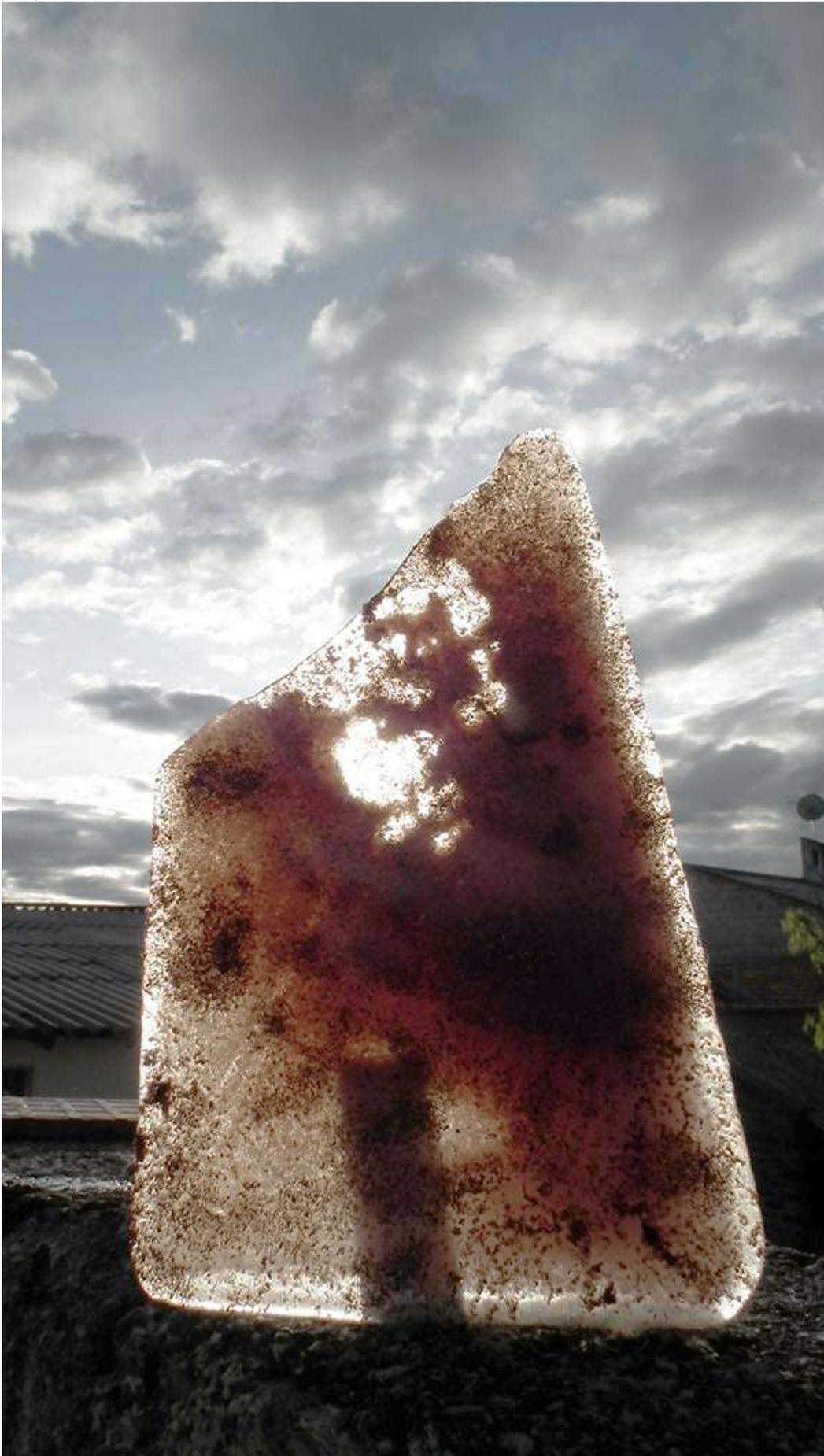
Todas las experiencias de INSOPORTABLE se vieron condensadas en "Para siempre es



22. Sebastián Martínez R. , Secuencia fotográfica “INSOPORTABLE I”. 2012



23. Sebastián Martínez R. , “INSOPORTABLE IV”. 2012



24. Sebastián Martínez R., "INSOPORTABLE II". 2012



25. Sebastián Martínez R. , "INSOPORTABLE III". 2012



26. Sebastián Martínez R. , "Para Siempre es Demasiado Tiempo". 2012



demasiado tiempo", título tomado de la canción "Para Siempre" del grupo español de rock "Los Ilegales". La obra constaba de bloques de hielo con dos caras distintas que contenían figuras geométricas fraccionadas; las dos partes de la escultura se mostraban como una unidad suspendida a unos 60 cm del piso. En este trabajo quise simplificar más la materialidad por lo que utilice sólo agua congelada, logrando el contraste mediante la congelación disímil y la utilización de distintas calidades de agua.

La utilización del hielo y de materiales inestables continuó en la obra "1833", video- registro cuyo título se refiere al tiempo que tardó la obra física real en diluirse. En el mismo se muestra la escultura hecha de hielo en cuyo interior se encuentran dos círculos: uno grande de moscas comunes y uno pequeño de abejas, las mismas que poco a poco son "liberadas" durante la fundición del hielo. El video se desarrolla mostrando las diferentes etapas de la obra (apogeo, decadencia y desaparición) documentando su disolución.



27 y 28. Sebastián Martínez R. , Fotogramas “ 1833””, 2012



NUBES (I)

No habrá una sola cosa que no sea
una nube. Lo son las catedrales
de vasta piedra y bíblicos cristales
que el tiempo allanará. Lo es la Odisea,
que cambia como el mar. Algo hay distinto
cada vez que la abrimos. El reflejo
de tu cara ya es otro en el espejo
y el día es un dudoso laberinto.
Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
es nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.

Jorge Luis Borges

Los conjurados (1985)

IV.III “SOMOS LOS QUE SE VAN”

Ser efímero es cuestión de tiempo: todo resulta temporal si se lo mide con la escala de tiempo adecuada. No habrá una sola cosa que no sea una nube, dice Borges, con esta analogía señala lo pasajero de todas las cosas, incluso las construcciones monumentales que nos parecen eternas al medirlas bajo nuestros ínfimos parámetros temporales son corroídas hasta el polvo frente al inapelable paso del tiempo.

Una parte de la realidad se ha vuelto efímera como estrategia de un mercado que ha visto en lo transitorio la oportunidad de incrementar ganancias haciéndonos olvidar de lo esencial a cambio de la promesa de una felicidad eterna a sus sumisos compradores, olvidándonos de cosas que nos resultan incómodas como la idea de la muerte. Frente a esta realidad la artista brasileña Néle Azevedo señala:

“La civilización occidental se ha olvidado de la muerte. El sistema plantea que consumamos, que somos eternos, y hace a un lado la muerte, la oculta, la pone distante de la vida” (Alvarado, 2012, pág. 1)

Evitamos pensar en la decadencia o la muerte de la existencia, sin embargo el espectador de una obra efímera se enfrenta a su duración fugaz en un mundo donde en general evitamos pensar en los “finales” y preferimos imaginar un “para siempre”. Como a niños, señala Virilio, lo que desaparece nos parece insoportable:

“El viejo adopta una actitud parecida a la del niño que fue, cancelando su madurez, al igual que el niño a quien se le pregunta lo que quiere para Navidad expresa su deseo de “que todo vuelva a su lugar, que los

exiliados retornen a su hogar, que resuciten aquellos que fueron muertos o se murieron...”. Para él, lo importante es el lugar de las cosas, lo que estaba allí y de golpe ya no está, lo que desapareció para siempre le resulta insoportable.” (Virilio, 1988, pág. 97)

Aunque en realidad no esperamos que todas las cosas sean eternas queremos que las experiencias que nos resultan hermosas o agradables duren para siempre y que las desagradables desaparezcan, esta reflexión viene de una experiencia personal: una ocasión mi madre se encontraba en la imposibilidad de comerse un oso de chocolate meticulosa y detalladamente elaborado ya que decía: “Algo tan hermoso y que ha costado tanto trabajo debería durar más; me angustia comérmelo.”

Del mismo modo se espera que el arte sea eterno por lo que se invierten millones en la preservación de las obras maestras para el deleite de “las futuras generaciones”. El arte como era concebido hasta la modernidad estaba hecho para sobrevivirnos y existir en una escala de tiempo diferente a la humana, tal como lo señala Didi-Huberman, es de esperarse que la obra nos sobreviva y que su decadencia llegue siempre en un futuro:

“En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el fragmento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.” (Didi-Huberman, Ante el tiempo, 2000, pág. 12)

Esta actitud es la que tomamos cuando algún

suceso o experiencia nos resulta atractivo estética o intelectualmente, quisiéramos que durase para siempre y cualquier acción concebida para ser efímera nos resulta impensable e ilógica: ¿Por qué hacerla fugaz cuando puede durar para siempre? Sin embargo y como señala Jorge Martínez, cantante del grupo de rock “Los Ilegales”, para siempre es demasiado tiempo.

Dentro de este contexto el proyecto “Somos los que se van” reflexiona acerca de lo efímero y sus intrincados simbolismos metafísicos, más allá de la fugacidad de las tendencias y la seducción, haciendo una analogía de la transformación, del olvido y la desaparición. “Somos los que se van” es un objeto performer que en su acción, que dura pocos minutos, muestra su propio apogeo, decadencia y desaparición, piezas claves de la activación de la escultura como obra de arte.

IV.III.I MATERIALIDAD Y FORMA

“Larga vida a lo inmaterial”
Yves Klein

Hace medio siglo que Morris increpaba a los artistas a experimentar con la materialidad de la obra dejando que las características físicas propias de cada material sean las que se expresen y se desarrollen, además de incluir en los procesos creativos elementos como el azar y la casualidad. El arte así asumía una característica procesual acercándose hacia lo teatral y el performance dotando a la obra con la capacidad de ser efímera.

ejercicios anteriores a esta propuesta con los mismos con los que he ganado experiencia en el manejo del hielo como material estético pudiendo jugar con las transparencias y contrastes, con la utilización de agua pura y agua de arroz, además que el hielo me permite tener esa inestabilidad requerida para lograr el efecto deseado.

El hielo en sí tiene mucho significado y simbolismo, presentándose como el triunfo del ingenio del hombre sobre la naturaleza al poder mantener al agua en estado sólido mediante la utilización de tecnología que la proteja de la acción de calor, sin embargo este es un triunfo igualmente efímero y su fragilidad es expuesta tan pronto como dejamos al hielo fuera del ambiente artificial. Esta inestabilidad nos posibilita el apreciar en cortos periodos de tiempo tres aspectos fundamentales de la existencia: el apogeo, la decadencia y la desaparición.

En esta propuesta he querido alejarme de la abstracción visual y proponer una serie de paisajes con la imagen de varias nubes refiriéndome al mismo tiempo al poema de Borges. Esta relación me pareció pertinente ya que por otro lado significa jugar de manera irónica con los estados físicos del material con el que decidí trabajar: el agua. Existe adicionalmente en esta acción una evocación al antiguo deseo utópico del hombre por controlar los elementos tal como el mismo Klein señalaría en 1976:

“Finalmente, es un antiguo sueño de la humanidad y una idea maravillosa jugar con los elementos de la naturaleza, y dominarlos.” (Arnaldo, 2000, pág. 92)

Debido a la inestabilidad en la materialidad de la obra la forma resulta igualmente variable y dependerá de varios factores azarosos como la temperatura o la humedad

Es así como la materialidad de la propuesta está dada principalmente por la experimentación y está determinada por los

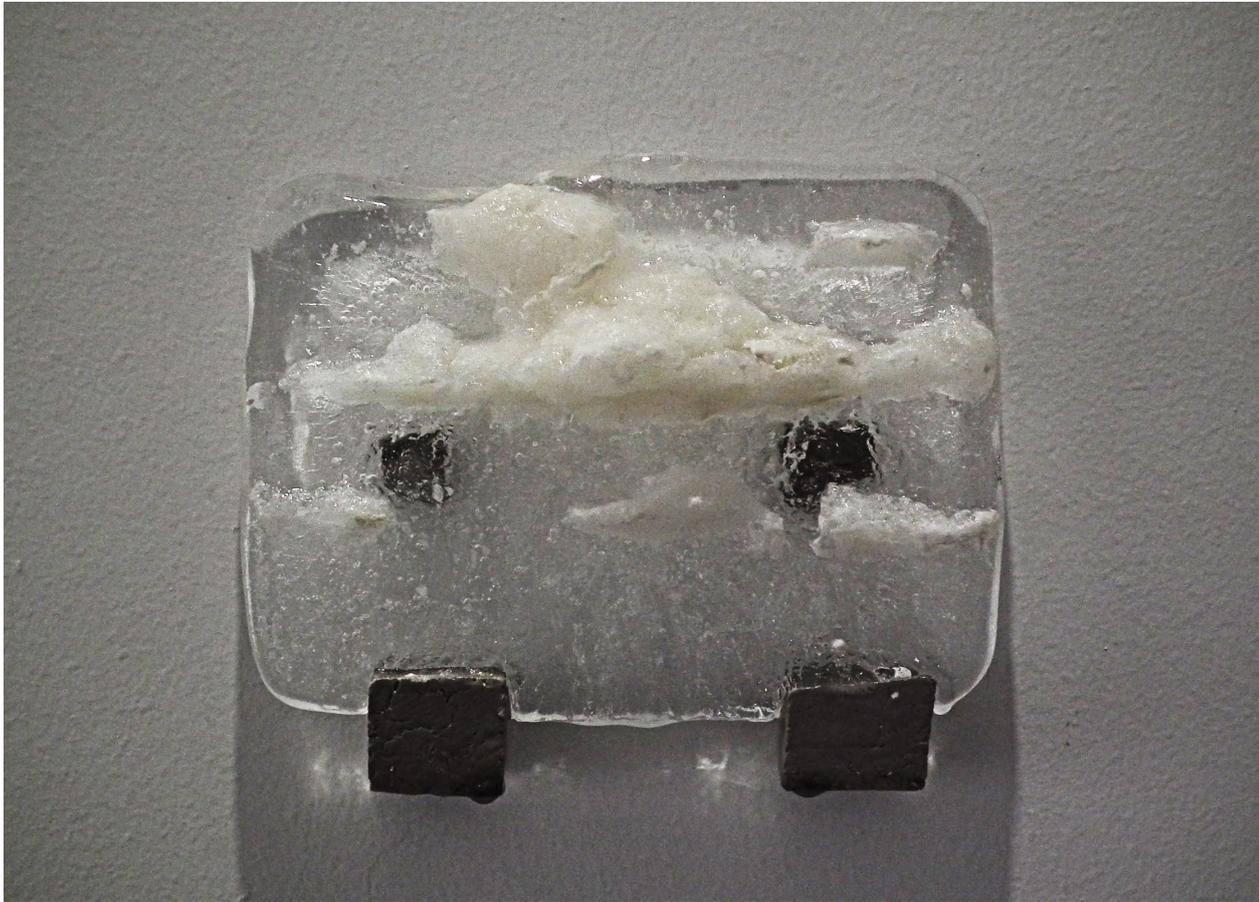


29. Sebastián Martínez R., "Somos los que se van", 2013

24 bloques de hielo de agua pura y agua de arroz.

Cada bloque mide 12cmx 15.5cm

Total 12cm x375cm

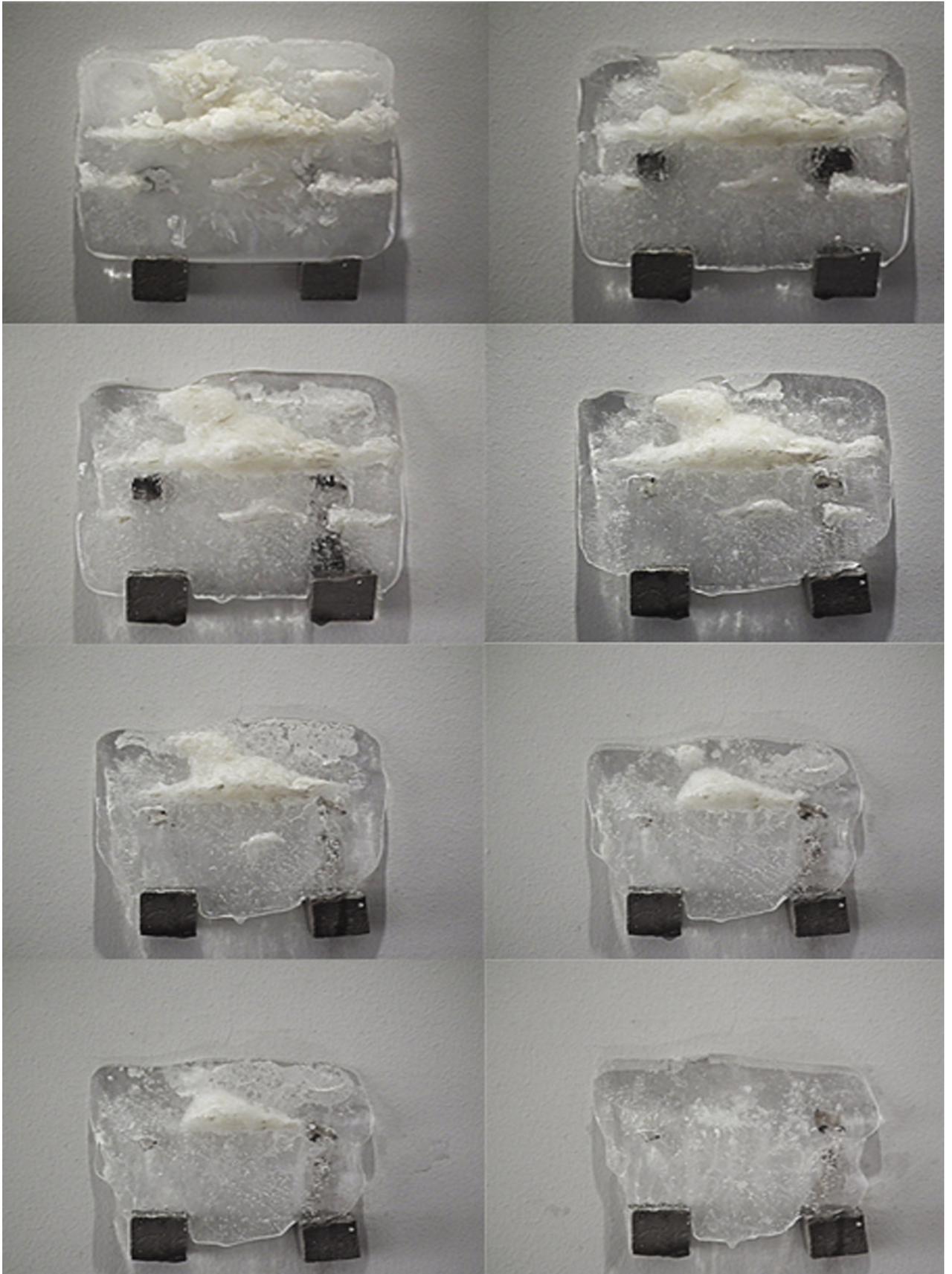


30 Y 31. Sebastián Martínez R. , Detalles "Somos los que se van", 2013

24 bloques de hielo de agua pura y agua de arroz.

Cada bloque mide 12cmx 15.5cm

Total 12cm x375cm



32. Sebastián Martínez R., Secuencia fotográfica de la fundición de uno de los segmentos de la obra "Somos los que se van", 2013

24 bloques de hielo de agua pura y agua de arroz

Cada bloque mide 12cmx 15.5cm



33. Prueba previa de forma y de formato de la obra



34. Prueba previa de forma y de formato de la obra

del espacio donde sea expuesta. La obra consta de una forma inicial definida y el proceso de disolución dura aproximadamente unos 120 minutos. Ésta consta de 24 bloques de hielo rectangulares de un tamaño más o menos regular que se asientan sobre un soporte hecho de arcilla prensada y cruda que se instala sobre la pared a una altura de 1.60 cm desde el piso, se espera que estos soportes sean corroídos en un 30 % durante el proceso de licuefacción de la obra.

IV.III.II PROCESOS PRODUCTIVOS

La producción de la obra se acerca a procesos artesanales establecidos en las pruebas previas a la elaboración definitiva de ésta en las que se definió los procedimientos creativos además de algunas consideraciones en cuanto a contraste y al montaje.

El bloque base se elaboró congelando agua pura en un molde rectangular. Este proceso es sencillo pero hay que tomar en cuenta el tiempo de congelación de cada placa que es de aproximadamente unas 12 horas, para lograr las formas y el relieve se sigue un proceso igualmente simple, metódico y laborioso que se basa en un ejercicio de congelación y re-congelación de varias capas de escarcha colocadas una encima de otra sobre las placas de hielo rectangulares previamente elaboradas.

Para lograr dar el relieve de las nubes se utilizó escarcha producto de licuar agua de arroz congelada previamente. Con este material se va moldeando las formas sobre la superficie de hielo y posteriormente se vuelve a congelar para conseguir que la pieza se solidifique en un sólo cuerpo; este

procedimiento se repite para lograr dar más o menos relieve.

En un inicio Los soportes de la obra fueron elaborados de arcilla prensada si embargo estos resultaron muy pesados visualmente por lo que se los sustituyó por 24 soportes plásticos de color blanco de 6 cm de ancho que resultaron mucho mas acordes sin restarle protagonismo a la obra.

El proceso productivo es sencillo pero demanda tiempo y paciencia ya que la inestabilidad del material obliga trabajar a velocidad teniendo que hacer avances cortos por vez. El trabajo principalmente manual repetitivo y metódico evoca el trabajo del artesano y contrasta al mismo tiempo con el carácter inestable y efímero de la obra.

IV.IV.EXPOSICIÓN

La exposición se realizó el 5 de noviembre de 2013 en el Bar-Galería "Republica Sur"; para este efecto se elaboraron invitaciones y posters que se colocaron en distintas partes de la ciudad. La obra fue elaborada durante los 15 días previos a la muestra dejándose lista para su instalación apenas dos días antes.

Uno de los problemas principales que la obra presentó, debido a su condición efímera, es su transportación desde donde se la mantenía refrigerada hasta el lugar donde fue expuesta, para este propósito se consiguió dos contenedores térmicos que proporcionaron el suficiente tiempo desde su empaquetamiento hasta su disposición final.

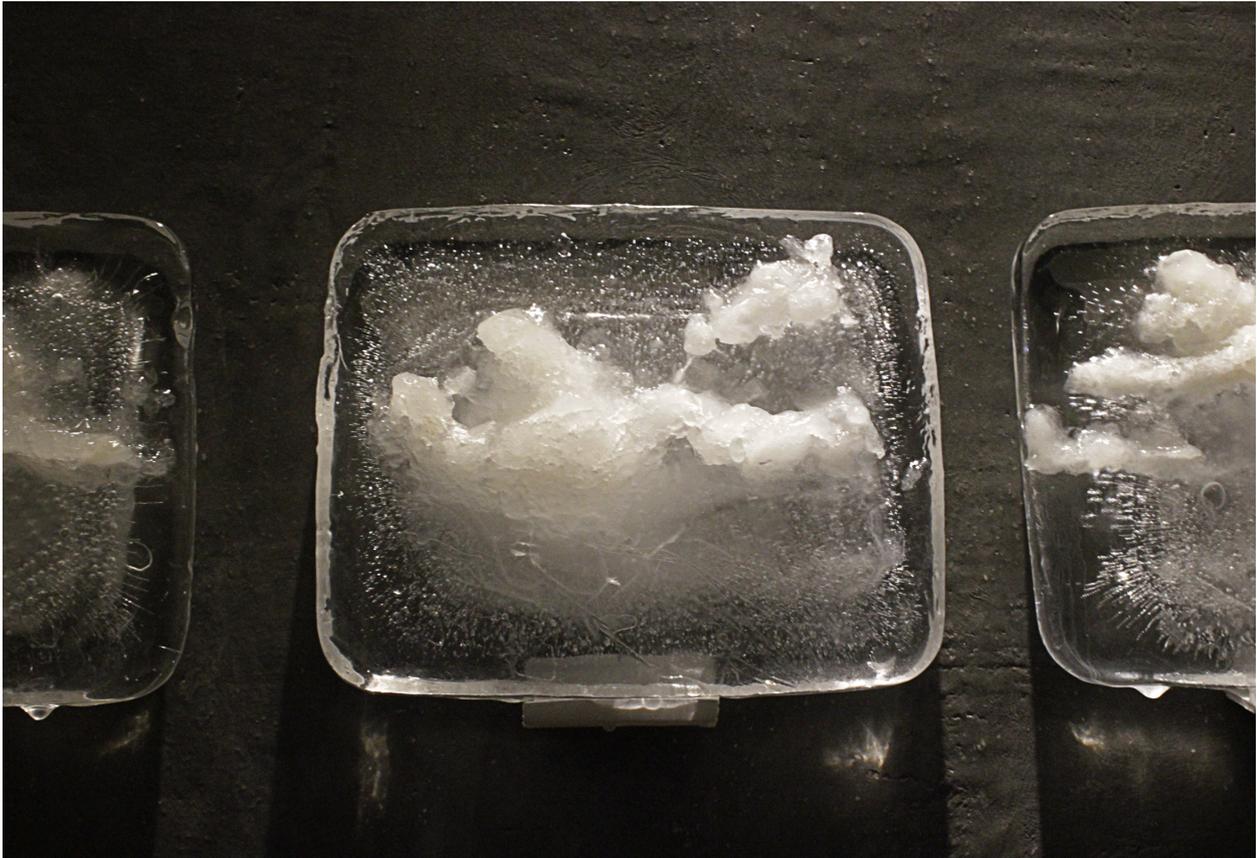
La instalación de la obra se la realizó en presencia de los asistentes y con la intención de que fuera apreciada por un mayor



35. Bases de arcilla descartadas



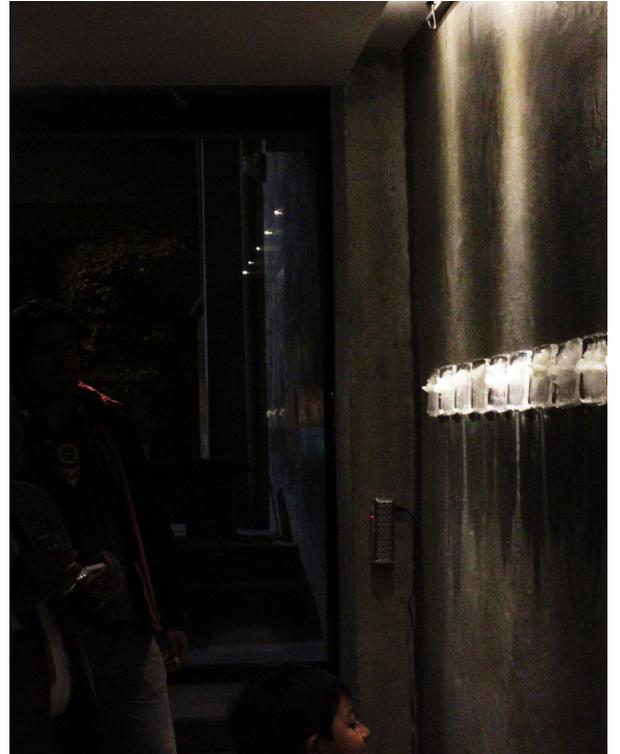
36. Poster de invitacion a la exposicion "somos los que se van"



número de personas se esperó cerca de 45 minutos de la hora programada, luego de los cuales se procedió a colocar cada bloque en los soportes plásticos previamente situados en una de las paredes de la galería.

Además de la obra se proyectó un video registro de la misma que en primera instancia no se lo iba a utilizar ya que se consideró que se podría estar redundando, sin embargo las condiciones físicas de la galería hicieron necesaria su proyección con el fin de convocar al público e invitarlo a entrar en las instalaciones.

Se calcula que a la exposición acudieron alrededor de 120 personas quienes por un lapso aproximado de dos horas permanecieron para poder observar el proceso de fundición de la obra.



V. CONCLUSIONES

V.I CONCLUSIONES GENERALES

En la primera parte se concluye que el arte efímero se ha mantenido activo desde hace 50 años cuando irrumpió en el mundo del arte a mediados del siglo pasado como respuesta a la exagerada fijación por el objeto artístico y a su pérdida de valor en pro de una exagerada comercialización del arte. Artistas como John Cage, Allan Kaprow, Ives Klein, el Grupo Fluxus, entre otros, son los pioneros en experimentar y proponer nuevas experiencias estéticas en las que se invitaba a los espectadores a participar de ellas, haciéndolo salir del lugar de espectador pasivo.

Robert Morris y su llamado a la Antiforma a mediados de los años 60 rompió definitivamente con los parámetros establecidos de la modernidad dando la posibilidad de que la obra de arte se presente como un proceso sin formas prestablecidas introduciendo nuevos elementos que intervenían en los procesos creativos como: el azar, la gravedad, el espacio expositivo específico, las características físicas de los materiales, etc., dando así la posibilidad de que nuevas corrientes de arte se desarrollen diversificando la manera de hacer arte.

Debido al carácter efímero de las obras los artistas han adoptado la tecnología como una herramienta para lograr difundir sus obras a un público más amplio; la facilidad con la que se consigue equipos multimedia y el fácil acceso a las bondades de la Internet ha potenciado aún más la relación arte-tecnología lográndose una hiper-difusión de distintas expresiones estéticas.

Las instituciones durante varias décadas han

ido tratando de acoplarse a los nuevos lenguajes estéticos logrando de forma parcial asimilar los diferentes lenguajes estéticos efímeros; sin embargo y a pesar de estos esfuerzos el Arte Efímero no ha sido totalmente aceptado como forma de arte valedero, aunque es cierto que se lo presenta en las grandes salas del mundo el coleccionista sigue prefiriendo el arte objetual a una obra intangible.

En el Capítulo III donde se analiza la validez de la obra efímera se puede decir que aunque Michaud afirma que el arte se hizo gaseoso y que ha inundado todos los campos sociales haciéndose omnipresente, la realidad es distinta y mucho menos romántica. Uno de los errores de Michaud es que entra en generalizaciones con mucha facilidad, si bien al parecer el arte o parte de éste se ha diluido saliendo de las salas tradicionales esto no significa que el arte se ha vuelto permanente, éste se materializa periódicamente en distintos espacios y momentos; los espacios en los que se mueve el arte se han diversificado dando al artista y al espectador una infinidad de posibilidades. El mundo contemporáneo es efímero, inestable y cambiante. Los objetos son hechos para una duración breve y nuestra atención está acorde a esta realidad. La seducción, la tendencia y la exclusión, otrora características exclusivas de la moda, se han generalizado, la condición efímera no sólo que se ha mantenido en el arte sino que se ha expandido a todos los espacios sociales y es en estos espacios, que muchas veces resultan igualmente efímeros, en donde el arte se materializa activándose como obra de arte.

Hace veinte años Lipovetsky anunciaba que La Moda y su capacidad de seducción habían triunfado, sin embargo en la actualidad la llamada Hipermodernidad dista mucho de la utopía propuesta por el filósofo

francés. Los intereses de nuestras sociedades han cambiado centrándose en aspectos mucho menos glamorosos como el desempleo, la preocupación por la salud, las crisis económicas, la guerra, etc., la seducción sigue estando pero incluso para el mismo Lipovetsky el imperio se ha disuelto frente a una áspera realidad.

La publicidad influye en nuestros gustos y preferencias artísticas por lo que se vuelve de suma importancia la manera en la que se muestra una obra al espectador. Más allá de la necesidad de otorgarle al arte efímero la posibilidad de comunicar sus contenidos, las estrategias visuales que se han adoptado como la producción de folletos, películas en alta definición, suvenires, etc., se constituyen en dispositivos de persuasión estética que influyen significativamente en nuestras preferencias y en última instancia determinan a que exposición vamos, que arte producimos y cual consumimos.

El control de la comunicación y de las formas de producción del arte están en muchos casos en poder de las élites; la diversificación de los medios y el fácil acceso a la tecnología han posibilitado el acceder a la información, diversificando al mismo tiempo las formas de producción y de difusión del arte a través de diferentes vías y medios tecnológicos que posibilitan el llegar a un mayor número de personas, sin embargo estas posibilidades quedan subutilizadas ya que en la mayoría de casos el uso de la tecnología mass-media se limita a la interacción social vacua y sin objetivos concretos.

Dentro de esta realidad el arte efímero sigue siendo válido manteniéndose aún en muchos casos como un lenguaje subversivo y de contestación a lo establecido, esto se corrobora con las declaraciones de

Abramovic en las que señala que luego de 40 años de trabajo se sigue sintiendo como una artista “alternativa”.

V. II CONCLUSIONES: PROPUESTA ARTISTICA

El proponer una obra efímera obliga a diversificar las estrategias creativas que pueden estar sustentadas en la utilización de la tecnología como soporte de las obras; la riqueza y la dificultad de las obras que por su materialidad resultan temporales están precisamente en su inestabilidad como objeto.

La obra efímera es una obra-performer a través de la cual sucede algo que se traduce en una acción que se ejecuta y sucede a distinta velocidad de la que esperamos. Ésta se diluye, se transforma, crece, desaparece y aparece, se fusiona o se separa, etc., liberada de las formas preestablecidas, el azar juega un gran papel en estas transformaciones.

La idea de lo efímero de la existencia es un concepto que ha estado siempre en la psiquis humana ya que La Muerte como símbolo es casi una constante en todas las culturas que existen y que han existido. Borges retrata bellamente estas reflexiones comparando todas las cosas, incluso las que nos parecerían “eternas” con las nubes del cielo que aunque monumentales son siempre pasajeras.

Las lecturas y estéticas que el hielo como material me ha proporcionado han sido óptimas para las intenciones de esta propuesta, sin embargo hay que tomar en cuenta las dificultades que su fragilidad e inestabilidad traen al momento de trabajar con este material o con cualquier material



inestable con el que se piense trabajar en un futuro. Estas dificultades me sugieren al mismo tiempo la posibilidad de trabajar con la fotografía y el video para lograr otro tipo de lecturas de la obra, esto podría realizarse en un futuro trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- Santos, E. (12 de noviembre de 2012). Ghost. Recuperado el 8 de junio de 2013, de Anthony Arrobo Vélez: <http://anthonyarrobovelez.wordpress.com/>
- Alvarado, R. (21 de agosto de 2012). La Tercera. Recuperado el 15 de mayo de 2013, de <http://diario.latercera.com/2012/08/21/01/contenido/cultura-entretencion/30-116560-9-artista-brasilena-instala-mil-figuras-de-hielo-en-u-de-chile.shtml>
- Andrade, V. (2010). Calle de las 7 Cruces. Catálogo "El Espacio Irrecuperable del Silencio", 1-4.
- Arnaldo, J. (2000). Yves Klein. Madrid: Nerea.
- Aznar Almazán, S. (1998). El arte Acción. Madrid: NEREA.
- Banksy. (2001). Banging your head against a brick wall. Londres: Banksy.
- Baudrillard, J. (1991). La transparencia del mal. Barcelona: ANAGRAMA.
- Bauman, Z. (2003). Modernidad líquida. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Benjamin, W. (1971). Tesis de filosofía de la historia. Barcelona: EDHASA.
- Bourdieu, P. (2012). La distinción. Madrid : Taurus.
- Brevi, V. (13 de noviembre de 2012). Espacio Vacío- Galería de Arte en Construcción. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.espaciovacio.net/>
- Carrera, E. (12 de agosto de 2009). La Selecta Cooperativa Cultural. Recuperado el 8 de junio de 2013, de <http://www.laselecta.org/2009/08/cuerpo-suspendido-eduardo-carrera/>
- Carroll, N. (1994). Identifying Art. En R. Yanal, Institutions Of Art. Reconsiderations of George Dikie's Philosophy (págs. 3-38). Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Castillo, J. (12 de febrero de 2009). Andy Goldsworthy, un artista que trabaja con la levedad. Recuperado el 27 de mayo de 2013, de <http://www.elcalamo.com/andy.html>
- Castro Flóres, F. (2009). Consideraciones críticas sobre el arte contemporáneo. Madrid: Documenta Artes/UAM.
- Castro, S. (2005). En teoría, es arte. Una introducción a la estética. Madrid: EDIBESA.
- Cork, R. (1993). Desarrollos Alternativos. En G. Mosquera, Del Pop al Post (págs. 213-235). Habana: Arte y Literatura.
- Cuadra, A. (2007). La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad digital. Temas de Comunicación, 103-132.
- Danto, A. (1971). Artworks and real Things. Columbia: Columbia University.
- Danto, A. (1999). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

- Danto, A. (2005). *El Abuso de la Belleza*. Barcelona: Paídos.
- De la Villa, R. (1998). *Guía del usuario del Arte Actual*. Madrid: TECNOS.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del Arte*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DW. (17 de enero de 2013). Joseph Beuys: "todo ser humano es un artista". Recuperado el 28 de mayo de 2013, de <http://www.dw.de/joseph-beuys-todo-ser-humano-es-un-artista/a-1866805>
- Fernández Polanco, A. (2007). *Arte Povera*. Madrid: NEREA.
- FLUXUS. (3 de ABRIL de 2010). Fluxus Portal. Recuperado el 12 de DICIEMBRE de 2012, de <http://www.fluxus.org>
- Fried, M. (1967). ART AND OBJECTHOOD. ARTFORUM, 116-145.
- Friedman, K., Smith, O., & Sawchyn, L. (12 de enero de 2002). The Fluxus Performance Workbook. Recuperado el 20 de noviembre de 2012, de www.performance-research.net/pages/e-publications.html
- Gab. (9 de abril de 2011). Blogspot. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de <http://situasao.blogspot.com/2010/12/el-imperio-de-lo-efimero-lipovetsky-la.html>
- Ganz, N. (2007). *Graffiti*. Barcelona: GILLI.
- Gavin, F. (2007). *Creatividad en la calle*. Barcelona: BLUME.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Greenberg, C. (2006). *La Pintura Moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Guasch, A. M. (200). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Henning, E. (1993). El problema del conceptualismo. En G. Mosquera, *DEI Pop al Post* (págs. 321-342). Habana: Arte y Literatura.
- Huberman, D. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Madrid: Manantial.
- Instituto Monsa de ediciones. (2009). *Ultimate street Art*. Barcelona: MONSA.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidos.
- Kontova, H. (1993). Los artistas del nuevo performance. En G. Mosquera, *DEI Pop al Post* (págs. 343-347). Habana: Arte y literatura.

- Laddaga, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Larrañaga, J. (2007). *Instalaciones*. Madrid: NEREA.
- Lieser, W. (2009). *Arte Digital*. Colonia: Tandem.
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero*. Barcelona: ANAGRAMA.
- London, B. (1993). Video Independiente: Los primeros 15 años. En G. Mosquera, *Del Pop al Post* (págs. 351-358). Habana: Arte y Literatura.
- López Anaya, J. (1999). *Estetica de la incertidumbre*. Buenos Aires: Fundación Federico Klemm.
- Luna Cardozo, M. (15 de julio de 2004). Las situaciones extremas de la sociedad y el arte actual. Recuperado el 27 de mayo de 2013, de <http://critica.cl/artes-visuales/las-situaciones-extremas-de-la-sociedad-y-el-arte-actual>
- Lynton, N. (1993). Más allá de la Pintura y la Escultura. En G. Mosquera, *Del pop al Post* (págs. 189-201). Habana: Arte y literatura.
- Margolis, J. (2003). Adiós a Danto Y Goodman. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 1-15.
- Marzona, D. (2009). *Arte Minimalista*. Barcelona: Taschen.
- Michaud, Y. (2007). *El Arte en Estado Gaseoso*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Michaud, Y. (2007). *El Triunfo de la Estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morris, R. (1993). Antiform. En R. Morris, *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris* (págs. 39-47). Massachusetts: Massachusetts institute of Technology.
- Ordóñez, J. (2009). Grafías. *Catalogo de Selección Oficial de Premios Bienal de Cuenca 1987-2009*, 67-68.
- Ordóñez, J. P. (abril de 2004). Asepsia. *Catálogo 9no. Salon Nacional de Artes "Fundación El Comercio"*, 4.
- Pellegrini, A. (1993). Nuevas tendencias de la pintura. En G. Mosquera, *Del Pop al Post* (págs. 17-69). La Habana: Arte y Literatura.
- Pérez Carreño, F. (26 de febrero de 2010). ¿Pero esto es arte? Recuperado el 27 de mayo de 2013, de http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/26718/Pero_esto_es_arte
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte Minimal. Objeto y sentido*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Phaidon. (1999). *El ABC del arte del siglo XX*. (F. Chueca, Trad.) Hong Kong: Phaidon.
- Pradel, J.-L., & Marín Anglada, M. (1992). *Arte Contemporáneo*. Barcelona: Larousse.
- Ranciére, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona: Barcelona.
- Raquejo, T. (1998). *Land art*. Madrid: Nerea.
- Rocal, J.-P. (10 de diciembre de 2000). Tate. Recuperado el 28 de mayo de 2013, de <http://www.tate.org.uk/art/artists/lothar-baumgarten-706>
- Roitman, S. (2007). *El Topo Urbano laboratorio*. *Catalogo "El Topo Urbano Laboratorio"*, 4.

- Rojas, C. (2011). Estéticas Caníbales. Cuenca: Editores del Austro.
- Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, & Honnef. (2005). Arte del Siglo XX. Barcelona: Taschen.
- Salvador Rubio, M. (2005). Introducción. En B. Tilghman, Pero, ¿ es esto arte? (págs. 10-47).
Valencia: Universida de Valencia.
- Samos, A. (2010). El salón impasible. Catálogo de la edición 51 del Salón, 3.
- Santillán, O. (23 de julio de 2010). La Habitación Impasible- UNAS CUANTAS REFLEXIONES.
Recuperado el 8 de junio de 2013, de Río Revuelto Arte Contemporaneo:
<http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>
- Santillana, A. (2010). Adrián Balseca. Catálogo Eetilo Libre 11-Artistas Ecuatorianos, 6.
- Sarabia, B. (8 de enero de 2008). ojosdepapel.com. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de
<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=2718>
- Sauret, A. (24 de junio de 1991). Estudios Filosofia-Historia.Letras. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras24/rese3/sec_1.html
- Soláns, P. (2000). Accionismo vienés. Madrid: Nerea.
- Sordo Medina, J. (07 de julio de 2012). Danto y el Fin del Arte, los Nuevos Manifiestos Post-Modernistas. Recuperado el 27 de mayo de 2013, de http://www.homohominisacrares.net/php/articulos.php?num_revista=15&cod_articulo=13
- Súarez, C. J. (7 de febrero de 2013). hoyesarte.com. Recuperado el 20 de marzo de 2013, de <http://www.hoyesarte.com/mas-noticias/cine/12642-marina-abramovic-qtengo-63-anos-no-quiero-seguir-siendo-alternativaq.html>
- Tamaro, H. (22 de enero de 2013). Biografías y vidas. Recuperado el 28 de mayo de 2013, de http://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/orozco_gabriel.htm
- Tribe, M., & Jana, R. (2006). Arte y nuevas tecnologías. Barcelona: TASCHEN.
- Universidad de Glasgow. (22 de noviembre de 2012). Andy Goldsworthy digital catalogue. Recuperado el 27 de mayo de 2013, de <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/>
- Valero, V. (4 de abril de 2008). La Mirada: Blog de Suplemento Cultural de Diario de Ibiza. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de <http://blog.diariodeibiza.es/lamiranda/2008/04/04/yves-michaudel-arte-es-hoy-una-experiencia-estetica-difusa/>
- Vargas, A. (25 de enero de 2004). La Jornada. Recuperado el 22 de mayo de 2013, de <http://www.jornada.unam.mx/2004/01/25/04an1cul.php?origen=cultura.php&fly=1>

Vozmediano, E. (15 de mayo de 2012). ¿Se Evapora el Arte? RDL Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid, 1-4. Recuperado el 23 de mayo de 2013, de <https://revistadelibros.com/articulos/se-evapora-el-arte>

Zapata, C. (6 de febrero de 2013). Río Revuelto. Recuperado el 28 de mayo de 2013, de La Red y su Presa: <http://www.riorevuelto.net/2013/02/janneth-mendez-red-proceso-cuenca.html>

FUENTES FOTOGRÁFICAS

1. GUTAI. (9 de septiembre de 2012). Explosión- La Pintura como Acción. Recuperado el 16 de junio de 2013, de geifco: <http://www.geifco.org/actionart/actionart01/eventos/GRANDES/modernaMuseet/Explosion.htm>
2. Solokhov, M. (22 de febrero de 2013). Allan Kaprow Images. Recuperado el 13 de junio de 2013, de Hauser & Wirth: <http://www.hauserwirth.com/artists/35/allan-kaprow/images-clips/16/>
3. Allen, E. (s.f.). Standing Box. Recuperado el 12 de junio de 2013, de StudyBlue: <http://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-ii/deck/2507082>
4. Long, R. (30 de junio de 2007). Richard Long-Ruta y Marcado. Recuperado el 13 de junio de 2013, de What's On: <http://www.nationalgalleries.org/whatson/exhibitions/richard-long/highlights-3783>
5. Grossmann, A. (21 de enero de 2013). Wrapped Coast. Recuperado el 13 de junio de 2013, de Christo and Jeanne- Claude: <http://www.christojeanneclaude.net/projects/wrapped-coast#.UboCkfmwy8A>
6. Goldsworthy. (7 de noviembre de 2010). Andy Goldsworthy, un artista que trabaja con la levedad. Recuperado el 13 de junio de 2013, de La Paradoja de la Percepción: <http://maricarmenvillares.blogspot.com/2010/11/andy-goldsworthy-un-artista-que-trabaja.html>
7. Fluxus. (13 de marzo de 2011). Fluxus. Recuperado el 13 de junio de 2013, de Internet Magic: <http://dinosaurparty.tumblr.com/post/582012496/george-maciunas-dick-higgins-wolf-vostell>
8. Meireles, C. (1 de octubre de 2009). Elasticity of Exhibition. Recuperado el 13 de junio de 2013, de TATE: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/elasticity-exhibition>

9. Abramovic, M. (13 de diciembre de 2012). Marina Abramovi C, "Rhythm 0". Recuperado el 14 de junio de 2013, de Andrew Fishman's Art: <http://andrewfishman.tumblr.com/post/37878716069/marina-abramovic-rhythm-0-1974-marina>
10. Guerrilla Girls. (31 de agosto de 2011). Guerrilla Girls... Reinventing the "F" Word: Feminism. Recuperado el 14 de junio de 2013, de PrettyCoolThingsILike: <http://prettycoolthingsilike.blogspot.com/2011/08/guerrilla-girls-reinventing-f-word.html>
11. Banksy. (4 de diciembre de 2012). BANKSY, EL DESCONOCIDO ARTISTA. Recuperado el 16 de junio de 2013, de Bit a Bit: <http://bit-a-bit.com/banksy-el-desconocido-artista/>
12. Paik, N. (24 de julio de 2010). Nam June Paik. Recuperado el 15 de junio de 2013, de Triangulo: <http://www.triangulationblog.com/2010/07/nam-june-paik.html>
13. Gonzáles, F. (23 de junio de 2010). Félix González-Torres: Retrato de ross. Recuperado el 15 de junio de 2013, de Shape and colour: <http://shape-and-colour.com/2010/06/23/felix-gonzalez-torres-portrait-of-ross/>
14. Akers, M., & Dupre, J. (19 de abril de 2013). Marina Abramovic: The Artist is Present. Recuperado el 16 de junio de 2013, de asbvirtualinfo: <http://asbvirtualinfo.blogspot.com/2013/04/marina-abramovic-artist-is-present.html>
15. Buitron, C. (08 de diciembre de 2009). Cuerpo Suspendido, Eduardo Carrera. Recuperado el 21 de junio de 2013, de La Selecta: <http://www.laselecta.org/2009/08/cuerpo-suspendido-eduardo-carrera/>
16. Santillán, O. (31 de julio de 2010). Salón de Julio 2010. Recuperado el 21 de junio de 2013, de Río Revuelto arte Contemporáneo: <http://www.riorevuelto.net/2010/07/salon-de-julio-2010.html>
17. Arrobo, A. (23 de noviembre de 2012). Red Curtain. Recuperado el 22 de junio de 2013, de Anthony Arrobo Bitácora de Arte Comtemporaneo: <http://anthonyarrobovez.wordpress.com/page/2/>
18. Beuys, J. (22 de marzo de 2013). I Like America and America Likes Me. Recuperado el 23 de junio de 2013, de WIKIPAINTINGS: <http://www.wikipaintings.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>
19. Baumgarten, L. (21 de junio de 2012). Lothar Baumgarten. Recuperado el 21 de junio de 2013, de SOLTERUM: <http://solsetur.tumblr.com/post/12389887557/lothar-baumgarten>
20. Méndez, J. (6 de febrero de 2013). Janneth Méndez - RED /Proceso, Cuenca. Recuperado el 21 de junio de 2013, de Río Revuelto arte contemporáneo: <http://www.riorevuelto.net/2013/02/janneth-mendez-red-proceso-cuenca.html>

