

# Prácticas exploratorias en La Plata

## María Noel Corredo

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de las Artes Visuales III (siglos XIX y XX), FBA, UNLP. Integrante del proyecto de investigación "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad", dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda, FBA, UNLP. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Obtuvo el premio del Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005) y del Fondo Nacional de las Artes (2009) por el proyecto de investigación "Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones", realizado junto con N. Matewecki, B. Gustavino y F. Suárez Guerrini.

## Natalia Matewecki

Profesora y Licenciada en Historia de las Artes Visuales y Magíster en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Docente de la cátedra Historia de los Medios y Sistemas de Comunicación Contemporáneos, FBA, UNLP. Becaria de Formación Superior de la UNLP donde investiga la relación entre arte, ciencia y tecnología. Integrante del proyecto de investigación "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad", dirigido por la Mag. María de los Ángeles de Rueda, FBA, UNLP. Es miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA). Obtuvo el premio del Centro Cultural de España en Buenos Aires (2005) y del Fondo Nacional de las Artes (2009) por el proyecto de investigación "Arte argentino y discurso científico: marcas, usos y apropiaciones", realizado junto con N. Corredo, B. Gustavino y F. Suárez Guerrini.

## Introducción

Este trabajo se desarrolla en el marco del proyecto "Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad" (IHAAA 2007-2009), que apunta a constituirse como un programa de documentación e investigación. En su conjunto, el proyecto pretende aportar herramientas documentales y estudios tendientes a la construcción del campo artístico de la ciudad de La Plata y su vinculación nacional e internacional en el período 1958-2006. En lo particular, uno de los ejes a tratar refiere al campo de las artes visuales con relación a las actuaciones de artistas, grupos e instituciones que se han desempeñado en la constitución del campo artístico-cultural, a partir de sus producciones, imaginarios y circuitos. Uno de los subejos es el de los nuevos comportamientos artísticos, vinculados tanto al trabajo a partir de dispositivos no convencionales, como al uso de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la imagen, desde 1990 hasta 2006.

Este informe se presenta como un primer acercamiento al análisis de las prácticas artísticas y expositivas locales que tensionan y expanden los límites del discurso artístico de los últimos quince años. Tales prácticas dan continuidad a muchas de las propuestas desestabilizadoras de los 60, 70 y 80, desde el aspecto productivo y de la exhibición. Entre las propuestas analizadas se seleccionó una en particular por haber promovido nuevas experiencias artísticas contemporáneas en la ciudad y por haber revitalizado la figura del curador. El objeto de estudio es Proyecto Exploratorio, un programa anual de muestras artísticas que se desarrolló en La Plata en los años 2001 y 2002.

En este sentido, se proponen tres objetivos metodológicos: analizar la relación entre las producciones artísticas y los espacios de exhibición, difusión y construcción del campo artístico de la ciudad de La Plata a principios de este siglo; relevar las producciones de artistas/grupos y su inserción en instituciones de exhibición y difusión, como el Centro Cultural Islas Malvinas y el Palacio Campodónico; y estudiar las problemáticas locales en torno a la producción, circulación y expectación de obras artísticas propuestas desde dispositivos no convencionales y tecnológicos.

Antes de comenzar el análisis sobre el caso particular es necesario delinear una serie de cuestiones. En primer lugar, describir qué implica señalar una

práctica artística como *no convencional*; y en segundo lugar, referir a la importancia de *las exposiciones* como escenario de nuevos perfiles curatoriales y como nuevas fuentes documentales del arte actual que reconfiguran las fronteras de lo institucionalizado y lo alternativo, de lo metadiscursivo y lo discursivo del arte contemporáneo.

### La frontera de lo artístico. Nuevos comportamientos

La discursividad artística en las últimas décadas del siglo XX continúa transformando y cuestionando los límites teóricos, las categorías y las prácticas estéticas y, también, actualizando los sentidos de la producción, la circulación y el consumo en el campo del arte. En este marco, se presentan algunos desplazamientos en la contemporaneidad que merecen ser interpretados y descriptos desde el contexto local: por un lado, nociones teóricas como las de arte experimental, posmoderno, posvanguardista o poshistórico; por otro lado, discusiones acerca de la obra de arte en tanto producto/objeto y proceso/concepto. Esto permite reflexionar sobre el lugar del arte en un campo específico como el platense, un circuito en el que hay instituciones públicas (municipales, provinciales) y privadas; algunas más históricas y otras que recién comienzan, unas socialmente legitimadas y otras que se reconocen entre pequeños grupos.

Si se intenta demarcar lo que implica hablar de *nuevos comportamientos artísticos* es necesario remontarse unas décadas. El proceso de transformación de las artes legitimadas por las instituciones oficiales comienza a fines de los 60, considerado el momento en el que finaliza la historia del modernismo, una vez alcanzada la autoconciencia y la autorreferencialidad.<sup>1</sup> En la década del 70, la construcción de la historia pierde la linealidad y el rumbo hacia el progreso generando una vertiginosa cantidad de estilos y tendencias, así como una intención de la historia del arte de llegar a una concepción filosófica de sí misma. En los 80, según Marchan Fiz, se recupera la sensación de una nueva dirección con el llamado “retorno de

la pintura”, pero se manifiesta más como una ilusión que como una realidad.<sup>2</sup>

Por otro lado, Arthur Danto<sup>3</sup> considera a este momento como el del *fin del arte*, en tanto las prácticas artísticas se proponen desde un lugar diferente respecto de una “era del arte” anterior que se desarrolló desde 1400 a 1975, aproximadamente, (proceso lento desde la década del 60) y en la que ciertas “narrativas maestras” estructuraron históricamente los estilos. A su vez, esta “era del arte” se puede subdividir en otras dos: la narrativa *premoderna* de la “mimesis”, en la que la imitación define lo que es una obra de arte (desde Vasari hasta la generación de los impresionistas,<sup>4</sup> instituida como de tradición); y la narrativa *moderna*, ideológica o “de los manifiestos”, en la que se busca una nueva definición filosófica del arte, desarrollando un proceso autorreferencial. Así, Danto diferencia las categorías de arte moderno (estilos desde 1880 hasta 1965) y contemporáneo (del 70 en adelante), desplazando el primer sentido asignado a lo contemporáneo como el arte moderno hecho en el presente y define a la categoría ubicándola en la era del *después del fin* de los relatos, la *era poshistórica*. No se manifiesta la existencia posible de una dirección narrativa y es un momento en el que el arte del pasado está disponible (aunque sin su espíritu, es un estilo de utilizar con libertad otros estilos), en el que no hay un criterio a priori de cómo debe verse el arte. La época del *después de* se refiere a un nuevo complejo de prácticas que no fortalecen ningún tipo de narrativa establecida. Su idea de *fin del arte* significa la legitimación de aquello que permanece más allá de los límites de la historia tradicional del arte. Según el autor, fuera del linde de la historia, todo está permitido, habilitando conceptualmente la transición histórica desde el arte moderno al arte poshistórico.

En este marco, la crisis del objeto o de las prácticas artísticas tradicionales, legitimada desde el siglo XV, modifica los diferentes componentes del sistema artístico: las concepciones de soporte, las figuras de autor y de espectador, las instituciones que construyen la historia del arte y el mercado (universidades,

<sup>1</sup> Arthur Danto, *Después del fin del arte*, 1999.

<sup>2</sup> Esto se puede confrontar con la situación de los dominios del arte, que, según este autor, se están extendiendo y liberando, transformando su concepto y su función desde la década del 60 en adelante. No hay posibilidad de encontrar un común denominador estilístico a todas estas variantes, sin embargo, existe un rasgo común a estas tendencias o movimientos, que justamente es importante a esta parte del trabajo: la crisis del objeto artístico tradicional, que lo lleva a investigar desde la categoría de “nuevos comportamientos artísticos”. Ver Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1997.

<sup>3</sup> Según Gombrich, la narrativa mimética se desarrolla desde 1300 a 1900, período en el que se da un progreso en la adecuación representacional. Ver Arthur Danto, *op. cit.*

<sup>4</sup> José Jiménez, *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, 1992, p. 86.

museos, galerías, etc.), reconfigurando así el estatuto de la obra de arte. Estas transformaciones manifiestan redefiniciones no sólo del discurso artístico, sino también del metadiscurso crítico y teórico. El límite entre una obra artística y otra no artística, la legitimidad de los conceptos y las categorías, se desdibujan. La experiencia artística se desplaza de ese lugar tradicional y se muestra, como señala Jiménez:

(...) como un tanteo exploratorio y abierto, como una propuesta o proyecto estéticamente formulado, más allá de toda cómoda instalación en las certidumbres esenciales de la "obra maestra" como vislumbre del genio.<sup>5</sup>

La finitud, la clausura, la inmovilidad de la idea y la cosidad, aspectos propios de las obras tradicionales que pueden ser conservadas, catalogadas y exhibidas, quedan desplazadas por las características de las obras del siglo XX: apertura,<sup>6</sup> dinamismo,<sup>7</sup> manipulación y participación,<sup>8</sup> proceso,<sup>9</sup> concepto.<sup>10</sup> Así, cuando la crítica estética y la historia del arte se acercan a las producciones de finales del siglo, se confirma que las obras dejan de definirse en el producto físico-material para constituirse como tales en los procesos formativos y conceptuales.

Si podemos definir la obra artística tradicional como la *elaboración de un espacio autónomo en el que la producción ficticia de imágenes se objetiva*, mediante un proceso de composición y manipulación de signos, hoy esa producción ficticia de imágenes que conlleva toda propuesta artística se despliega como un *proceso espacio-temporal* que ya no busca la analogía entre la obra y un supuesto modelo ideal, suprasensible, sino una prolongación exploratoria desde el mundo sensible a un mundo posible.<sup>11</sup>

La emancipación del campo del arte abre el camino a las tendencias del arte objetual y a las de concepto. En este sentido, Marchan Fiz afirma que desde

la década del 60 se presentan alternativas iniciales que "(...) desbordan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición – sobre todo, pintura y escultura–, e, incluso (...) se cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto".<sup>12</sup>

Los nuevos comportamientos artísticos desarrollan así modos de operar en el sistema artístico, reformulando los lugares convencionales que definen lo que son las obras de arte, los artistas y los espectadores. Por su parte, las nuevas tecnologías de la imagen introducen otras maneras de representar, comunicar, memorizar, narrar, diseñar, imaginar o simular, y hasta consumir arte. En este contexto multimedial surgen conceptos como interactividad, simulación, inmaterialidad, virtualidad, hipertexto, navegación y coautoría, entre otros. Tanto las obras digitales como las de Internet (denominadas *net.art*) promueven más desplazamientos de las tradicionales nociones de unicidad, autenticidad, reproducibilidad y, por sobre todo, de conservación y formato de exhibición, por el sólo hecho de ser producidas desde un dispositivo para el que las instituciones museísticas no están pensadas.

Entonces, si el arte posterior a 1960 ha desbordado sus límites, las construcciones teóricas que ordenan las diferentes naturalezas de sus productos también deberían *re-definirse*, o en tal caso, *des-definirse*. Estas dilataciones y transgresiones de los límites pueden pensarse, según Nathalie Heinich,<sup>13</sup> como la *des-definición* de la obra de arte moderna. Estos planteos también emergen de las discusiones que plantean los artistas locales a través de sus obras, tanto en el nivel institucional como por fuera de él, problematizando acerca de las fronteras de lo artístico.

En este sentido, las propuestas teóricas de los investigadores no se mueven por separado de estos fenómenos, que son tan propios de los desplazamientos escriturales como de las obras mismas. Heinich, investigadora en ciencias sociales, aborda las problemáticas de las categorías aplicadas al arte contemporáneo, analizando el concepto de *frontera*, en principio entre cuadros y no-cuadros, entre artistas y no-artistas.

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Obra abierta*, 1992.

<sup>6</sup> José Luis Brea, *Las auras frías*, 1990.

<sup>7</sup> Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, 1997.

<sup>8</sup> José Jiménez, *op. cit.*

<sup>9</sup> Simón Marchan Fiz, *op. cit.*

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.11.

<sup>13</sup> Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer, *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*, 2004.

Se pregunta sobre la constitución misma de las categorías, su evolución histórica y la manera en que estas construcciones mentales se encuentran poco a poco reificadas en las instituciones y en las palabras. Según la autora, el arte contemporáneo desplaza las fronteras porque interpone no sólo desbordes materiales, sino también mentales e institucionales (por ejemplo, determinados por los lugares de exposición, los coleccionistas, las revistas especializadas, los museos y también las categorías que recortan la representación de la experiencia, sostenidas por el lenguaje); se las ingenia para forzar y extender la noción de arte de manera que pueda englobar algo que no entra en los marcos admitidos, que no produce pintura ni escultura, sino mezclas o híbridos entre diferentes lenguajes y medios. La *dilatación* y *trasgresión* de los límites son descriptas como procedimientos que *des-definen* la obra de arte:

Intentados por los artistas, recepcionados por los espectadores, registrados por las instituciones y luego, eventualmente, radicalizados por otros artistas, los movimientos de trasgresión tienden a invertir los criterios del valor artístico: desde ahora se trata menos de criterios positivos, fundados sobre la atestación de la calidad técnica o del dominio de los códigos estéticos, que de criterios negativos, fundados en el dominio de los límites a no franquear, en el despojamiento minucioso del objeto de arte que, en el límite, se encuentra reducido a su concepto.<sup>14</sup>

Las obras contemporáneas apelan a jugar de un lado a otro del límite entre arte y no-arte, de esa frontera moderna, que sigue por definirse como una convención nominal o como realidad objetiva. Esto implica pensar que existe un adentro y un afuera, algo que pertenece y algo que no, que pone en evidencia una crisis cognitiva desarrollada tanto por los mismos artistas como por los investigadores, curadores, docentes, comunicadores mediáticos, etcétera. Después de las prácticas artísticas de los 60 algo se segrega, se desvía, se excluye; luego se reagrupa, se reincorpora, se integra. En estas oscilaciones se *des-definen* las categorías de obra de arte, artista, espectador, aura,

genio, crítico, canon, mercado y museo. Estas definiciones modernas implican consenso y siguen siendo eficaces porque dibujan aquello que se denomina una “cultura” común; por el contrario, la discusión acerca de estas categorías (centro del proceso de la obra en el arte contemporáneo) señala una crisis de las representaciones, la ruptura del consenso y, con ello, de lo que los docentes e investigadores transponemos didácticamente según los contenidos consuetudinarios por los ministerios provinciales y nacionales.

La búsqueda de nuevos instrumentos de trabajo, la refuncionalización de ciertos conceptos tradicionales, permite despegar las transgresiones de una simple cuestión de rareza para más bien conectarlas con el problema de las categorías que señalan a esas obras (cuestiones cognitivas de clasificación), con el espacio mental que ordena las cosas por su diferente naturaleza.

Nos enfrentamos con rasgos que no sólo son raros o únicos, sino contra-standard en relación con las categorías en las que percibimos los objetos que poseen esos rasgos. (...) Lo que importa, no es la rareza de un rasgo, sino su relación con la clasificación de la obra. Un rasgo contra-standard es un rasgo que se nos presenta como desplazado en la categoría en la que percibimos la obra en cuestión –nos parece *infligir violencia* a la categoría, mientras que el hecho de ser raro en una categoría dada no significa estar desplazado en relación con ella.<sup>15</sup>

Esto no implica que todas las categorías puedan *absolutizarse* porque lo que en algún momento se propuso como contra-estándar, con el tiempo puede desplazarse a estándar. Así, por ejemplo, Genette<sup>16</sup> ha propuesto ver en las *obras conceptuales* (simbolizadas por el urinario de Duchamp, pero incluyendo tanto las del Arte Conceptual de fines de los 60, como todas aquellas tendencias en las que la obra se reduce del *objeto* al *acto* de exponerlo, y de éste a su *idea*(concepto)) no una simple extensión de los criterios del arte, más bien la creación de un nuevo género artístico, cuyo “objeto de inmanencia” no es, como para la pintura, un soporte físico, sino un soporte cognitivo, a saber,

<sup>14</sup> Nathalie Heinich y Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*

<sup>15</sup> La autora utiliza como instrumento de análisis la propuesta de Kendall Walton, quien distingue en la pintura entre rasgos “standards” (por ejemplo, la bidimensionalidad de una pintura), “variables” (por ejemplo, sus formas y colores) y “contra-standards” (por ejemplo, un objeto saliente tridimensional). Kendall Walton, en Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, 1992, p. 108.

<sup>16</sup> Gerard Genette, *La obra de arte I*, 1997.

el concepto mismo de obra de arte. Por lo tanto, si es género implica ciertas regularidades previsibles de lectura que desplazarían lo que al principio violentó la frontera, es decir que convertirían lo que se proponía por fuera de la institución en algo que luego se incorporó en ella (happenings, land art, accionismos, instalaciones, net-art, performances, etc.). El metadiscurso crítico, el museo, las leyes del mercado, los libros de historia del arte mismos, entre otros, son los que legitiman y van redefiniéndose a la vez que las prácticas productivas, constituyendo complementariamente el sistema artístico, sus alcances y desbordes.

Las producciones de las generaciones de los 90 y 2000 comparten el utilizar dispositivos y soportes considerados como extra-artísticos en los años 60; estos desplazamientos propios del estilo de época posterior al fin de la narrativas dominantes postulado por Danto dan cuenta de un artista que opera con los géneros, los medios y los lenguajes de su contemporaneidad.

En suma, a partir de estas modalidades de acción del arte contemporáneo sobre sus propias fronteras es posible *des-definir* las construcciones teóricas que ordenan las diferentes naturalezas de sus productos para aplicarlas en la investigación y la enseñanza desde sus nuevos estatutos, con el objetivo de pensarlas, percibir las y analizarlas en función de lo que ellas mismas están cuestionando.

### Las exposiciones como escenario constitutivo del arte contemporáneo

Las exposiciones han sido instrumento de modernización cultural y de representación de políticas artísticas dominantes o subordinadas de acuerdo con la relación entre modalidades, circuitos y públicos. Anna María Guasch, en su libro *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, establece una mirada sobre el arte contemporáneo a partir del dispositivo de exhibición. Este se considera uno de los instrumentos más útiles para profundizar y avanzar en el conocimiento de una historia no escrita, más que en el repertorio de las agendas institucionales y, en el mejor de los casos, en la brevedad del catálogo:

Las exposiciones han constituido los instrumentos más importantes, sino el que más, de difusión del arte contemporáneo, pero también de acrisolamiento, y en

muchos casos de gestación del mismo. Tal es la parcela que hemos querido poner de relevancia en este texto nacido con la voluntad de acercarse con ojos históricos a un proceso que por lo común se ha contemplado con ojos críticos, o mejor, con los de la crítica del arte al uso con todos sus defectos y virtudes.<sup>17</sup>

La importancia del estudio de las exposiciones radica en la posibilidad de dar cuenta de una serie de rasgos vinculados con la escena política, artística y cultural del momento, como por ejemplo:

1. La influencia de las políticas oficiales. Reglamentos y representatividad de cada disciplina. Los Jurados y la legitimación del arte.

2. La representación del arte local en las exposiciones permanentes y temporarias en museos públicos y privados. Los períodos y artistas representados.

3. La proliferación de exposiciones y recepción de las exposiciones. El público de las exposiciones: historia, estudio, medición y evaluación. El rol educativo en una exposición.

4. Las exposiciones y el mercado. Estudio de las posibilidades de los museos locales y las galerías emergentes.

5. Las estrategias curatoriales locales (contenidos explícitos e implícitos). La comunicación de la idea a través del montaje. La elaboración del guión curatorial: de la hipótesis de trabajo al "guión científico". La interpretación de los objetos a exhibir. La concreción espacial del guión curatorial en las exposiciones permanentes y temporarias. Creación del espacio "escénico" de una exposición.

6. Las relaciones entre los contenidos, formas y soportes comunicativos. Tecnologías de exhibición y comunicación. Tipo de experiencia que pone en acto una exposición. Recursos materiales y estéticos.

Por otra parte, la investigación curatorial como práctica permanente y estructural de una exposición también forma parte de un fenómeno cada vez más emergente en el nivel local e internacional. En las últimas décadas se han acentuado las prácticas curatoriales que intentan aportar la fundamentación teórica de las modalidades comunicativas y los problemas éticos y estéticos de los recursos de exhibición: objetos originales, reconstrucciones, performances, propuestas digitales e interactivas. De esta manera, el rol de los curadores en la autoría de los relatos y la gestión de

<sup>17</sup> Anna María Guasch, *El Arte del siglo XX en sus exposiciones 1945-1995*, 1997, p. 15.

las exposiciones y también la función de las exposiciones en la escritura de la historia y en la difusión del conocimiento, informan acerca de un estilo de época y de un contexto de producción local emplazado de determinada manera en un escenario global.

Así, el análisis de exposiciones desarrolladas en los marcos de las instituciones locales permite dar cuenta de qué temas, desde qué dispositivos de producción y a partir de qué problemáticas los artistas que se dedican al arte contemporáneo modelan el estatuto mismo de lo artístico en un contexto particular.

### Proyecto Exploratorio

En el año 2001, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata<sup>18</sup> abrió una convocatoria pública para que se presentaran propuestas artísticas y culturales que promovieran el arte local. La propuesta presentada por Proyecto Exploratorio (PE) fue una de las seleccionadas y obtuvo un subsidio para poder desarrollar nuevas experiencias curatoriales y difundir el trabajo de los artistas platenses (emergentes y de generaciones más avanzadas) dedicados al arte contemporáneo.

PE, desarrollado entre los años 2001 y 2002, se propuso como un programa de muestras artísticas que tuvo como fines primeros el diseñar, gestionar y producir exposiciones de arte contemporáneo, especialmente aquellas producciones de carácter experimental. Quienes llevaron a cabo la propuesta, acondicionamiento de salas, programación y curaduría fueron las licenciadas y profesoras en Historia de las Artes Visuales María Florencia Suárez Guerrini y Berenice Gustavino, ambas egresadas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

El objetivo general era promover y difundir la investigación y producción artística en la ciudad, estableciendo vínculos con centros artísticos y artistas de otras ciudades a través del intercambio y la realización de diferentes actividades (concursos, exposiciones temáticas, conferencias, ciclos de charlas, etc.). El eje siempre se sostuvo: bucear por aquellas experiencias que se desplazaran de las institucionalizadas por las facultades de artes. En esto radica también otro de los fines de PE: reconfigurar el rol del curador como figura que también puede ser autor, cuestión muy activada en los circuitos de arte nacionales e internacio-

nales desde hacía unos años.

En este sentido, es necesario remarcar que PE surgió también a partir de una especie de diagnóstico llevado a cabo por sus realizadoras tanto en el campo de la producción, como en el de la curaduría. Antes de proyectarlo y concretarlo, llevaron a cabo una investigación a partir de visitas a diferentes talleres y espacios de trabajo de muchos artistas para reconocer los soportes y problemáticas desarrollados.

Las muestras partían de una convocatoria dirigida según el eje, el tema o el dispositivo de producción propuesto por las organizadoras. Cada convocatoria comprendía la elección de artistas de la región, la difusión y promoción en medios de prensa, la reunión del jurado idóneo en el caso de los concursos, el montaje de la muestra y la producción del catálogo, así como la realización de actividades según un cronograma paralelo a la exposición (charlas y seminarios a cargo de artistas y críticos reconocidos), enriqueciendo el panorama integral que PE proponía brindar sobre la producción artística contemporánea.

En el primer año, el PE se proyectó y desarrolló en el Centro Cultural Islas Malvinas, bajo la dirección de Juan Becerra y la colaboración en montaje del licenciado Gustavo Radice. En el proyecto inicial (proyecto de máxima en términos de las autoras), el perfil de la convocatoria para las tres muestras se dirigía a:

*(...) artistas platenses o residentes en esta ciudad, cuyas producciones artísticas revelen un carácter de experimentación, ya sea desde la concepción de la propuesta o en el proceso constructivo de la obra. Serán consideradas aquellas obras que muestren una profundización en las técnicas y procesos creativos; en la búsqueda de nuevos materiales y soportes; en la investigación de nuevas modalidades artísticas o en proyectos de disciplinas o medios combinados. Las particularidades de cada convocatoria son definidas según las exigencias y especificidades de la propuesta de cada evento. La convocatoria es abierta a todas las disciplinas artísticas. Los artistas seleccionados expondrán sus trabajos durante 20 días en el Centro Cultural Islas Malvinas (La duración de la muestra está sujeta a posibles cambios y puede variar según el evento).*

Otro de los ejes vertebradores de PE fue reconstruir el rol del curador, ya que las realizadoras con-

<sup>18</sup> En 2001, las autoridades municipales eran: Intendente de la ciudad de La Plata Julio Alak; Secretaria de Cultura Susana López Merino; Asesora Liliana Piñeyro; Director General de Cultura y Educación Pedro Delheye y Director del Centro Cultural Islas Malvinas Juan Becerra.

sideraban que la tradición institucional local no lo valoraba ni tomaba en cuenta los posibles aportes de los profesionales de la historia del arte en esa área. En este sentido, María de las Mercedes Reitano sostiene que en la contemporaneidad el curador puede ser un investigador, por cuanto construye un discurso sobre el discurso de otros, arma un recorte con lo que está investigando, selecciona y propone un perfil o concepto que sustenta la muestra. Por eso, a veces una exposición puede ser el resultado de una investigación, y otras, una publicación. La figura del curador en el arte reciente fue cobrando una destacada presencia “como autor”, muy cercano al artista (postartista), porque, en ocasiones, se proyecta en conjunto.<sup>39</sup> De todo ello dan cuenta sus propuestas expositivas.

En 2001, *Objetos*, primera muestra de PE, proponía ahondar en el estado de la producción artística local y activar la búsqueda y el desarrollo creativos, teniendo en cuenta el estado de la cultura y el pensamiento contemporáneo y presentándose como un territorio inagotable de investigación en las fronteras de las categorías y de las prácticas.

*Objetos* se programa y expone en el Centro Cultural Islas Malvinas. Los expositores fueron: Marcela Cabutti; Edgar De Santo; Julieta Navarro; Daniela Cadile; Natalia Claro; Mariana Pastorino; Magdalena Cattoggio; Alejandra Ceriani; Carlos Servat; Constanza Clochiatti; Rosana Barragán; Fernando Davis y Mariela Vita.

Según la idea de las propias curadoras, la primera experiencia tenía como fin la exploración sobre un formato artístico específico, el objeto, desde una mirada interdisciplinar. A través de un relevamiento de las últimas exposiciones locales y las visitas a los talleres de artistas de la ciudad, Suárez Guerrini y Gustavo seleccionaron un serie de trabajos innovadores para lo cual tuvieron en cuenta determinados aspectos (técnico, metodológico, material, etc.). Aquellas producciones que resultaron ser las más experimentales, en el sentido de constituirse como verdaderos aportes originales al lenguaje de las artes visuales, fueron exhibidas en el Centro Cultural Islas Malvinas en el marco de una investigación teórica sobre la temática registrada en el catálogo.

La producción de objetos brindó a los artistas la posibilidad de transgredir los límites de la escultura, la atadura a géneros y disciplinas determinados, constituyendo un marco ideal para la experimentación plástica, operando desde un carácter autobiográfico, lúdico, conceptual y tecnológico. El objetualismo proponía nuevas miradas sobre los lugares tradicionales que el arte ha ocupado y cuestiona al mismo tiempo las características del objeto, llevando al límite las consideraciones convencionales de tamaño, uso y ubicación en el espacio.

La segunda muestra proponía seguir buceando en las fronteras, pero en este caso entre el arte y las nuevas tecnologías. *Fluidos visuales* (Centro Cultural Islas Malvinas, septiembre de 2001) se planteaba no sólo como una exhibición de obras, sino como una serie de eventos que discutían y construían realidades visuales *des* y *re-materializadas*, entre los que se pueden mencionar un ciclo de video experimental y otro de charlas con especialistas en el área de las nuevas tecnologías en las que participaron: Graciela Taquini (curadora de artes electrónicas del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Buenos Aires), Anahí Cáceres (artista plástica, directora del sitio en la web ArteUna, docente de la Cátedra de Arte Digital en el IUNA) y Claudio Caldini (video realizador). Los expositores de la muestra fueron: Patricio Gil Flood; Paula Roller; Marcela Cabutti; Leticia Barrientos; Jerónimo Carranza; Néstor Braslavsky y Neus Morán i Gimeno (artista invitada de Valencia, España).

En esta oportunidad, la convocatoria fue diseñada a partir del desarrollo de un disparador conceptual que proponía reflexionar sobre la ampliación de los límites dentro de los cuales se produce y circula el arte en la actualidad, poniendo en evidencia los planteos de Hienich sobre las fronteras dilatadas. Se buscaba promover la experimentación en torno a los bordes entre el arte y las tecnologías contemporáneas, la superación de los límites técnicos, la trasgresión de los formatos y los géneros convencionales, la integración de los medios más variados. El texto del Catálogo expresa:

Fluidos visuales reúne una serie de trabajos en los que la tecnología no sólo es medio o soporte, sino fundamento constitutivo de un lenguaje que compromete

<sup>39</sup> Entrevista realizada a la Dra. María de las Mercedes Reitano, vicedirectora del Museo de Arte Contemporáneo La Plata (MACLA), el 31 de mayo de 2007, por la Lic. María Noel Corredo, en el marco del proyecto “Las Artes y la ciudad: archivo, memoria y contemporaneidad”. Inédito.

nuevas y diversas relaciones entre la esfera estética, el lugar del artista y la actividad del espectador, actualizadas en cada exhibición.

Expresiones particulares de un tiempo huidizo, ecos de un haz de luz que discurre y que no intenta fijarse para siempre en una forma, en un concepto, en un soporte, y que suscita el vértigo de lo inefable y el temblor de lo incorporado.<sup>20</sup>

En esta muestra, el *fluir* no sólo pasaba por los procedimientos productivos, sino por la intervención e interacción del público en las obras, quien se veía habilitado para dejar su marca espectral.

En 2002, PE logra obtener una sala propia en el Palacio Campodónico (Sede de la Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata), lo que le permite hacer muestras más reducidas y con otra lógica e independencia de los movimientos de la institución. La idea de la segunda edición era la de focalizar en temas y motivos, armando corpus de obras en pequeño o gran formato.

*Polifonía urbana* fue la primera exposición de la segunda edición de PE. Se proponía como una muestra colectiva de fotografía. Así, la inauguración de la nueva sala propia se realizó con los artistas Julieta Ansalas; Martín Bonetto; Martín Bustillo; Lucas De Niro y Fernando Massobrio.

En este caso, la propuesta curatorial consistió en reunir una serie de trabajos fotográficos que funcionaban como visiones alternativas sobre lo urbano, imágenes que captaban las distintas facetas de la urbe, reelaborada y reconquistada siempre por las poéticas visuales. De esta manera, según palabras de las realizadoras de PE, aparecía la ciudad *fantástica*, con toques de irrealidad o de carácter onírico; la *ciudad testimoniada*, analizada con mirada escrutadora, descriptiva, casi objetiva; la *ciudad espiada*, recreada en sus rincones, habitantes y sucesos por una especie de *voyeur*; la *ciudad vivida*: un atisbo desde el interior de las prácticas cotidianas, desde la experiencia compartida.

Con otro perfil se propuso *Casa comercial*, una ambientación creada por Facundo Ceraso y Javier Belza. La idea curatorial general en este caso fue abrir una propuesta de intervención de la sala con el objeto de mostrar una vertiente de la estética contemporánea, orientada a reflexionar sobre el mismo espacio de exposición. Se convocó a dos artistas que estaban

trabajando en esta dirección, desde un proyecto homónimo realizado hasta el momento en casas privadas, a través del cual intentaban reflexionar sobre la aparente incongruencia entre el “arte para museo” y el “arte para ser vendido”, poniendo en cuestionamiento la relación de estos términos.

A lo largo de 2002, PE desarrolló otras muestras que ponían en evidencia muchas de las cuestiones estéticas planteadas al comienzo de este trabajo. La muestra *Encuentro Cercano de Todos los Tipos* reunía al grupo Tiposgráficos, un conjunto de diseñadores en comunicación visual (en su mayoría de la UNLP) que dieron cuenta tanto de su producción desde la figura del postartista (diseñadores experimentales en un museo, por ejemplo), como del también exploratorio lugar del espectador contemporáneo que –como en *Fluidos Visuales*– podía intervenir en las obras. El nombre de la muestra es un juego de palabras que puede ser interpretada en varios sentidos, desde el concepto de *apropiación* (procedimiento artístico-contemporáneo) pues alude al nombre de una película de la década del 70 (*Encuentros cercanos del tercer tipo*, 1977), hasta el concepto de *experimentación*, ya que el espectador era invitado a hacer suya la imagen y su acción sobre ella.

A partir de lo analizado, se puede concluir que los nuevos comportamientos artísticos vinculados tanto al trabajo desde dispositivos no convencionales como al uso de las nuevas tecnologías, abordado en el circuito artístico platense por la experiencia particular de Proyecto Exploratorio, da cuenta de cómo los procedimientos productivos contemporáneos *des-definieron* las categorías convencionales para volver a redefinir los géneros, los medios y los lenguajes del arte.

El Proyecto se propone como un espacio abierto a la investigación y experimentación artística en nuestra ciudad. Está orientado a las producciones que exploren las distintas áreas del campo estético: desde la búsqueda de materiales y procesos de creación inéditos, a la combinación de disciplinas y a la incorporación de nuevas tecnologías.<sup>21</sup>

La utilización de materiales y procesos de creación inéditos en PE pusieron en evidencia que aún no estaba asentado socialmente el horizonte de expectativas en la recepción de esta clase de propues-

<sup>20</sup> Catálogo Exposición *Fluidos Visuales*, 2001. Suárez Guerrini, María Florencia y Gustavino, Berenice.

<sup>21</sup> Catálogo Exposición *Objetos*, 2001. Suárez Guerrini, María Florencia y Gustavino, Berenice.

tas. Según explican las curadoras, en *Fluidos Visuales* se observó cómo gran parte del público platense no estaba habituado a interactuar con obras electrónicas (videoinstalaciones, videoarte, animación digital) que habilitaban una experiencia multisensorial. Este nuevo umbral de previsibilidades también se va *des-definiendo* y actualizando en cada nueva práctica espectacular a partir de la sistematización de las propuestas contemporáneas.

El conjunto de muestras desarrolladas por PE promovió la apertura a la divergencia, la disonancia, la interdisciplinariedad y, sobre todo, a la *exploración* de manifestaciones artísticas ya existentes,<sup>22</sup> pero que no habían sido sistemáticamente expuestas en circuitos oficiales. Entonces, podría afirmarse que también, en este sentido, se logró abrir juego a nuevas poéticas curatoriales, a nuevos perfiles de curador en el ámbito local, redefiniendo un área debilitada y habilitando el espacio para que los nuevos comportamientos artísticos platenses verifiquen –de algún modo– su carácter contemporáneo.

Estos procedimientos productivos, puestos en obras como en marcos teóricos que configuran una exposición, pueden encontrarse en los catálogos de su primera edición:

La intención de *Objetos* no es reunir producciones enmarcadas en las restricciones de una categoría o de un género, sino por el contrario, el objetivo es poner de manifiesto las divergencias, los caminos posibles, las distintas maneras de apropiación del objeto como hecho estético. La exposición se propone así un diálogo no conciliador sino disonante, en el que la poéticas individuales confluyen en prácticas contaminadas, evidenciando las tensiones de un campo artístico dilatado.<sup>23</sup>

Estas aperturas, divergencias, disonancias, posibilidades, combinaciones y transgresiones son propias de una época que no sólo caracteriza al arte en la ciudad de La Plata, sino que alude a un modo de manifestación similar en las propuestas nacionales e internacionales. Des-definiciones que re-sitúan el escenario y que ponen en juego al postartista que sigue trabajando sobre los límites de un sistema que se actualiza constantemente.

De este modo, Proyecto Exploratorio se presenta como una alternativa particular en la ciudad de La Plata que aportó nuevas posibilidades curatoriales y, por tanto, expositivas, y que a su vez promovió la difusión de propuestas no convencionales que, dándole continuidad a otras desarrolladas desde la década del 60, intentan reactivar el campo artístico-visual desde las actuaciones de artistas, grupos e instituciones. Estos nuevos comportamientos artísticos –los de los artistas y los de las curadoras– van desempeñando así un valorable lugar en la constitución del circuito contemporáneo local, a partir de los relatos y las representaciones que del mismo realizan tanto sus propios discursos como los metadiscursos críticos e históricos.

## Apéndice descriptivo de las acciones

### 1<sup>ra</sup> Edición

Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2001.

#### Muestra 1:

*Objetos*. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, junio de 2001.

#### Expositores y trabajos:

Marcela Cabutti, *Cielitos*, cuatro cajas con luz fluorescente, impresiones en blanco y negro, 1999.

Edgar De Santo, *Dónde mueren las palabras*, incisiones sobre mármol, 2001.

Julieta Navarro, *Infoprótesis I*, xilografía y técnica mixta, 2000.

Daniela Cadile, *La doctrina de la salvación...* 1500 dc, técnica mixta, 2001.

Natalia Claro, *Superman*, cerámica esmaltada, 1999.

Mariana Pastorino, *Equilibrio*, cartón, acetato, impresiones gráficas, 1997/98.

Magdalena Cattoggio, Sin título, detalle, técnica mixta, 2001.

Alejandra Ceriani, *Notaciones de atmósfera*, técnica mixta, 2001.

Carlos Servat, *Cajas de luz*, vitraux, grisalla y luz, 2001.

Constanza Clochiatti, *Máquina para oprimir ángeles*, madera y tela, 1995.

Rosana Barragán, *Luciernagas*, técnica mixta, 2001.

Fernando Davis, *Cubos*, impresiones en cartón, 2000.

<sup>22</sup> "En la variedad de las obras exhibidas, reconocemos no sólo la herencia duchampiana, sino también la de artistas nacionales, representada por León Ferrari, Portillo, Heredia, Grippo, Benedit y Suárez. En el plano local no podemos dejar de mencionar la marca de E. A. Vigo, y el aporte del grupo Parte X". Catálogo Exposición *Objetos*, 2001, p. 4.

<sup>23</sup> "Un mundo de objetos en el Islas Malvinas", *El Día*, 15 de junio de 2001.

Mariela Vita, *Lovely Pets*, impresiones en cartón, 2000.

(La muestra *Objetos* también fue exhibida en el Centro Cultural Recoleta, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, octubre de 2001.)

#### **Muestra 2:**

*Fluidos Visuales*. Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, septiembre de 2001.

Temática: Artes electrónicas y digitales.

*Expositores y trabajos:*

Marcela Cabutti, Sin Título, animación computada de un modelo geométrico de un murciélago en vuelo, 2001.

Jerónimo Carranza y Néstor Braslavsky, *Dispositivo paranoico voyeurístico*, instalación, 2001.

Patricio Gil Flood, *Bonita II*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Patricio Gil Flood, *Número 2*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Patricio Gil Flood, *Collectionez-less*, fotografía intervenida digitalmente, 2000.

Leticia Barrientos, *Creatures*, animación digital, 2001.

Paula Roller, Sin Título, instalación, 2000.

Neus Morán i Gimeno, *L'esperant*, instalación, 2001.

Artista invitada de Valencia, España

#### **Ciclo de charlas**

*Marcas electrónicas. Un pantallazo de Graciela Taquini*. Martes 16/10. 18.30 hs.

Curadora de artes electrónicas del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Jurado en numerosos concursos de video como Prodaltec y el ICI. Presentó material audiovisual de videastas y parte del envío a la VII Bienal de Cuenca, Ecuador.

*Anahí Cáceres*. Jueves 18/10. 18.30 h.

Artista multimedia. Presentó sus trabajos para la red y el sitio de la cual es responsable: ArteUna ([www.arteuna.com](http://www.arteuna.com)).

*Claudio Caldini*. Jueves 28/10. 18.30 h.

Responsable de la videoteca del Museo de Arte Moderno y precursor del videoarte en Argentina.

#### **Ciclo de video experimental**

Martes 23, miércoles 24 y jueves 25 de octubre.

*Expositores y trabajos:*

Santiago Gonzalez, *Margarita Peregrina*, 1999.

Santiago Gonzalez, *Lactal Rodaja Fina*, 2000.

Néstor Braslavsky, *Mecanismos*, 2001.

Sebastián Argüello, *Destructor*, 2000.

Patricio Gil Flood, *Play Act*, 2000.

Jerónimo Carranza, *Flyng Fianceé|Audioperú*, 1999.

Jerónimo Carranza, *Beta|Adicta*, 2000.

Fabio Benavidez, *Redes*, 1998.

Germán Monti, *A Blinking K*, 1999.

Mario Cherico, *Retrospectiva*, 1993/2000.

Hernán Khourian, *Áreas*, 2000. Programado por Graciela Taquini.

Gastón Duprat, Mariano Cohn y Adrián De Rosa, *Enciclopedia*. Programado por Graciela Taquini.

#### **Muestras especiales**

Jueves 18 de octubre. *Ese imperioso vestido naranja*, video Performance realizada por Alejandra Ceriani y Sebastián Argüello.

Domingos 21 y 28 de octubre. *Música en video*, espectáculo a cargo de Marcos Rodríguez y Alfredo Calvelo.

#### **Producción**

Se realizaron las siguientes tareas: Diseño y realización del montaje. Gestión para el equipamiento de tres proyectores de diapositivas, tres cañones de proyección de video, dos televisores, tres videoreproductoras, seis PC y equipo de sonido para muestras y charlas. Contrato con sponsor, consistente en el canje de seis PC con el software necesario por auspicio y publicidad de la muestra, con la empresa INSETEC. Convenio con la agenda cultural Pálido Fulgor, por la realización del diseño general y promoción en gráfica. Idea conceptual y texto del catálogo. Aspectos gráficos: se diseñó y produjo un catálogo y un tríptico con la programación; un cartel plotteado en vinilo; textos de presentación y rótulos de trabajos en foam borrado; afiches.

#### **Prensa y difusión**

Se realizaron notas especiales en: diario *El Día*, a cargo de Lalo Paineira (sábado 13 de octubre); diario *La Nación*, suplemento de La Plata, a cargo de Ximena Linares Calvo (domingo 14 de octubre); Radio Universidad, Radio Provincia. Noticias universitarias.

Sitios en la web: ArteUna; El foco; laplataya, Agencia Nova.

Otros medios: Pálido Fulgor; Agencia Cultural; Agencia de Noticias DIB.

## 2º Edición

Palacio Campodónico, Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata, 2002.

*Polifonía Urbana*. Fotografía. Colectiva. Del 17 de mayo al 7 de junio de 2002.

Inauguración de la sala.

*Expositores*: Julieta Ansalas, Martín Bonetto, Martín Bustillo, Lucas De Niro y Fernando Massobrio.

*Casa Comercial*. Ambientación. Del 14 al 5 de julio de 2002. Del 14 al 28 de junio.

*Expositores*: Facundo Ceraso y Javier Belza.

*Palimpsesto*. Ernesto Domenech. Instalación fotográfica. Textos de Tamara Doménech. Individual. Del 9 al 30 de agosto.

*De Pies*. Fotografía y video. Colectiva. Proyecto Exploratorio. Del 12 de julio al 2 de agosto.

*Expositores*: Martín Bonetto, Marcela Cabutti y Mariana Zerman.

*Encuentro Cercano de Todos los Tipos*. Primera exposición del grupo de diseño experimental Tiposgráficos. Colectiva. Del 6 al 27 de septiembre.

*Expositores*: Tiposgráficos (grupo de diseñadores en comunicación visual).

*Rodrigo Mirto*. Instalaciones. Individual. Del 4 al 25 de octubre.

*Tema libre*. Colectiva sobre formato pequeño. Del 1 al 22 de noviembre.

*Expositores*: Ana Buffagni, Constanza Clocchiatti, Magdalena Márquez, San Poggio, Mariela Vita y Carlos Servat.

Colaboración en la muestra *Más que unidos-arrimados*, del grupo *Parte X*.<sup>24</sup> Proyecto Exploratorio. Palacio Campodónico. Dirección de Turismo de la Municipalidad de La Plata. Del 29 de noviembre al 20 de diciembre de 2002. 

## Bibliografía

BREA, José Luis: *Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1990.

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1999.

ECO, Umberto: *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta Agostini, 1992.

GENETTE, Gérard: *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992.

GENETTE, Gérard: (1994), *La obra de arte 1*, Barcelona, Lumen, 1997.

GUASCH, Anna Maria: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2001.

GUASCH, Anna Maria: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

HEINICH, Nathalie y Schaeffer, Jean-Marie: *Art, creation, fiction. Entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004. Traducción: Sergio Moyinedo.

JIMÉNEZ, José: *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

KOLDOBSKY, Daniela: "La figura de artista cuando se anuncia su muerte", 2003, inédito.

MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetivo al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1997.

VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1997.

## Otras fuentes

Archivo personal de María Florencia Suárez Guerrini. Catálogos de las exposiciones de Proyecto Exploratorio (2001-2002).

Entrevista a la Dra. María de las Mercedes Reitano (MACLA, 31 de mayo de 2007).

Notas periodísticas publicadas en la sección Cultura de los diarios *El Día* (La Plata, 15 de junio de 2001) y *La Nación* (Buenos Aires, 14 de octubre de 2001).

<sup>24</sup> Inicialmente, el grupo Parte X estaba formado por 10 integrantes. Algunos de ellos eran: Alejandra Marinangeli, Xavier, Gastón Cortes, Carlos Servat, Florencia Melo, Silvina Cavallaro, Claudia Lorenzo y Alejandra Ceriani.