

El desplazamiento del arte: el vacío de los museos y la producción efímera del arte en las calles

The Displacement of Art: The Emptiness of Museums and the Ephemeral Art Production on the Streets

LUIZ SERGIO DE OLIVEIRA

Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro, Brasil)
oliveira@vm.uff.br

Recibido: 14/02/2020

Aceptado: 20/01/2021

Resumen

Las prácticas contemporáneas articulan la creación artística en torno a procesos colectivos que tienen las calles y las ciudades como *locus* privilegiado de instauración. Este estudio busca reflexionar sobre las transformaciones que han impactado el arte en el escenario contemporáneo, a partir de la comprensión de que el museo de arte es un refugio y el lugar de encuentro con el objeto artístico. En nuestra formulación, argumentamos que el objeto artístico se evidencia sólo como memoria o reliquia del momento de instauración del arte en la creación del artista, a diferencia de lo que sucede con el arte colectivo que se realiza en las calles y que se presenta como una posibilidad efectiva de encuentro con el arte *in natura*. Buscamos anclar nuestras reflexiones en el pensamiento de teóricos y artistas como Harold Rosenberg, Allan Kaprow, Ferreira Gullar, Andreas Huyssen, entre otros.

Palabras clave

Creación artística; procesos colectivos; arte en las calles; museo de arte; objeto artístico.

Abstract

Contemporary practices articulate artistic creation around collective processes that have streets and cities as the privileged locus of instauration. This study seeks to reflect on the transformations that have impacted the art in the contemporary scene, from the understanding that the art museum is a refuge and the place of encounter with the artistic object. In our formulation, we argue that the artistic object is evidenced only as a memory or relic of the moment of installation of art in the creation of the artist, unlike what happens with the collective art that takes place in the streets and that is presented as an effective possibility of encounter with art in natura. We seek to anchor our reflections in the thinking of theorists and artists such as Harold Rosenberg, Allan Kaprow, Ferreira Gullar, and Andreas Huyssen, among others.

Keywords

Artistic creation; collective processes; art on the streets; art museum; artistic object.

Referencia normalizada: DE OLIVEIRA, LUIZ SERGIO (2021): "El desplazamiento del arte: el vacío de los museos y la producción efímera del arte en las calles". En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 20 (octubre, 2021), págs. 101-118. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. El vacío en los museos. 2. El compromiso con la memoria. 3. El arte vaciado en los museos de arte. 4. El encuentro con el arte colectivo en las calles. 5. Bibliografía.

1. El vacío de los museos.

Las visitas a los museos de arte, al lado de lo que contienen de entretenimiento para las masas en los tiempos actuales, suponen un encuentro con el arte, supuestamente abrigada en los acervos de esas instituciones, ya sea en exposiciones de las colecciones permanentes o en muestras temporales en las cuales los objetos artísticos se reúnen bajo la égida de una curaduría. Sin embargo, como procuraremos elaborar en las líneas que desfilaremos a continuación, ese supuesto encuentro con el arte se configura en la realidad como una imposibilidad, pues efectivamente el arte no reside en esas instituciones.

Aunque suena como una paradoja o incluso como un despropósito, queremos sugerir que el arte no es residente ni tampoco visitante en los museos de arte. Al contrario de lo que el sentido común parece afirmar, lo que nos es dado a ver en museos, galerías de arte y otros espacios expositivos son sólo registros, documentos o residuos del proceso de creación del arte, algo que antecedió a la producción del propio objeto artístico, siendo el objeto artístico una especie de reliquia o recuerdo de aquel proceso de creación.

Desarrollando un poco mejor nuestro punto, entendemos que el arte está presente sólo en el instante de su instauración, que es coincidente con el instante de la creación; y es precisamente en este instante que el arte se crea, se consume y se extingue. Arte es creación, se instaura en el instante de la creación y a él no sobrevive; ni siquiera cuando el proceso de creación del arte y de producción del objeto artístico tienen el mismo individuo, el mismo artista como sujeto de ambos procesos. Este sujeto-artista, al actuar en dos frentes distintos –el instante de la creación artística y el tiempo de duración de la producción del objeto artístico–, asume, en esos frentes distintos, comportamiento y compromisos de órdenes igualmente distintas.

Al experimentar la creación y el proceso de producción del objeto artístico, este artista-sujeto actúa como creador, aquel que es atravesado por energías y destellos creativos que desconocen, que no controla ni tampoco domina, dejándose, por el contrario, ser dominado por fuerzas y acontecimientos imprevistos. Él actúa también como productor de algo (un cuadro, una escultura, un gesto), un algo que remite a aquel momento de creación, con el que el artista se esfuerza en establecer vínculos de concreción y de materialidad, aun sabiendo que, a la altura del momento de la producción del objeto artístico, aquel instante único de la creación, en el cual el creador-artista es atravesado por la intangibilidad de las ideas y del sensible, ya habrá encontrado su lugar en el pasado. En este proceso entre tiempos distintos y distantes, el artista-sujeto-creador, independientemente de sus esfuerzos, se aleja vertiginosamente del instante de la creación en el proceso de producción del objeto artístico.

Algunos han de ponderar, con cierta pertinencia, debemos admitir, que para determinados artistas se evidencia cierto colapso entre el instante de la creación y el momento de producción del objeto artístico, de manera que los tiempos de creación y de producción serían convergentes. Podemos recordar

a los surrealistas, comprometidos con los mecanismos del automatismo, como un ejemplo de esa convergencia de tiempos; o, quizás, mejor ejemplo encontrar entre los pintores norteamericanos de la *action painting*. Para el crítico norteamericano Harold Rosenberg, los pintores de acción de los años cincuenta se sumergían en sus cuadros en el proceso de creación / producción de su arte, algo transformado en un acontecimiento:

En cierto instante, para un pintor norteamericano después del otro, la pantalla comenzó a figurarse como una arena en la que se actúa, más que un espacio en el que se reproduce, se reinventa, se analiza o se “expresa” un objeto, real o imaginado. Lo que se destinaba a las pantallas no era un cuadro, sino un acontecimiento. (Rosenberg, 1974: 12-13)

En este sentido, Rosenberg nos advierte de que no sería adecuado asociar esas prácticas a las de Rembrandt o de Miguel Ángel, por ejemplo, ya que para esos artistas (y otros tantos), la idea, la imagen que constituiría el cuadro ya tenía su existencia anteriormente definida en el acto de la creación. Ya en las prácticas de la pintura de acción, “el pintor ya no se acercaba al caballete con una imagen en mente, se dirigía a él con material en la mano, con la intención de hacer algo a aquel otro material delante de él. La imagen constituiría el resultado de este encuentro” (Rosenberg, 1974: 13).

En este sentido, el pintor de acción lleva al cuadro algo que lo constituye, que sería transpuesto directamente a la pantalla en gestos que tienen fuerte vinculación a la herencia del automatismo surrealista:

Una pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista. En la mezcla adulterada de su vida -ya sea el “momento” signifique los preciosos minutos empleados en manchar la pantalla, quiere significar la duración total del drama lúcido desenrollado en lenguaje simbólico. El acto de pintar es de la misma sustancia metafísica que la existencia del artista. La nueva pintura acabó con las diferencias entre el Arte y la vida. (Rosenberg, 1974: 14)

Todavía avanzando con Harold Rosenberg en sus argumentaciones que ayudaron a balizar la producción de la pintura norteamericana de la década de 1950, tomamos para analizar las prácticas de pintura de Jackson Pollock, capturadas por las lentes de Hans Namuth. Lo que nos es dado a ver en la famosa película de poco más de 10 minutos, producida en 1951, es un artista realizando un cuasi ballet, tirándose sobre la pantalla extendida en el suelo a

sus pies para, entre uno y otro momento, se ve obligado a lanzar, en diferentes almacenes, tinta y colores en la superficie de la pantalla, empleando un pedazo de madera (*stick*) o incluso un pincel endurecido por la propia tinta. Vamos a las palabras de Pollock:

En el suelo estoy más a gusto. Me siento más cerca, más como parte de la pintura, pues de esta manera puedo caminar a su alrededor, trabajar a partir de los cuatro lados y, literalmente, estar en la pintura. Esto es similar al método de la pintura de arena de los indios del Oeste. Cuando estoy en mi pintura, no tengo conciencia de lo que estoy haciendo. Es sólo después de una especie de período de “maduración” que puedo percibir lo que he estado haciendo. No tengo miedo de promover cambios, destruir la imagen etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarla emerger. (Lucie-Smith, 1997: 58)



Fig. 1 - Jackson Pollock en acción. Still de la película de Hans Namuth (1951). (Fuente: www.kaliweb.com/jacksonpollock/)

Siguiendo las mismas pistas de Harold Rosenberg y avanzando, el artista y teórico norteamericano Allan Kaprow escribió en 1958, dos años después de la muerte de Pollock, un ensayo famoso en el que enfatiza el aspecto gestual

de la práctica del artista que acaba por envolver todo el cuerpo en la pintura de Pollock. Gestos que, al llevar rasgos ineludiblemente de una autobiografía, implicarían en un indudable acercamiento entre arte y vida. Pero, más que eso, considerando lo que nos interesa reflejar en este punto, esos gestos revelan su articulación, eventualmente el derretimiento entre tiempos de creación y de producción de la pintura:

Con Pollock, [...] la llamada danza del dripping, el golpear, exprimir los tubos de tinta, hacer borros y lo que más entrase en una obra, dio un valor casi absoluto al gesto habitual. Él fue alentado a eso por los pintores y poetas surrealistas. [...] Con la enorme pantalla extendida en el suelo, lo que hacía difícil para el artista ver el todo o cualquier sección prolongada de “partes”, Pollock podía verdaderamente decir que estaba “dentro” de su obra. Aquí, el automatismo del acto hace claro no sólo que en este caso no se trata del viejo oficio de la pintura, sino también que ese acto tal vez llegue a la frontera del ritual, que por casualidad usa la tinta como uno de sus materiales. (Kaprow en Ferreira y Cotrim, 2006: 40)

Sin embargo, a partir de los registros realizados por Hans Namuth, al menos dos puntos merecen nuestra atención y nuestras reflexiones en consonancia con los intereses del presente trabajo: primero, si la *performance* de Pollock alrededor de la pantalla extendida en el suelo puede ser caracterizada como algo en medio del camino entre pintura y ritual, no podemos desconocer, sin embargo, que hace algunos años el pintor venía repitiéndose a sí mismo con sus *drip paintings*. Esto implica decir que, aunque hay la sugerencia de que la creación y producción en Pollock estarían críticamente y temporalmente atadas a un mismo instante, o a una sucesión de instantes, el hecho es que el momento germinal de las principales pinturas de Pollock ya estaba muy lejos en el año de 1951, cuando Pollock fue convencido de actuar ante las lentes de Namuth.

Así, desde mediados de la década de 1940, cuando fue atravesado por la creación de las *drip paintings*, Pollock venía repitiéndose a sí mismo en la producción de objetos artísticos que no tardaron en ser admirados y codiciados en diferentes partes del mundo. Sin embargo, Pollock tenía plena conciencia de que, con sus *drip paintings*, había entrado en una ruta sin salida, un tipo de calle sin salida, en la que no hacía más que repetirse a sí mismo, estableciendo una fuerte desconexión entre la creación –que permanecía resguardada a me-

diados de los años 1940–, y producción, repetida al agotamiento en la confirmación de una marca y de un estilo. Al tratar de huir de esta fórmula de producción serializada y exhausta ante la angustia del fracaso, Jackson Pollock terminó poniendo fin a la propia vida en un accidente automovilístico con matices de suicidio en agosto de 1956.

Un segundo punto se refiere a la distancia recorrida entre el momento de producción de la obra –no necesariamente el momento de su creación, en su sentido más preciso como tenemos aquí defendido– y el momento en que la obra se ofrece a los miradores visitantes en los museos de arte. Aunque admitimos que la pintura de Pollock traía, a la vez, los registros de la creación y de la producción –y no estamos aquí admitiendo, al contrario–, aún así habría una ligereza extraordinaria entre el momento conflictivo de entrega, de embates y angustia entre artista y obra en el taller del pintor, y el momento en que la obra, pacificada y sustraída de sus dramas, se ofrece a las miradas curiosas, eventualmente displicentes, eventualmente reverenciadores en los espacios expositivos de las instituciones de arte.



Fig. 2 - Jackson Pollock. One, Number 31, 1950, tinta a óleo y esmalte sobre lienzo. Museo de Arte Moderno, Nueva York (USA) (Foto del autor)

De esta manera, al alinear el proceso de circulación del objeto artístico, podemos alargar nuestras reflexiones para incorporar una tercera etapa en relación al universo y a la naturaleza del arte, estando los dos primeros –creación del arte y producción del objeto artístico– bajo la incumbencia del creador / artista / productor, al que se suma el tercero, caracterizado por el encuentro del espectador con el objeto artístico en el espacio expositivo. Son tres etapas de un mismo proceso que, sin embargo, preserva sus tiempos distintos y sus singularidades.

Conforme a nuestras argumentaciones traídas hasta aquí, entendemos este objeto artístico, producido por el artista y ofrecido a la contemplación pública en los museos de arte, como una reliquia expuesta a las miradas ávidas que intentan, en vano, abrazar una fracción, por mínima que sea, de un instante que pasó, el instante de la creación, un instante guardado en la memoria colectiva, algo identificado como la historia. En esta operación de intento de recuperación de tiempos distintos y distantes, el objeto artístico puede él mismo transformarse, en la condición de documento, registro o reliquia, en una especie de pasaporte que nos autorizara el viaje a través de los tiempos, algo explotado incesantemente por la cinematografía de ficción.

En algunos escenarios, la propia idea de objeto artístico se revela desfigurada, desvanecida y dissociada de la noción de creación o incluso de su condición de arte, para afirmarse categóricamente como reliquia en un mundo dominado por el deseo de una memoria espectacular. El ejemplo más contundente de esta avidez por movimientos –rasos, es cierto– de recuperación de la historia a través de reliquias son las romerías delante del *retrato de la Mona Lisa*, pintura del italiano Leonardo da Vinci, en el Museo del Louvre en la capital francesa. En este escenario, el acto de creación de Da Vinci a principios del siglo XVI se perdió en la distancia de los tiempos, de la misma manera que el objeto artístico en sí –el retrato de la Mona Lisa– es mantenido apartado del público visitante por filtros y largos que imposibilitan cualquier contacto personal por parte del espectador, lo que decreta en definitiva su condición de reliquia.

2. El compromiso con la memoria.

El compromiso contemporáneo con las cuestiones de la memoria en un mundo que prioriza la obsolescencia de las cosas del mundo ha sido señalado como la razón del reciente *boom* de los museos. En las últimas tres o cuatro décadas, los museos de arte se multiplicaron en diferentes partes del mundo

en la misma proporción en que se multiplicaba el público que pasaba a ocupar sus espacios expositivos y de visita, metamorfoseando esas instituciones de los mausoleos de otros tiempos en el nuevo fenómeno de la cultura de masa en la contemporaneidad. Para Andreas Huyssen, crítico cultural y profesor de Literatura Comparada de la Columbia University, Nueva York, se trata de una “transformación sorprendente” cuando “por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo, en su sentido más amplio, pasa de chivo expiatorio a la niña de los ojos de las instituciones culturales”. (Huyssen, 1997: 222)



Fig. 3 Turistas ante la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci en el Museo del Louvre, París, Francia. (Fuente: <http://www.arteriors.com/>)

Sin embargo, retornando a nuestros argumentos iniciales, lo que se da a ver en los museos de arte son documentos, registros transformados en reliquias, en los cuales el artista dejó registrado su proceso de creación y la memoria del instante de instauración del arte. Estos documentos, registros o reliquias pueden presentarse bajo la forma de un objeto artístico –una pintura, por ejemplo–, en cuya superficie el artista dejó incrustados sus pasos, vacilaciones y regocijos.

Incluso en el taller del artista, cuando la pintura recién concluida acabó de dejar el caballete y el proceso de producción para ofrecerse a las miradas de

un visitante eventual, se ofrece como objeto artístico que lanza en el pasado el acto de la creación, asumiendo su condición de documento y registro de momentos en los que el artista estableció un enfrentamiento con sus convicciones, deseos e incertidumbres en el proceso de la creación. Así, la creación se da en el momento exacto y único en que el arte hace su aparición sobresaltada y evanescente. Además de ese instante, todo es pasado y memoria.

De acuerdo con la tradición y las convenciones, el objeto artístico ha sido visto por la estética y por las teorías del arte como encerrando en sí los sentidos del arte, como si en él el arte encontrara residencia y morada. Como si el objeto artístico y el arte fueran indisolubles. A partir de esta concepción, se convenció entender el encuentro con el objeto artístico –en los museos de arte, por ejemplo– como siendo el propio encuentro con el arte. Sin embargo, nuestro entendimiento apunta hacia otra dirección al sostener que la manifestación del arte es propia y exclusiva del exacto instante de su creación, como si, más que sinónimos, arte y creación sucedieran en un perfecto colapso temporal. En este sentido, creación y arte forman un fenómeno único en el que la manifestación del arte se da en el instante exacto de la creación. Además de este instante, quedan sólo documentos, vestigios, residuos, reliquias que pueden ganar la forma de un objeto artístico, que puede ser una pintura, fotografía, vídeo o incluso una hoja de fotocopia.

En nuestra argumentación, inferimos las acciones y las respuestas del museo de arte como reveladoras de su compromiso con una noción de historia del arte centrada en el objeto artístico, que es, sin embargo y de acuerdo con nuestra perspectiva, el testimonio residual del proceso de arte, del proceso de creación del arte, un lugar que acompaña la instauración del arte pero que no la contiene.

Nuestra formulación propone una noción de arte que es, sobre todo, idea y proceso, lo que recupera las proposiciones conceptuales de los años 1960 más allá del reconocido proceso de desmaterialización en su intención política y de reacción al mercado de arte. En este sentido, entendemos que el objeto artístico se revela como vestigio y memoria del proceso de creación del arte, siendo ese proceso de creación exactamente donde el arte reside en su fluidez e inmaterialidad.

El arte se manifiesta en el proceso de creación, en aquel exacto momento y aquel lugar en que el arte emerge y se hace. En este sentido, el objeto artístico puede ser expuesto y apreciado en las instituciones de arte, lo que no implica

en decir lo mismo en relación al propio arte; el museo de arte y otros espacios expositivos son depositarios de objetos artísticos, entre otros objetos, entendidos como residuos y memoria del proceso de creación, del proceso de arte, lo que reserva al museo el lugar de circulación y de exhibición del objeto artístico por excelencia.

El museo de arte es el lugar para el encuentro con el objeto artístico, lugar en que ese objeto se ofrece a la apreciación y contemplación estética, lo que no significa necesariamente que éste sea el lugar por excelencia del arte, sino tan sólo el lugar del objeto artístico. Esto porque el lugar del arte y el lugar del objeto artístico no son necesariamente lo mismo, ya que el objeto artístico es únicamente un remanente, un testimonio del momento de arte, del momento en que el soplo de la creación se hizo presente y que el arte se constituyó como tal. En este sentido, el museo de arte sería el lugar de la criatura, pero no el de la creación. O, en otras palabras, el lugar del objeto creado, del objeto artístico, pero no el lugar de la creación en sí, momento en que el arte se revela. Es cierto que, eventualmente, el museo de arte intenta superar las lógicas que orientan sus políticas, misiones y acciones al buscar configurarse como espacio de acogida del proceso de creación *in natura*, pero ese proceso, invariablemente, no logra superar los límites de una farsa.

Así, en nuestra argumentación defendemos una ontología que promueve el desplazamiento del arte del objeto artístico, objeto remanente y testimonio del instante de la creación artística, tradicionalmente entendido como el lugar en el que el arte es residente, hacia otro lugar, fluido y despejado de materialidad o de fijeza, en el cual el arte se instaura como algo que se inmaterializa en el exacto instante de la creación, evidenciando que el arte reside y se manifiesta justa y exactamente en el momento de la creación, en aquel instante único, pudiendo ser un instante alargado o incluso formado por diversos instantes, continuos o no, del proceso de creación. Además de estos instantes de creación y de instauración del arte lo que resulta, lo que permanece en la condición de objeto artístico, es algo sólo residual, el registro, memoria, reminiscencia, documento, reliquia o algo que lo valga del proceso de creación, del proceso de arte.

En este sentido, nos interesa pensar el arte como proceso, como flujo a ser experimentado en el propio proceso de creación, algo que tiene la duración de

un soplo, del soplo de la creación, y que se presenta para quien esté presente en el momento del acto de la creación, en el momento exacto de la instauración del arte dentro del proceso creativo. Es ahí, en el exacto instante del acto mismo de la creación, que el arte encuentra su existencia y su sentido.

3. El arte vaciado en los museos de arte.

Esto hace emerger otro problema que parece localizar el arte en un universo muy estrecho, compuesto sólo por aquellos que, de alguna manera, estuvieron presentes y que participaron del acto de la creación. Esto significaría aceptar que el arte es un fenómeno de exclusividad de los artistas, cabiendo a los demás individuos la contemplación de las manifestaciones “geniales” de la creación de esos artistas que se presentarían bajo la forma de registro o de vestigios en los objetos artísticos. Esto no significa que no se debe tener aprecio por los objetos artísticos del pasado o del presente, capaces de llevar el testimonio –en forma de registro– de las incertidumbres, vacilaciones y decisiones de los momentos de creación en el proceso del arte. Como señaló Harold Rosenberg sobre los expresionistas abstractos norteamericanos, “cada pincelada tuvo que ser una decisión y fue respondida con una nueva pregunta” (Rosenberg, 1974: 18).

Estos objetos –pintura, fotografía, vídeo u hoja de fotocopia muchas veces preservados en los acervos del museo de arte– revelan los vestigios de la creación y del arte en los rasgos del artista, identificados por Walter Benjamin como el aura de la obra de arte. Sin embargo, mejor que obra de arte sería llamarla “residuo” o “testimonio” de arte, una vez que el arte está en el proceso y no en el objeto artístico.

Incluso una pintura que se presenta como acabada a los espectadores en las salas de exhibición y de visita de los museos de arte, sólo para aquellas miradas argantes y mejor entrenados será capaz de contar un poco de su propia historia, de revelar un destello de los dramas, de las dudas y decisiones que impregnaron el proceso de creación en una sucesión de tiempos que colapsan en el propio cuadro... al menos para aquellos que tienen ojos habilitados para ver.

Nuestro argumento es que el arte no se encuentra en el objeto artístico, sino que reside en la inmaterialidad del acto de creación; el arte es proceso y experiencia, por encima de todo y ante todo, y no puede ser apprehendida o encar-

celada en un objeto, aunque ese objeto tenga la denominación ordinaria de objeto de arte, objeto artístico u objeto estético. En este sentido, la inmaterialidad del arte estaría cerca de las reflexiones de Ferreira Gullar en torno al no-objeto, cuando el crítico y poeta reconoció la urgencia del encuentro y la relevancia del espectador en el proceso de la creación:

Ante el espectador, el no-objeto se presenta como inconcluso y le ofrece los medios de ser concluido. El espectador actúa, pero el tiempo de su acción no fluye, no trasciende la obra, no se pierde más allá de ella: se incorpora a ella, y dura. La acción no consume la obra, sino la enriquece: después de la acción, la obra es más que antes, y esa segunda contemplación ya contiene, además de la forma vista por primera vez, un pasado en que el espectador y la obra se fusionaron: él se derramó en ella su tiempo. El no-objeto reclama al espectador (¿se trata aún de espectador?), no como testigo pasivo de su existencia, sino como la condición misma de su hacerse. Sin él, la obra existe sólo en potencia, a la espera del gesto humano que la actualice (Gullar, 1977: 94).

La teoría del no-objeto de Ferreira Gullar nos parece especialmente relevante por ser esclarecedora acerca de objetos (de Lygia Clark y de Helio Oiticica, por ejemplo), magníficamente valorados en las colecciones de los museos de arte, aunque nos alerten con vehemencia acerca de su inconformidad y su incompatibilidad con la lógica de esos universos museológicos.

Al final, ¿quién no experimentó sincera frustración ante la visión melancólica de los *bichos* aislados de Lygia Clark o de los *parangolés* de Helio Oiticica colgados, en perchas y sin vida, ofreciéndose exclusivamente a la mirada del espectador? Esta lógica preponderante en el museo de arte desconoce que el tan decantado verso que afirma que “el objeto artístico no puede ser tocado” contiene su propio reverso: el objeto artístico no puede ser tocado por el espectador mientras se evidencia la imposibilidad de que el mismo espectador sea tocado por el objeto artístico.

Estos objetos demandan la experiencia del espectador de forma explícita, demandan la presencia y la participación del espectador (como dice Gullar, entre otros, “¿se trata aún de espectador?”), mientras revelan su incompatibilidad con los espacios museales. Y si, de alguna manera, logramos avanzar en nuestra argumentación de qué arte es, por excelencia-experiencia que se encierra en el propio proceso de creación, mientras que el objeto artístico, por otro lado, sería sólo un remanente material de esa experiencia y de ese proce-

so de la creación, no siendo por tanto una finalidad o residencia “natural” del arte, podemos afirmar que el arte no cabe en los museos de arte, instituciones que se configuran como espacios de exhibición, que nos ofrecen estos remanentes, esos vestigios de la creación del arte materializados en objetos artísticos que son sólo residuos, reliquias del proceso, ya sea una pintura, una fotografía, un vídeo o una hoja de fotocopia.



Fig. 4 - Lygia Clark. Bichos en exposición en la muestra *The Abandonment of Art* (2014). Museo de Arte Moderno, Nueva York, Estados Unidos (Fuente: <https://www.moma.org/>)

Tenemos la intención de traer hasta aquí una reflexión en torno al lugar del arte, algo que revela el desprestigio del objeto artístico como lugar de instauración del arte, una reflexión que se posiciona contraria a la noción de que el objeto artístico es él mismo y *per se* el continente por excelencia del arte. Si logramos algún éxito en descaracterizar el objeto artístico como teniendo el proceso del arte en él incrustado, como siendo el lugar de residencia del arte, intentaremos avanzar ahora en la alegación de la permanencia del arte más allá del desprestigio y del desencanto con el objeto artístico en prácticas de arte que muy frecuentemente se realizan (son realizadas) en espacios distintos

de aquellos caracterizados como instituciones de arte; prácticas de arte que ocurren en lugares inusitados o incluso en los lugares más triviales, por ejemplo, la calle.



Fig. 5 - Hélio Oiticica. Parangolés en exposición en la muestra *The Great Labyrinth* (2014). Museo de Arte Moderno, Frankfurt, Alemania. (Fuente: <http://artobserved.com/2014/08/>)

Se trata de artistas que desarrollan sus procesos de arte en situaciones que son, por naturaleza, autofágicas, que se nutren, se realizan y se expiran en el acto mismo de su creación, en la exacta experiencia del acto de realización. Estos artistas y esas prácticas de arte colectivo se alejan de las posibilidades de referir cualquier énfasis del objeto artístico, aun cuando, de una manera u otra, el objeto artístico todavía subsiste como resultante y consecuencia de esos procesos.

En este sentido, volvemos a nuestra reflexión-provocación: si los museos de arte son por excelencia el lugar de encuentro con el objeto artístico; si el objeto artístico, a su vez, lleva sólo los vestigios del proceso de arte, siendo criatura y no creación, no pudiendo ser confundido con el arte *per se*; y si, por otro lado, existen prácticas contemporáneas de creación colectiva de arte que revelan un

contundente desinterés en el objeto artístico, ya que se constituyen como prácticas que privilegian la creación, el encuentro y la experiencia del encuentro en su plenitud inmaterial, podemos insistir en nuestra afirmación de que los museos de arte no son el punto de encuentro con el arte.

4. El encuentro con el arte colectivo en las calles.

La escritura de la historia del arte occidental se basa en la existencia y en la constitución del objeto artístico como documento de la historia. Cuando un análisis de la producción de arte se aleja de ese modelo en general acaba por involucrarse en mistificaciones a reforzar el mito del artista teniendo como fundamento y evidencias los aspectos más pintorescos, extravagantes y exóticos de su personalidad, generando formulaciones que adquieren invariablemente las colas triviales de los análisis rasos que tienen en Vincent Van Gogh su singular ejemplo.

Sin embargo, poco énfasis se ha dado a una reflexión en torno al arte y al hacer artístico que tiene el propio hacer en el centro de las preocupaciones, que tenga presente que es el exacto momento en que el arte se instaura como creación que merece la centralidad de las reflexiones, reconociendo ese(s) momento(s) marcado(s) por el soplo de la creación como central al proceso de arte, evitando que esos análisis resbalen hacia las excentricidades mistificadoras que tienen la personalidad del artista como epicentro.

Identificada esa ansiedad por el objeto artístico, esa ansiedad por la palpabilidad del objeto artístico como si la supervivencia y la permanencia de la idea de arte en la cultura occidental dependieran de eso, las nuevas prácticas de arte colectivo hacen evidente la necesidad de enfrentamiento de esa lógica centrada en el objeto artístico, una vez que esas prácticas, con presencia tan marcada en el escenario contemporáneo del arte, buscan su desprendimiento de la idea de arte que apunta al objeto como punto de convergencia del gesto y del proceso de creación artística. Si, como defendemos en nuestra argumentación, el arte se instaura en el momento de la creación, en el exacto momento de la creación, siendo éste el exacto y único momento de su aparición relativamente fugaz, cabe al objeto artístico creado como resultante del proceso de creación sólo la condición de documento, de registro a guardar vestigios de arte.

Esas reflexiones y ponderaciones parecen apuntar el proceso de instauración de arte como algo distante de las trivialidades de lo cotidiano, ya que su instauración en el exacto instante de la creación sugiere que sólo los artistas tendrían efectivo acceso al arte, mientras que a los demás mortales se les concedería el contacto con los demás vestigios o residuos del arte pegados en el objeto artístico.

Sin embargo, hay que considerar que las prácticas colectivas en el hacer artístico contemporáneo congregan a artistas, no raros en número plural, y no artistas en prácticas autofágicas que tienen como consecuencia no dejar rastros o residuos: lo que se crea es consumido en el acto mismo de la creación. En este sentido, esas prácticas colectivas de arte, en función de su base expandida de creadores –artistas o no– involucrados directamente en el acto de la creación, acaban por extender el contingente de personas con acceso directo al proceso de arte, despegados de la idea del objeto artístico, de su recepción y apreciación estética en los espacios expositivos del museo de arte.

En el caso de las prácticas colectivas, la creación de un arte de carácter efímero, centrado en la experiencia del fenómeno de la creación artística, parece reafirmar el exacto momento de la creación como el lugar del arte, el lugar de su instauración, al mismo tiempo que certifica el desprestigio del objeto artístico en el arte contemporáneo.

6. Bibliografía.

- GULLAR, Ferreira (1977): “Teoria do Não-Objeto”, en AMARAL, Aracy A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Museu de Arte Moderna / Pinacoteca do Estado, Rio de Janeiro / São Paulo, pp. 85-94.
- HEINICH, Nathalie (1996): *The Glory of Van Gogh*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- HUYSEN, Andreas (1997): “Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa”, en HUYSEN, *Andreas. Memórias do modernismo*. Editora da UFRJ, Rio de Janeiro, pp. 222-255.

KAPROW, Allan (2006): "O legado de Jackson Pollock", en FERREIRA, Glória y COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Zahar, Rio de Janeiro, pp. 37-45.

LUCIE-SMITH, Edward (1977): *Art Today*. Phaidon Press, Oxford.

ROSENBERG, Harold (1974): "Os action painters norte-americanos", en ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Perspectiva, São Paulo, pp. 11-22.