

CUADERNOS DEL INSTITUTO
Investigación y Experimentación en
ARTE Y CRÍTICA

ISSN 2591-6297



Nº 11 – Mayo de 2024

**ESPECIES DE ESPACIOS
PUENTES, UMBRALES Y FRONTERAS**
Coord. Sergio Moyinedo



Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Área Transdepartamental de Crítica de Artes (ATCA) “Oscar Traversa”

Decano: Sergio Ramos

Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y Crítica (IIEAC)

Directora: Mónica Kirchheimer

Apoyo técnico: Área de Publicaciones de ATCA

Corrección de Materiales: Sylvia Nogueira

Cuadernos del Instituto. Investigación y Experimentación en Arte y Crítica

ISSN 2591-6297

Nº 11 – Mayo de 2024

Buenos Aires, Argentina

Imagen de portada: Tomás Espina, Geometría Sagrada, 2013 (Fragmento)



CUADERNOS DEL INSTITUTO

Investigación y Experimentación en

ARTE Y CRÍTICA

Nº 11– Mayo de 2024 – ISSN 2591-6297

Tema de Cuaderno:

ESPECIES DE ESPACIOS. PUENTES, UMBRALES Y FRONTERAS

Coord. Sergio Moyinedo

ÍNDICE

Presentación.....	pág. 4
Observadores de fronteras. SERGIO MOYINEDO.....	pág. 5
¿Esto es arte o se tira? MENE SAVASTA.....	pág. 6
¿Sistemas de recomendación de <i>arte</i> ? GASTÓN CINGOLANI.....	pág. 8
Análisis y creación artificial. PABLO RIERA.....	pág. 10
Geometría Sagrada, 2013 (Boceto). TOMÁS ESPINA.....	pág. 11
Un puente al monumento. ARIEL BARBIERI.....	pág. 12
Geometría Sagrada, 2013. Intervención sobre el monumento de J. A. Roca, Bariloche. Argentina. TOMÁS ESPINA.....	pág. 14
CRIP PARKOUR / Desorganizar el museo desde la rampa de ingreso. ELIÁN CHALI.....	pág. 15
El cuerpo de los museos. FEDERICA BAEZA.....	pág. 17
El museo como frontera. MARINA PANFILI.....	pág. 19
Accesibilidad e interseccionalidad. LAILA CALANTZOPOULOS.....	pág. 20
Traspasando las fronteras del museo. SUZUKI REY.....	pág. 21



Presentación

Este número de los Cuadernos del Instituto presenta una colección de micro-ensayos surgidos del Ciclo *Especies de espacios* realizado en el marco del proyecto de investigación *Especies de espacios en el Arte Contemporáneo*. El Ciclo tuvo tres encuentros organizados alrededor de la idea de *frontera*. Sobre esa idea tratan los siguientes textos e imágenes. El formato de micro-ensayo intenta recuperar el formato con el que se trabajó en el Ciclo, con intervenciones en tiempo reducido destinadas a la presentación más que al desarrollo de los problemas. Aquí se trata de una propuesta similar, abrir problemas más que cerrarlos, formular preguntas más que respuestas. El micro-ensayo nos pareció la mejor opción para cumplir esos objetivos, ya que nos libra de una serie de restricciones propias de la escritura académica y nos ubica más cerca de la intuición y la experimentación.



Observadores de fronteras Border observers

Sergio Moyinedo
smoyined@yahoo.es

Durante mi formación en la escuela primaria tuve un breve contacto con las llamadas ‘matemáticas modernas’. De la memoria desordenada de aquella experiencia con la teoría de conjuntos, quiero retener la figura de un círculo dibujado sobre la hoja de un cuaderno. Una línea trazada con lápiz, limpia, homogénea, un poco irregular como forma circular. Esa línea representaba la distinción lógica entre un interior y un exterior, entre pertenencia y no-pertenencia. ¿Qué pasaría si, ahora, me acerco más a ese borde circular –mucho más de lo recomendable en una clase escolar de matemáticas- usando algún dispositivo óptico de aumento? La idea de línea desaparece, dejando lugar al espesor de la representación.

¿Por qué alguien se acercaría tanto a una línea trazada con un lápiz? Hay personas que dedican parte de su tiempo a la observación de las minúsculas catástrofes que sostienen, a duras penas y nunca definitivamente, nuestras representaciones, es decir, las tensiones entre las experiencias y las expectativas que definen un presente compartido. La esforzada maquinación que sostiene la diferencia queda entonces a la vista: la huella irregular de grafito se inscribe sobre un relieve de fibras de papel entrelazadas, derrumbándose hacia un lado y hacia otro de la línea imaginaria, confundiendo los territorios que debía mantener separados. Afortunadamente, cuando no nos interesamos por estas cuestiones, permanecemos ignorantes de estos diminutos cataclismos que sostienen -a la vez que amenazan- la previsibilidad de nuestra vida en común.



Pencil Line On Bond Paper. Science Photo Library



¿Esto es arte o se tira? Is this art or trash?

Mene Savasta

mene.savasta.alsina@gmail.com

Cuenta la leyenda que Celerina, una auxiliar de la escuela de artes Martín Malharro de Mar del Plata, formuló esta pregunta mientras realizaba sus tareas al finalizar una jornada de entrega de un taller. La anécdota que va de generación en generación, la recuerda a ella sosteniendo un objeto en sus manos y dirigiéndose a la directora para inquirir sobre el destino de eso que ante su mirada era -como el gato de Schrödinger- potencialmente una obra de arte y basura a la vez: ¿esto es arte o se tira?

Encuentro en esta pregunta un sugerente punto de partida para reflexionar sobre la identidad de lo artístico haciendo pie en la noción de frontera, para imaginar la posibilidad de su modelización en sistemas de inteligencia artificial.

Antes de la pregunta de Celerina, podemos hallar en los relatos de la Historia del Arte imágenes que dan cuenta de que la relación entre el arte y las cosas, en algún momento, se volvió poco clara. La idea duchampiana de “arte no retiniano”, enunciada a principio de siglo XX, o la eficaz imagen de la “desmaterialización de la obra de arte”, tan citada por teóricos, curadores y artistas del siglo XX, son expresiones que señalan con vigor una especie de dislocación entre el mundo sensorio y lo que llamamos obras de arte. Si bien estas imágenes parecen celebrar una victoria del estatuto intelectual de la idea de arte por sobre la materia, la circulación del arte contemporáneo corrobora que la materialidad y sensorialidad no se resignan: los museos siguen existiendo, los concursos, los marchands. Sigue habiendo cosas que son obras.

El arte contemporáneo, como estilo, se caracteriza por una elocuente capacidad expansiva. La materia involucrada en las obras deliberadamente no posee una única forma de existir en el mundo. En muchos casos, su provocativo “parecido a la vida” deja en evidencia cómo la artísticidad -el estado de identificación con el tipo discursivo arte- más que una propiedad de las cosas que son llamadas arte, es un estado posible de las mismas.

Quizás por eso la pregunta de Celerina resuena hoy en cualquiera que se enfrente a este tipo de obras. Su cuestionamiento remite al mismísimo cuestionamiento. La pregunta no es “¿qué es el arte?” sino “¿es esto arte?”, siendo esto un signo, un punto de pasaje material por el que, en cierta situación (dónde y cuándo), podría circular el sentido de lo artístico.

Dije antes que iba a hablar de fronteras. Me interesa la idea de frontera tal como la pensó Antoine Culioli: esa zona de alteración y transformación que se recorre para situar el sentido en un dominio que posee un interior y un exterior en permanente refacción. Imagino a Celerina, con la cosa en la mano, parada en esa frontera. Una frontera que es la zona de indefinición necesaria, el espacio semiótico que posibilita el ajuste permanente entre las múltiples formas en que un enunciado -la cosa- puede ser entendido. Así, el estar-siendo arte de una cosa puede ocurrir precisamente en una situación. Puesta en situación que, siguiendo a Eliseo Verón y a Culioli, está en la base de todo proceso de sentido, en la base de toda identificación o distinción.

El arte contemporáneo, como habitante de esas fronteras de la comprensión, destaca la dificultad de simplificar en un modelo las operaciones que se ponen en juego en la identificación de lo artístico.



En este punto, se me ocurre trasladar la inquietud sobre la modelización de la distinción de lo artístico por parte de un sujeto, a la posibilidad de que tal distinción la realice una inteligencia artificial. Sabemos que, cada vez más, muchas áreas de la vida actual involucran la labor de sistemas de IA. No resulta inverosímil imaginar que la pregunta de Celerina tarde o temprano deba hacérsela una IA que, por ejemplo, tiene como trabajo seleccionar obras de arte en un concurso de arte contemporáneo. ¿Esto es arte o se tira?

Hay redes neuronales entrenadas para reconocer y crear imágenes siguiendo estilos pictóricos. Aprenden a pintar como Noé o como Caravaggio y toman por soporte el .jpg. Su idea de obra tiene límites materiales. Las obras son cosas que se pueden describir. En el arte contemporáneo esa distinción entre lo que es y no es arte no es tan simple. La enunciación de lo artístico no puede solamente partir de una contrastación de datos materiales, más bien debe considerar una puesta en situación en la que la cosa identificada con la obra de arte adquiere una posición en el tejido semiótico. Haciendo eco a esta aproximación topológica del sentido de lo artístico, me pregunto entonces: ¿es capaz una IA de responderse si algo es arte o no?

Las operaciones que caracterizan a la actividad de un espectador de arte contemporáneo evocan y estallan la maleabilidad del lenguaje que Culioli señala como necesaria para la comunicación. Ciertamente, cuando se espesa la obra de arte, las figuras de artista y espectador también lo hacen. Más que reclamar especificidad, en el arte contemporáneo esas figuras apelan a la capacidad de reconocer las múltiples y simultáneas trayectorias de sentido en las que el arte participa como un atractor. En un escenario en que el mundo del arte sea asistido por inteligencias artificiales, imagino que la modelización de tales figuras solo puede ser posible en tanto una IA pueda dotarse de la maleabilidad enunciativa a la que el arte contemporáneo apela.



¿Sistemas de recomendación de arte? Art recommendation systems?

Gastón Cingolani
gastoncingolani@gmail.com

Nos vamos habituando a un contacto cotidiano y “cultural” con la Inteligencia Artificial. Las plataformas como Netflix, Spotify o YouTube distribuyen contenidos (filmes, música, series, conciertos) y tienen como modo de funcionar básico, recomendarnos qué ver, escuchar, seguir. Para mantenernos enganchados en la plataforma, incluso para transformarnos en abonados permanentes, es necesario al mismo tiempo renovar los contenidos y sugerirnos que seamos sus espectadores. Pero, dado que los contenidos se cuentan por millones, y los espectadores también, se utiliza la Inteligencia Artificial (IA) para reducir toda esa complejidad. La IA es una tecnología que, mediante el procesamiento de miles de rasgos y cualidades de los contenidos, y otros miles de características de los comportamientos de millones de espectadores, que a su vez también califican a los contenidos, permite generar recomendaciones que conecten contenidos con usuarios y, de esa manera, que nadie se sienta perdido o frustrado. Los Sistemas de Recomendación hacen ese trabajo: son generadores de sugerencias, modelados por humanos pero que pueden procesar automáticamente y con altísima capacidad, propuestas de vínculos de contenidos con usuarios.

¿Por qué no hay sistemas de recomendación de *arte*?

Entre las tantas cosas que se podría hacer con la Inteligencia Artificial, no faltará la de ensayar máquinas que puedan identificar qué es y qué no es arte. Ese intento podría comenzar por compilar rasgos presentes en imágenes visuales o en sonidos que, combinados, den como resultante la certeza (expresada probablemente en términos de porcentajes) de que algo –una pieza visual o sonora o audiovisual– es (o no) artística. Bueno: ese ensayo ya se ha hecho, en varios proyectos. Y, por lo general, lo que se testea es si es posible aglutinar características a partir de piezas que ya son consideradas artísticas por los humanos. https://www.lanacion.com.ar/tecnologia/700-voluntarios-le-ensenan-a-computadoras-como-reconocer-obras-de-arte-para-mejorar-su-relacion-con-nid22062022/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter

Una máquina que procure aislar rasgos de *artisticidad*, entendida de esa manera, es útil para clasificar; o, en realidad, para identificar algo ya clasificado. El desafío que se le exigirá también es el de establecer patrones de repetición, ya sea de formas (una *Warburg-machine*), o de estilos, o de motivos y temas, a través de los años y de los capítulos que las historias del arte ya han escrito. En un tiempo, tal vez, haya máquinas que hagan historia del arte, vinculando obras que no habían sido puestas en serie antes.

Sin embargo, sería una máquina inútil para lo contemporáneo. Veamos: esta tecnología se utiliza hoy en día para muchas cosas. Por ejemplo, puedo necesitar que me digan por dónde ir en una ciudad de tránsito desquiciado, para llegar más pronto o para no perderme; o puedo tener la necesidad de elegir una mejor combinación entre precio y calidad entre opciones de hotel para ir de vacaciones; y, como si fuera poco, necesito encontrar cualquiera de esos datos y contenidos entre millones de otros que circulan en línea... Pero el arte, en el marco de la cotidianidad, ¿se me presenta como un dato? ¿o como una *experiencia*? Si quiero preparar un material de estudio, o conocer sobre algo o alguien (una obra, un/a artista), es posible que sea el dato lo que busco. En cambio, para *el acontecer* del encuentro con el arte, no es seguro que el dato se imponga. ¿O sí?



Es cierto, el arte puede ser tanto un *dato* como una *experiencia*. Y, si bien no son estrictamente lo mismo, pueden aparecer como coincidentes. En muchos casos, vamos en busca del acontecer artístico. No sucede de la nada, en la circunstancia inesperada: suele estar acumulado en un lugar, en un recorrido espacial y/o temporal, en el circuito de la ciudad, en el momento de la semana o el año que se dispone para ello, concentrado en un menú o previsto en una programación, convicto y amojonado, neutralizado y previsible. Eso no nos impide sorprendernos, emocionarnos, indignarnos o aplaudir. Pero el coto de la certeza de que ya ha sido dispuesto como *artístico* estaba desde antes y como trasfondo de nuestra experiencia.

Olvidémonos de la utilidad del asunto. De por sí, el experimento nos lleva (¡otra vez!) a la cuestión de si el arte es una propiedad de los objetos o de las experiencias. La dicotomía tenía sentido en el paradigma de la obra artística de valor intrínseco, cuando se institucionalizó lo que *es* (y no *es*) arte... perdón, *Arte*. Lo contemporáneo, y su autoasumido *arte contemporáneo*, ha provocado una y otra vez el corrimiento de este pensamiento. No es que ya no se toma a sí mismo como arte, pero se permite permanecer en un estado de definición pospuesta, resultado de su propia variación y sorpresa proyectada. Cuando algo se anuncia como *arte contemporáneo*, no es posible siquiera anticipar si nos encontraremos con algo que cumple con los rasgos de artisticidad esperable –no importa qué rasgos sean esos, ni qué alcance tenga lo de “esperable”–.

Podemos librarnos a pensar pues que la cualidad de lo artístico en la contemporaneidad produce una división entre lo que *es Arte* y lo que provoca la pregunta sobre el arte. Esto último es dinámico, se transita, se lanza como una flecha que nadie sabe dónde se clavará o si se perderá. Por lo pronto, invoca un *impromptu*, una experiencia sensible o intelectual que acontece *no en la obra sino en la experiencia que las personas tienen a partir de ella*. No es que el asunto tome una forma de subjetivación radical, como si cada *persona* fuera a tener esta clase de experiencia sin ninguna clase de marco previo. Pero apunta a que la aceptación o comprensión de algo como artístico se produzca o incluso se forcejee cada vez.

¿Qué puede hacer la IA con esto: puede *identificar arte contemporáneo*? ¿Puede haber Sistemas de Recomendación que anticipen o sugieran que una obra *me va a gustar*, o como mínimo, *me va a interesar*? ¿Cómo se procesan las obras en lo contemporáneo, si son un disparador de incertidumbre antes que un compendio de datos? ¿o será que la IA deberá identificar esos modos de experiencia y transformarlos en datos, patrones, modelos? ¿podrá? ¿tendrá sentido?



Análisis y creación artificial **Analysis and artificial creation**

Pablo Riera

pablo.riera@gmail.com

Los algoritmos pueden analizar muchísimas obras de arte en poco tiempo y reconocer patrones dentro de estas obras. Esta información puede ser utilizada tanto para la creación de materiales artísticos como imágenes, sonidos, textos o datos, o también para el análisis de conjuntos de obras y crear agrupaciones, catálogos, recomendaciones, etc. Parecería ser que solamente las obras que no pueden tener un soporte digital son la barrera para que los algoritmos no se metan en el universo artístico. Una vez digitalizadas las obras, los algoritmos son capaces de imitar la creación humana y de relacionar las obras entre sí y contextualizarlas.

¿Pero puede una inteligencia artificial entender y reflexionar sobre el arte?

La tecnología ha logrado en varias ocasiones pasadas extender nuestras capacidades y automatizar ciertos procesos para facilitar y potenciar la creación. La tecnología actual permite a partir de muy pocas instrucciones dadas por un humano, que un sistema artificial sea capaz de crear contenido realista y aparentemente novedoso, y lo hace en fracciones del tiempo que sería necesario para elaborarlo artesanalmente. En cierta forma se ha alcanzado un punto donde cada vez más decisiones son tomadas por el algoritmo y el sujeto queda en el lugar de gestor.

¿Será que estos mecanismos vertiginosos arruinarán nuestro lugar dentro de la creación y las habilidades creativas no serán masterizadas por las generaciones venideras?

Muchos algoritmos de aprendizaje de máquinas establecen relaciones entre los elementos que aprenden. Estas relaciones se pueden pensar geométricamente como distancias, los elementos similares se encuentran más cerca y los disímiles se encuentran más lejos. Sin embargo, no es obvio entender a partir de qué se construyen estas distancias. Por ejemplo, ¿qué están más cerca, obras de una misma corriente artística u obras que sean similares porque están hechas con los mismos materiales? Un algoritmo podrá generar diferentes relaciones dependiendo de los datos con que sea alimentado y la validez de su construcción de distancias quedará probablemente ligada a la utilidad de este algoritmo (i.e. un sistema de recomendación es bueno si satisface al usuario).

¿Puede la sistematización automática de la recomendación y la curaduría terminar generando paladares artísticos de probeta?



Tomás Espina, Geometría Sagrada, 2013 - Boceto



Un puente al monumento A bridge to the monument

Ariel Barbieri
arielbarbieri@gmail.com

El embrión de esta idea que comparto surgió hace casi diez años, luego de haber escuchado en una cena cómo un artista proyectaba sobre el monumento de J. A. Roca en San Carlos de Bariloche posibles acciones en el marco de un programa llamado In Situ. Debería agregar que, además, en el contexto de ese enunciado, el puente fue la opción que eligió para poder pasar por sobre sus primeras conjeturas y así trascender sus explicaciones y las de aquellos que se ubicaban entonces en algunos de los extremos de ese artefacto estético. Además, subrayo que el puente que ese artista diseñó para pasar por sobre el monumento de Roca fue el inicio de un tipo de vínculo con la comunidad y con el territorio que le permitió trascender la frontera y, sin saberlo, restituir de alguna manera un lugar con ese gesto, recuperar otra temporalidad, equilibrar el centro cívico a partir de devolver lo sagrado a la geometría de ese sitio.

La obra de Tomás Espina no logró puentear, sin embargo, la frontera que hay en la sociedad en la cual se levanta aquel monumento, ya que al poco tiempo, y por distintos motivos, ese puente fue removido por el Municipio de Bariloche. De todos modos, abrió un lugar en un espacio que afectó de una u otra manera a quienes habitan ese territorio.

Y lo logró porque quizás intervenir el monumento de Roca con un puente es hacer un gesto para, por un lado, intentar abrir esa frontera social e interpretativa (pero también geográfica y cultural, pública y territorial) que se proyecta desde el pedestal. Por otro, y quizás en el mismo movimiento, es posible preguntarnos qué es lo que recordamos, cómo lo hacemos y cuáles son los artefactos que occidente nos legó para establecer estos hitos que, como signos de puntuación, establecen los límites y alcances de la sintaxis urbana con la cual atribuimos valor a aquellos aspectos del mundo que consideramos significativos.

En este sentido, hacer un puente y no un monumento es poder decir el artefacto conmemorativo de nuestra historia desde un lugar distinto, quizás haciendo vibrar al territorio en el cual se emplaza, abriendo el juego de algo que puede formar parte de prácticas nomonumentales. Las operaciones estéticas que interpelan, desde las ideas y los sentimientos, nuestro vínculo con un lugar, desarrollan en algunos casos artefactos que logran abrir el sitio en el cual irrumpe el monumento.

Heidegger, en el contexto de la reconstrucción de las ciudades alemanas luego de la segunda guerra mundial, reflexiona acerca de la idea de construir. Y de cómo el construir tiene que ver con el habitar, de cómo el habitar tiene que ver con el construir. Y de cómo ambos se relacionan con el pensar. Sostiene que antes de planificar y levantar arquitecturas para viviendas, hay que proyectar domicilios para estar, hay que hacer sitio para un paraje en donde pueda habitar lo humano. Construir habitación. Decir el espacio, hacer un lugar.

La imagen que él propone para desarrollar una posible explicación de esta propuesta es el puente. El puente que hace sitio, que articula el espacio y lo configura.

De alguna manera, el puente que diseña Tomás Espina en 2012 se inscribe dentro de esta imagen explicativa y poética creada por Heidegger, en tanto es un lugar que cruza la frontera que divide Bariloche para proponer un encuentro con ese nuevo territorio que configura. Abre un hiato en el tiempo y el espacio. Permite además un diálogo con lo que no sabemos pero late en el suelo de aquellos que ahora se apropian de la obra y comparten su mirada desplegando una complejidad que antes solo era una intuición.



Como afirma Claudio Ongaro Haelterman, a partir de recuperar aquellas categorías que Rodolfo Kusch postuló para poder pensar desde América, una estética latinoamericana es el resultado de una forma de habitar en donde lo estético para los pueblos de América forma parte operativa de la vida. Así, más que obra, lo que hay en América son operaciones que muestran cómo una forma es gravitada por un suelo. Una forma que hace obra en ese redescubrimiento del territorio.

Es así porque antes de ser removido, el puente entró en diálogo con la cronología de esa ciudad, en donde distintos grupos que reclamaban por un trabajo digno en los levantamientos de fines del año 2012 en Bariloche comenzaron a utilizarlo para colgar sus banderas. Hizo obra porque, en esos días en los cuales se levantaban el puente y los reclamos, Espina encontró en una conversación con los manifestantes aquello que no buscaba: que la ubicación del puente, de este a oeste, permitía restituir el círculo sagrado de los pueblos mapuches. La geometría sagrada en ese lugar de disputa.

Por eso, en este sentido, esta obra (más allá o más acá del canon del arte contemporáneo) es un artefacto estético popular, un nomonumento, en tanto desarrolla una propuesta que recupera un modo de habitar que tiene que ver con el estar y que en su operar interpela al ser de la filosofía occidental con el cual se construye la línea divisoria de una historia continuista que excluye a las memorias y los discursos populares. Un artefacto que logra construir una nueva pantalla nos permite resguardarnos de la ira y de la intemperie de este territorio a partir de volver a trazar el círculo sagrado. Un artefacto que nos permite resguardarnos de las conclusiones del ser y abrir las incertezas del estar: de ese movimiento del habitar que niega a los monumentos para lograr en ese estar proyectar diversos seres. Para dejar de ser y abrir el estar siendo. Ahí.



Tomás Espina. *Geometría Sagrada*, 2013 - Intervención sobre el monumento de J. A. Roca, Bariloche. Argentina



CRIP PARKOUR / Desorganizar el museo desde la rampa de ingreso CRIP PARKOUR / Disrupting the museum from the access ramp

Elián Chali
elianchali@gmail.com

Barretar la puerta. Reventar un candado. Engañar a un guardia. Probar tocando el timbre. Romper todos los vidrios. Quemar las salas. Usarlas para hacer orgías. Poner una bomba. Hacer una fiesta. Vaciarlo. Okuparlo. Construir un laboratorio. Cavar una trinchera. Reclamarlo. Rechazarlo. Abandonarlo.

Los llamados a la acción directa para/con/contra el museo que vienen siendo propuestos desde hace décadas a modo de actualización y rescate como artefacto institucional, parecieran haber llegado a un punto crítico; la promesa de reorganización sensible y política de las vidas no se ha cumplido. Todo lo contrario: el museo ha logrado renovar sus votos como dispositivo biopolítico, atomización de luchas e higiene cultural. Pero ¿por qué insistimos tanto en él?

Dos imágenes se me presentan frente a este interrogante: la primera es una esquina donde pueden acontecer encuentros inesperados, a pesar de la perpendicularidad o las direcciones de donde vengan los sujetos, objetos, imaginarios o experiencias. La segunda es una arteria por donde fluyen diversas miradas para arribar al corazón de un mundo nuevo. Claro que en la esquina también suceden choques con daños colaterales y las arterias se pueden coagular inesperadamente. Pero estas dos imágenes representan un hacer-pasar, un tránsito, un itinerario.

Ahora bien, primero habría que revisar ciertos mecanismos de manifestación propios de quienes postulan al museo como adversario en la lucha por escribir la historia. Porque sucede que (aún hoy) hay determinados cuerpos que no tienen margen de participación en ellos, ya sea por las condiciones debilitantes particulares o por las economías sociales que rigen en ciertas formas de protesta. Es decir, existen corporalidades que no cumplen los requisitos para poder ser parte de ciertas luchas; se mueven lento, no tienen suficiente fuerza, ocupan demasiado espacio, los ruidos les resultan tortuosos o simplemente dependen de otras personas para conservar esa poca dignidad que la necropolítica intenta arrebatarles. Estos serían tan sólo algunos casos puntuales de sesgo capacitista y ajustados a problemas del espacio tiempo: el hermetismo activista también se encarga de racializar. Decreta la clase del sujeto habilitado a participar. Diagnostica y patologiza.

Pero como bien sabemos, decirle a otros qué hacer -o cómo se debe luchar- sería reproducir el mismo policiamiento que se intenta desmontar.

Entonces ¿qué pueden hacer las personas con discapacidad, neurodivergentes o que habitan alguna diferencia corporal/funcional, sin que la participación en las luchas les cueste la vida? ¿Sin que esto signifique cumplir con el rigor de la suficiencia? ¿Sin tener que atravesar la burocracia del mérito para poder enunciar?

Volviendo entonces a la pregunta por el museo, propongo partir del plano cero: el ingreso. Esa primera frontera que configura la tensión entre público y privado. La discusión se puede dar solo si el diseño urbano de la ciudad en la que se sitúa el escenario/museo habilita la circulación para estos cuerpos. Sin embargo, garantizar la accesibilidad no significa garantizar la participación. Aunque sea una deuda imposible de saldar y un reclamo que nunca debe desistir, la integración debe respaldarse en una dinámica sociocultural, no solo de equipamiento y transporte. Y en ese sentido, el paradigma del diseño universal tiene una glocalización diametralmente opuesta a la realidad del cono sur.



Interpretar que las rampas de acceso -junto a otros mobiliarios que modelan el rostro de las instituciones- pueden funcionar como estructuras posibilitadoras de interacción y enlace para PCD, respondería tan solo por una parte de ese cuerpo llamado museo. Incluso si el plano cero concebido como frontera -que toca los bordes, que funciona como límite, que determina comienzos y finales- ya no es, como antes, una barrera, sino una puesta en relación entre los espacios públicos y privados, estos pueden quedar capturados bajo el régimen de un contexto hostil, aún habiendo logrado cambios significativos en los procesos de desjerarquización y cuestionamiento de la asimetría puertas adentro. Y los tejidos que restan a esa primera carne llamada ingreso no despliegan suficientemente todavía otras dinámicas alterando hasta los más pequeños asuntos que colaboran en la tecnología de normalización que opera en/desde los museos y para con las ciudades. La accesibilidad es una respuesta arquitectónica a un problema social, de clase y cultural. Importante, pero insuficiente.

Si la insistencia de artistas, funcionarios, públicos y agentes por sostener los museos (incluso con los conflictos que ello conlleva) radica en que los procesos de intervención de la vida también se componen de imágenes producidas por ficciones somáticas, de la invención de trayectorias posibles desde las potencias creativas (ambas tareas de la institución museo), siempre bajo el peligro que genera la realidad desmoronando todo intento de reparo, ¿cómo proyectar un sitio -real e imaginario- que no obedezca a la acumulación de identidades que exige la corrección política de la época? ¿Cómo desviar la construcción de los acervos que han celebrado la heroicidad, la capacidad, la nitidez eclipsante de toda bifurcación? ¿Pueden allí emerger sujetos colectivos para quienes los procesos identitarios no sean una jaula cristalizadora de representación, sino una perspectiva, una puesta en relación, un enigma? ¿Qué interrupciones son posibles en esa cadena de significantes que domina todo sentido?

Una rampa no es suficiente. Pero persiste la obstinación. Si el parkour es comprendido como una actividad física basada en las posibilidades de cada individuo y el objetivo es trasladarse de la manera más sencilla posible, ¿cómo enrarecer esta práctica para que en su ejercicio se enrarezcan los lugares? Si el parkour se trata de practicantes que se adaptan y producen entornos, que hacen otro uso de los mobiliarios ¿podría el *crip parkour* hacer que los entornos se adapten a los movimientos? Inventar nuevas posibilidades de comunicación, apoyarse, desistir, delegar tareas sencillas del cuerpo, asistir, usar el repertorio de cosas y objetos disponibles para otros fines, desacelerar.

Si la intención del *crip parkour* está puesta en la gestión de las espacialidades físicas y simbólicas, arrastrarse podría ser un modo de relación con lo que sucede en el suelo, sus vibraciones, sus recovecos.

El CP despatologiza el lenguaje. No habla de curadores ni de comisarios porque no hay nada que reparar en las prácticas, ni autoridad que ejercer en los proyectos. Su argot está construido con la ternura irreverente del apoyo mutuo.

El CP es una práctica no-individual. Su método es el acoplamiento con los lugares, con la vegetación, con cosas. Interseccionalidad e interdependencia.

El CP no es una nueva verdad a la cual suscribir. Es una plataforma de agenciamiento libre que funciona en cualquier lugar y en todo momento.

El CP no demanda fuerzas especiales ni facultades cognitivas particulares. De hecho, no hay que hacer nada. La quietud y la permeabilidad son -también- sus tácticas funcionales.

El CP es un sacudón para desperezar el duende incapturable que llevamos dentro, adormecido por los estatutos corporales de la época.



El cuerpo de los museos The body of museums

Federica Baeza
fed.baeza@gmail.com

En el año 1911 se instaura una política pública en nuestro país, típica de la generación del 80, el Salón Nacional de Artes Visuales. El Salón, constituido para desarrollar un arte de la Nación, tiene un lugar también de construcción cívica, es la escenificación de una comunidad. Su trayectoria se encuentra expresada a partir de la adquisición de obras premiadas que fue generando una colección. Hoy tenemos un acervo en el que el 80 por ciento de su composición se integra por artistas varones cis, es decir que conservan el género que se les asignó al nacer. Escasamente se puede observar personas racializadas en este acervo. Difícilmente se puede encontrar personas que comúnmente llamamos “discapacitadx”. Hasta el año 2022 no había una obra de unx artista transgénero en esta colección. Es un relato de una comunidad claramente sesgado. Aquí lo que se pone en cuestión es ese sustrato de la comunidad, ese lugar en común que nos agrupa y nos tensiona a la vez.

El panorama que describo alienta la búsqueda central de mi gestión a cargo del Palais de Glace, institución que organiza el Salón Nacional hace más de 100 años: subrayar la perspectiva del ingreso a la ciudadanía que se produce al formar parte de esta colección, repensar una comunidad más amplia de la que estaba siendo escenificada hasta el momento.

Por otro lado, también entiendo que la lógica de la “inclusión” debe ser cuestionada. Hay que pensar cuáles son los términos del intercambio que propone esas políticas de la “inclusión”. Un museo no puede realmente vincularse a otras comunidades no representadas hoy en esos acervos si no vive un proceso estructural de transformación. Este proceso no puede sólo pasar por las grillas de la programación y la planificación de los temas, es necesario repensar sus esquemas de representación de un modo más profundo. ¿Quiénes trabajan en ese lugar? ¿Qué lugar les dan a las comunidades con las que trabajan? ¿Y qué vínculos tienen con esas comunidades? ¿Con quiénes se sienten cómodxs los equipos de trabajo? ¿A quiénes miran? Pero también, y fundamentalmente, ¿a quiénes no miran? Es, finalmente, un proceso de autoconciencia del que nadie está exentx. Todxs, de algún modo, cargamos con las marcas de los discursos que encarnamos, nos han enseñado a determinar en el conjunto de lo humano y de lo no humano quienes son personas y quienes no.

Los museos surgen en el siglo XVIII paralelamente con otros dispositivos de control basados en lo visual. Las cárceles y los manicomios se estructuran a partir del modelo benjaminiano del panóptico que establece un sistema de vigilancia escópica centralizada. Estos dispositivos interiorizan en las personas la promesa del castigo y así construyen subjetividad, estas personas se definían como presas o como locas. Frente a la promesa represiva del complejo panóptico, en este mismo momento se constituye el dispositivo visual del museo que mediante exposiciones argumenta, cuenta, constituye relaciones causales en un recorrido a partir de imágenes y objetos.

Pero hay algo más interesante: el museo construye un tipo particular de cuerpo. Se trata del cuerpo del público que se desenvuelve en ese espacio de la exhibición. Adopta una actitud contemplativa, reverencial, transita una especie de diálogo interno frente a las imágenes: todo es una conducta sacralizada. Si bien no hay un control escópico centralizado, la modelación de las conductas se da en las miradas intersubjetivas de ese público que obliga a “comportarse con decoro”. La figura del público es un todxs y es un nadie simultáneamente, en esa actitud replegada de átomos disgregados, el museo busca prevenir con la interiorización de esas conductas un ámbito que impida la revuelta, el “desorden público”. El museo construye un



tipo de corporalidad que es un régimen de inclusión y de exclusión donde hay cuerpos amparados y otros excluidos, los cuerpos desobedientes.

Existe otro punto central a señalar: cuando aparece la dimensión de la tensión comunitaria que puede escenificar el relato de un museo, emerge también la dimensión supranumeraria de la demanda comunitaria. Desde las teorías platónicas, el cuidado de la *Polis* supone determinar que a una persona en particular le corresponde algo en función a la evidencia de quien se dice que es. Esa es la lógica del reparto desigual, a lxs ciudadanxs les corresponden derechos que no les corresponden a quienes no lo son. La demanda supranumeraria, que es una demanda reinstituyente, cuestiona la lógica del cuidado de la *Polis*. No demanda su parte en el esquema existente, más ampliamente cuestiona el criterio general del reparto. Y eso es lo que emerge cuando las llamadas minorías ponen en crisis la lógica “inclusiva”, ponen en jaque los términos de la inclusión, no quieren ser parte de esos criterios del reparto.

Los saberes marginalizados, desplazados, supuestamente minoritarios, son saberes que alumbran de un modo muy particular la visión del conjunto, de la totalidad. Por ejemplo, si nos preguntamos cómo la comunidad travesti-trans y no binaria tiene una mirada del panorama social vamos a encontrar que lo que impugna es el criterio del reparto, impulsa un cambio total del conjunto que se rige por la lógica cultural del sistema binario de géneros. Estas demandas también tienen su escenario en el museo, en museos como el Palais de Glace que tienen una composición de su colección tan sesgada. En ese sentido, un museo es un espacio de la representación, como lo es el parlamento y como lo son muchísimos otros dispositivos de construcción comunitaria.

Es vital entender esa dimensión del cuestionamiento del conjunto que aparece en la emergencia de la demanda supranumeraria. Esta demanda determina que el museo debe reconfigurarse, cambiar de un modo estructural y profundo, debe repensar sus procesos de trabajo. Ese contacto con las comunidades no puede mantenerlo inmutable, necesariamente precisa devenir en otra forma de institución que albergue esas miradas que impugnan el criterio del reparto entre las partes que conforman la comunidad, ese lugar en común que reúne y tensiona nuestros cuerpos.



El museo como frontera The museum as a border

Marina Panfili
marinapanfili@gmail.com

Si al proponer la idea de museo como frontera aparece la imagen de una institución restrictiva, excluyente, cerrada y distante de la comunidad es porque seguimos pensando esas nociones – la de museo y la de frontera– dentro del imaginario moderno colonial. Y quizás no solo pensándolas, sino también habitándolas como tales. En estas líneas quisiera hacer un movimiento doble que permita imaginar nuevas posibilidades para esa conjunción de términos.

El primer desplazamiento implica poner en discusión la idea de frontera como línea divisoria o límite. A cambio de esta interpretación habitual, propongo la menos frecuente idea de frontera como espacio espeso, como una zona de tensiones y de transacciones.

El segundo movimiento requeriría de una compleja revisión histórica. Sin la posibilidad de desplegar semejante tarea en estos párrafos, apenas quisiera señalar que algunos aspectos presentes en el imaginario actual sobre el museo de arte son vestigios de su génesis moderna, ligada a la constitución de los Estados Nación. Ese origen le confirió los rasgos propios del nuevo orden, entre ellos su condición colonialista, clasista, racista y patriarcal. Es, vista de este modo, una tecnología vinculada con la sociedad disciplinaria.

Desde entonces el museo atravesó múltiples transformaciones, sobreponiéndose a las críticas y a los pronósticos adversos, y hasta hoy subsiste aunque ya no sea el mismo de sus orígenes. Si bien parece una tecnología obsoleta, resiste.

Entonces, si pese a todo sigue vigente, cabe preguntarse qué es lo que tiene el museo que lo mantiene vivo. Los interrogantes empiezan a multiplicarse exponencialmente. Por ejemplo, por qué se sostiene una estructura heredada de la sociedad disciplinaria en un mundo donde rige cada vez más el algoritmo. A la inversa, también podríamos preguntarnos si no existen otras tecnologías que ya estén cumpliendo su función en el contexto actual. Otra pregunta que aparece es por qué se mantiene una institución que con frecuencia preserva y exhibe objetos culturales que no resultan familiares a la comunidad y debe hacer un esfuerzo por seducir y atraer a su público. Pero antes de todo, los grandes interrogantes son qué museo es el museo actual y qué otras formas podría adoptar.

Ahora es cuando quisiera volver al punto de partida para plantear una pequeña hipótesis o conjetura: quizás pensar el museo como frontera aporte una imagen para dar lugar a nuevas posibilidades y vislumbrar alternativas. Una frontera entre la colección material y el mundo digital. Una zona de transacción entre una colección construida en nombre del arte y los consumos culturales actuales de la población. Un área de ensayo donde el patrimonio se ponga a prueba de las lecturas del gran público, donde las obras de ayer se vuelvan vulnerables ante la mirada contemporánea. Un campo de tensiones entre los saberes académicos y los saberes populares. Un lugar de encuentro entre distintas generaciones, identidades sexuales, grupos sociales, preocupaciones estéticas. Un espacio de circulación de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro donde interior y exterior se contaminen mutuamente. Si bien muchas de estas formas ya están encontrando sitio, queda un largo camino por recorrer. La invitación es seguir imaginando y ensayando posibles.

¿Qué más puede el museo como frontera?



Accesibilidad e interseccionalidad **Accessibility and intersectionality**

Laila Calantzopoulos
lailacalan@gmail.com

El cuerpo, la identidad y la accesibilidad son conceptos recurrentes en la actualidad de los debates sociales, artísticos y educativos. En el campo cultural, un tipo de institución particular está en la persecución de un horizonte accesible: el museo.

Los museos y sus exposiciones ofrecen un modo de enunciación pública autorizado socialmente. Observarlos permite vislumbrar un indicio en torno a las políticas de representatividad del presente, es decir, quién es representado, cómo y de qué maneras. En ese sentido, los museos como instituciones heredadas e históricamente legitimadoras de discursos sociales, artísticos y políticos, hoy se transforman en un terreno fértil para la disputa por el sentido de lo accesible desde una perspectiva interseccional. Hablar de accesibilidad necesariamente requiere la predisposición de tensionar y de desbordar el concepto desde múltiples perspectivas. La accesibilidad demanda atravesar las fronteras concebidas entre lo material, lo político, lo económico y lo interpretativo.

La pregunta por la existencia de identidades y corporalidades privilegiadas en las exposiciones de los museos de arte, invita a abrir la reflexión por el lugar que ocupan las diversidades en las instituciones culturales. Y no sólo en el marco de lo representado, sino también en la tensión que se extiende hacia los márgenes de la exposición. ¿Cómo opera la accesibilidad en el terreno de quiénes articulan, exponen, socializan, montan, catalogan, cuidan y limpian los discursos expositivos y los objetos artísticos que contienen? ¿Cómo se trazan los imaginarios sobre lo humano y lo no humano y con quiénes dialogan? Y especialmente, ¿quiénes quedan afuera del aparato cultural museo?

Pero el ejercicio de análisis sobre el estado de la cuestión requiere sostener la incomodidad sobre lo observado antes que arrojar una serie de impulsos inclusivos porque a lo largo de la historia de la cultura el concepto de sociedad ha sido agresivo en su demanda de universalidad. Y nuestro tiempo ofrece grietas, agujeros y porosidades ambiguas que, de mínima, ponen sobre la mesa una evidencia inevitable: si lo múltiple y lo variado es constitutivo de lo social ¿qué habría que integrar?

Indagar alrededor de la accesibilidad y de una participación más amplia de las identidades diversas en las instituciones culturales dominantes como el museo, no tiene como fin configurar una representación de modelos de ser, hacer, pensar y sentir como un catálogo de biodiversidad. De manera contraria, habitar las instituciones como un entramado de trayectorias vitales entre aquellos que las diseñan, las sostienen y las visitan, posibilita entender a los museos como un campo de experimentación y transformación del presente.

Más allá de los horizontes utópicos deseables para transmutar la tradición institucional museística hacia una práctica museal comunitaria, mutable y hospitalaria con quienes construyen y habitan el museo, la actualidad invoca una paradoja constitutiva. La tensión inherente en la relación entre universalidad y diversidad, asociada respectivamente con los derechos que las comunidades, los colectivos y las divergencias suponen para garantizar su existencia y reconocimiento frente una institución museo, que aún no termina de resolver si pretende responder a sus objetivos fundacionales normalizantes o a las exigencias sociales históricamente ignoradas y reprimidas. Hoy y siempre vigentes, enmarañadas, múltiples e irresolubles.



Traspassando las fronteras del museo Crossing the borders of the museum

Suzuki Rey

suzukirey@yahoo.com.ar

Ante la vigencia de una institución decimonónica como el museo y su propagación actual, surge siempre la pregunta sobre qué otros modelos de funcionamiento y organización es posible proponer para superar la tradición moderna de su origen.

Aceptamos que los museos actúan como agencias que intervienen activamente en la trama cultural, instalando, legitimando u ofreciendo narraciones que establecen la manera en que se entiende la vida de una sociedad, tanto de su pasado como de su presente. Los entendemos también como medios de comunicación, porque sus actividades son actos de comunicación, pero sabemos que no se trata únicamente de comunicación, ya que los museos tienen una relación compleja y diversa con lo real, con el mundo objetual y con los significados culturales como construcciones sociales a través de sus objetos y políticas. Aún espectacularizado como se encuentra hoy, el museo es capaz de producir un “efecto de realidad” que otros medios no pueden ofrecer con similar intensidad, y se propone, idealmente, como un espacio de negociación de las diferencias culturales y de elaboración de los traumas contemporáneos. Como tales, los museos emiten mensajes que intervienen en la producción social de significaciones a la vez que tienen la posibilidad de constituirse en ámbitos críticos en los cuales reflexionar sobre las actuales problemáticas de la sociedad y la cultura en la que están insertos.

La evolución de la teoría museológica también nos demuestra que los museos cambian en gran medida por las demandas, hábitos de consumo y usos culturales de sus audiencias, ya que, en tanto instituciones sociales, buscan reformularse permanentemente y responder de manera eficaz y sensible a los núcleos problemáticos de la vida de las comunidades en las que funcionan, y de las que sus públicos forman parte.

Pero cuando hablamos de públicos en plural pretendemos también que los museos se transformen en instituciones plurales, y que inviten a esos públicos diversos a participar de los procesos de construcción de sentido, que se conviertan en un espacio accesible donde se crucen culturas heterogéneas y se generen relaciones productivas entre el adentro y el afuera, rompiendo así con la gestión vertical del sentido.

En un paisaje de constantes cambios sociales, tecnológicos y políticos como el actual, nos preguntamos si el museo será capaz de utilizar esa inestabilidad de su entorno para cambiar su tradicional rol estático y consagratorio por el de un espacio en el que sea posible la problematización de lo establecido y la adopción de un perfil fluido, incluso en torno a las materialidades que alberga y custodia.

Con respecto a los museos de arte, empieza a aparecer en varios textos que reflexionan acerca de la museología actual una caracterización que es a la vez una práctica y una actitud: lo experimental. Una experimentación que ya tiene una historia y un largo recorrido que debe ser repensado y que podría tomar como alegoría la propuesta (novedosa en su momento) del artista Helio Oiticica, quien aventuró modos de participación en y con la obra de arte, que disolvieran la separación entre sujetos y objetos, entre espectadores pasivos y objetos expuestos a la contemplación, es decir, se trata de traspasar las fronteras tanto materiales como conceptuales del museo, para que se transforme en un ámbito abierto de negociación del sentido, que redefine constantemente sus límites, sus alcances y su rol cultural, reflexionando sobre sí mismo y sobre sus prácticas.

