

ARTE CORREO // MUSEOS VIRTUALES: DESAFÍOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UN RELATO MUSEOLÓGICO CRÍTICO DE PRÁCTICAS ARTÍSTICO-POLÍTICAS. CENTRO DE ARTE EXPERIMENTAL VIGO.

Juan Nicolás Cuello, Lucia Gentile, Guillermina Mongan, Justo María Ortiz.
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

Como estudiantes de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y en el marco de la materia Museología I, tuvimos la posibilidad de acceder a un voluntariado en el Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo.

Al comienzo de nuestro trabajo de inventariado, en primera instancia de sellos y estando en contacto directo con el archivo del Centro, nos preguntamos cuál sería la forma más fiel de exponer una práctica artístico-política marginal cuyo principal desafío fue construir a través del intercambio de *obras*, relaciones político-afectivas.

Investigando acerca de las características de un Museo Virtual encontramos numerosas analogías entre el sentido que estructura el dispositivo Web y las potencialidades del ArteCorreo [AC].

Por lo tanto, nuestro trabajo es un anteproyecto de estructuración de esta propuesta museológica.

Aproximaciones al sentido del ArteCorreo.

Un juego casi anónimo de comunicación personal e íntima por red (correspondence art) y a la par un foro abierto de solidaridad creadora (mail art), en abierta oposición al mercado internacional del arte. Un fenómeno gestado en el siglo XX, que necesitamos sacar a superficie para hacer visibles y tocables las ideas, los conceptos y los procesos recreados.¹

Resulta complejo pensar la práctica del AC en el marco de una Historia del Arte académica, de acuerdo a aquello que sus autores han declarado y establecido: su carácter de arte ajeno al sistema y a la circulación de la institución "arte".

Más allá de tal complejidad, es necesario hacer un recorrido por los inicios y décadas posteriores de aquella red de relaciones complejas, que significaron un intercambio creativo casi inédito en la historia.

El llamado ArteCorreo, Mail Art, Post Kunst, Arte Postale, Netzwerk, Eternal Network (dependiendo del origen), se ancla bajo las diferentes propuestas artísticas *underground* o antisistema del siglo XX. Con una profunda descentralización en cuanto al origen de sus participantes, es posible encontrar obras provenientes de los lugares más recónditos y lejanos, de todos los continentes.

El AC puede ser definido, en una primera instancia, como el producto de la circulación internacional de objetos generalmente formados por collages; intervenciones gráficas sobre papel, cartón u otras superficies semejantes; estampillas; matasellos; cuerdas; recortes de papel; etc. Este circuito implica la participación colectiva de sujetos más o menos vinculados al arte, cuyas producciones son enviadas mediante el correo postal; se

¹ Graciela, Gutiérrez Marx, *Arte correo: artistas invisibles en la red postal*, 2010, p. 4.

utiliza para el intercambio un canal institucional y se teje una red que, paradójicamente, tiene un carácter fuertemente marginal y transgresor. Se genera así una libertad que permite la disolución de los límites tradicionales del arte entre artista, obra y público. Graciela Gutiérrez Marx lo ha definido como “una particular manifestación marginal transgresora”.²

Para lograr entender el surgimiento de esta práctica artística, es necesario plantear de forma sintética algunas de las coyunturas sociopolíticas que se dan lugar durante la década del cincuenta tanto en los Estados Unidos como en los países centrales de Europa.

Tras el término de la Segunda Guerra Mundial en 1945, Europa queda diezmada por un conflicto que afecta las dimensiones económicas, sociales, institucionales, y culturales de la sociedad. El campo artístico se ve de igual manera transformado, principalmente por el giro de “capital artística” de París a Nueva York.

Es el momento en que el mundo occidental comienza a ser dividido en dos, producto de la Guerra Fría entre modelos antagónicos de política económica: el capitalista –representado por los EEUU- y el comunista –representado por la URSS.

Este proceso socio-cultural influye principalmente a los ciudadanos europeos: son muchos los habitantes que protagonizan un flujo migratorio, especialmente hacia EEUU. Tales movimientos, tal inestabilidad social también signa la vida de los artistas, y se puede ver materializada en sus producciones.

Estas coyunturas políticas afectan de forma significativa toda producción simbólica, y se ven traducidas en la introducción de fuertes cuestionamientos hacia el campo artístico. Desde los comienzos del siglo XX venían dándose las vanguardias históricas; en este momento surgen en EEUU y en Europa las consideradas neo vanguardias (expresionismo abstracto). Reaparecen en las universidades y el arte contemporáneo las propuestas experimentales de las vanguardias históricas de mayor ruptura como el Futurismo y el Dadá; sin entender al *mail art* como una continuidad en el tiempo de estas vanguardias, es posible, sin embargo, tender ciertos rasgos semejantes con tales estilos artísticos. La utilización de la creación como una instancia aleatoria y colectiva; la concepción de la obra de arte como un elemento de sentido abierto y capaz de ser modificado; la vivencia de la creación artística como parte fundamental de la vida, es decir, la conjunción de la obra con la propia *praxis vital*; y la intención de oposición respecto de la institución académica y del circuito económico del arte son algunos de los rasgos principales que comparten esas dos vanguardias con el AC. Ya en la segunda década del siglo XX, Filippo Marinetti -el fundador del Futurismo-, Hans Arp, Max Ernst y Marcel Duchamp comenzaban a hibridar intervenciones artísticas con soportes propios del correo postal (telegramas, postales).

Durante las décadas del 50 y 60 es innumerable la cantidad de propuestas artísticas que comunican un deseo de ruptura frente a las Academias y al conjunto del arte entendido como tradicional. Las propuestas de arte efímero, las transdisciplinarias que conjugan el teatro con la plástica y la música, el surgimiento de los primeros *happenings*, y la incipiente aversión a la utilización de la pintura son propuestas comunes en este tiempo. Surge por entonces el grupo Fluxus, red colectiva internacional de artistas sin un número específico de integrantes, cuyas obras no responden a un canon artístico; buscan una ruptura total con la concepción tradicional del objeto artístico y se oponen a la mercantilización del arte. Dicho colectivo de artistas de todas las disciplinas se alinea con la figura del músico John Cage y su manera de ver el hecho creativo como un proceso en construcción abierto entre el creador y el espectador. Estas nuevas propuestas estéticas de la década del sesenta se vinculan con la concepción de Duchamp y el *ready made*. En

² Graciela, Gutiérrez Marx, *Op. cit.*, p. 21.

términos de la crítica de arte Roberta Smith, al referirse a la influencia de Duchamp en el arte de 1960:

Al alcanzar su expresión más pura y más difundida, su <arte como idea> [hablando de Duchamp] se rompió y se expandió en el arte como filosofía, como información, como lingüística, como matemáticas, como autobiografía, como crítica social, como riesgo de vida, como juego, como narración.³

El *mail art* [AC] es considerado resultado de la Escuela de Correspondencia de Nueva York, atribuida a Ray Johnson y a Ed Plunkett en 1962. A su vez, se estima que quien acuña por primera vez el término *mail art* es Robert Fillou. La aparición de los "Moticos" de Ray Johnson, es uno de los primeros motivos de AC. Consisten en la impresión, en postales, de imágenes de ratones o conejos con las características formales de un sello. En ocasiones están acompañadas con un collage o intervención que invita a su destinatario a intervenirle él también. Se genera así una obra abierta a la intervención constante y anónima. Estas postales son enviadas a un listado de personas, dando lugar a un circuito paralelo de intercambio artístico superador de los rígidos términos de *creador* y *público*. En este intercambio prima la acción del proceso de envío, y las relaciones que genera; no el objeto en sí. Es pertinente citar al filósofo y profesor de Historia del Arte, Simón Marchán Fiz, sobre el arte conceptual

La poética se convierte en el núcleo de su programa hasta desplazar a la misma obra como objeto físico. Importan más los procesos formativos y artísticos de la constitución que la obra realizada. En ello se acusa la transición de la estética de la obra como objeto a la estética procesual y conceptual.⁴

En el caso de América Latina, tras la Segunda Guerra Mundial hasta fines del siglo XX se alternan gobiernos democráticos con gobiernos dictatoriales, dando como resultado una fuerte inestabilidad, tanto social como económica. Lo mismo sucede en la Argentina hasta la última dictadura militar, entre 1976 y 1983, que ejerce fuertemente el terror desde el Estado, dejando un saldo de 30.000 personas desaparecidas.

Respecto al campo artístico en nuestro país, desde fines de la década del 40, las producciones artísticas están en sintonía con aquellas de países desarrollados, cuyos campos ya estaban fuertemente consolidados. Esta situación se extiende hasta mediada la década del 70, en que la censura y la persecución ejercida a los artistas hace mutar su producción. Sin embargo ciertos intersticios quedan abiertos para la circulación de las obras.

A finales de 1966 Edgardo Antonio Vigo, un artista de la ciudad de La Plata, entra en contacto con los poetas visuales europeos Julien Blaine y Jean-Françoise Bory, de quienes recibe postales particularmente intervenidas. Este intercambio internacional de correo, que paulatinamente se va ampliando, lo lleva a editar la revista "Diagonal Cero". Se trata de un nuevo arte disruptivo que se integra a las claves mínimas de la vida cotidiana bajo propuestas nuevas. Utiliza sellos de goma, papeles, cajas de cartón y cartulinas que envía a través del correo postal; todos materiales de un bajo costo económico que sirven para desarrollar un mensaje de comunicación común.

³ Roberta, Smith, "Arte conceptual" en *Conceptos del arte moderno, Del Fauvismo al posmodernismo*, 2000, p. 257.

⁴ Simón, Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, p. 13.

La utilización del sello de goma debe desprenderse, a nivel de investigación, del lastre lógico y llegar a ser no un “MEDIO DE COMUNICACIÓN MARGINAL” sino simplemente un “MEDIO DE COMUNICACIÓN COMÚN”, arrastrando tras sí las limitaciones de realización que lleva consigo la técnica. Es primordial que el investigador conozca profundamente esas limitaciones, tomando conciencia real del hecho. Como todo medio a manejar, encierra sus principios a los cuales deberá entregarse el que lo utilice. (...) surge de muchos ejemplos que el sello de goma se libera del uso-común-cotidiano-administrativo por el toque que el artista imprime a su “sello personal” o cuando se vuelca una ironía de uso desarraigado, al ridiculizar ciertos emblemas o textos burocráticos, ejemplos estos que pueden ser clasificados como el período tardío de Dadá.⁵

Surgen dificultades en torno a la circulación de las cartas/postales en el correo postal, debido a su formato atípico, y durante el último gobierno militar se incautan y censuran varias de las correspondencias.

Vigo no conoce a la Escuela de Correspondencia de Nueva York, por lo que podemos decir que el AC es introducido en la Argentina no por su corriente original, sino por otra vía. Vigo lo denomina “Comunicación a distancia-vía postal”. Una de sus características principales es la marginalidad, entendida no como una marginación social, sino como una *actitud de relación para con los centros y sistemas que dominan en el arte contemporáneo*. El AC promueve circuitos inéditos que se autoabastecen permanentemente, y vuelve móviles a los roles de los sujetos intervinientes, que son tanto receptores como transmisores.

Esta especie de corriente subterránea que hoy es una realidad no solamente en cuanto a ampliación de circuitos, sino al número importante de sus afiliados, como en lo que respecta a la calidad y real originalidad de sus propuestas. Eso que podríamos llamar la cultura/otra que paralela a la oficial, se nutre por otros canales y por supuesto da otro resultado.⁶

Reflexiones sobre la museologización del ArteCorreo.

Los lazos interpersonales que se establecen en la práctica del AC son el eje de la actividad. La obra de AC viene a dar cuenta de estas relaciones, además de presentar una materialidad que requiere de cierta interactividad para ser percibida en su totalidad; ser expuesta, por ejemplo, en una vitrina, la muestra incompleta. Las obras suelen alojarse en sobres, que es necesario abrir, observar en sus distintas caras, extraer el contenido y manipularlo de la misma forma. Estas características constituyentes del AC, es decir, las relaciones interpersonales y obras observables desde diversos ángulos, difícilmente pueden plasmarse en una puesta museográfica material, ya que implican la representación de un intangible, y un acceso a la materialidad de la obra que atentaría contra su integridad física.

Frente a esta doble dificultad que implica una muestra de AC en el marco de un museo tangible, y frente al desafío de museologizar la Colección de AC del Centro de Arte

⁵ Cfr. Antonio E., Vigo, *Op. cit.*

⁶ Escrito por Vigo en una carta enviada a un artecorreista (Archivo de AC del Centro Arte Experimental Edgardo A. Vigo).

Experimental Vigo, consideramos que una exposición de otro tipo puede ser más apropiada. Por eso recurrimos al ámbito virtual.

Internet se presenta como un espacio de intercambio horizontal, donde se desdibujan las relaciones de centro y periferia, y se viabiliza la participación masiva, favoreciendo el ejercicio de la crítica en un marco “democrático”. Los museos no permanecen indiferentes a este nuevo ámbito, y también se hacen un lugar en la Web.

Como antecedentes de esta tendencia podemos considerar a André Malraux, quien en el *Museo Imaginario* afirma que los museos modifican el sentido de las obras al exhibirlas, y por eso propone que cada quien confeccione su propio museo a partir de un conjunto de imágenes a la que les de un sentido global –tal como lo hace el museo-; y a Marcel Duchamp, que hace su propia selección de reproducciones y miniaturas de obras que ubicadas en un maletín son trasladadas en una suerte de *museo transportable*.

Algo similar hace Edgardo Antonio Vigo con el Museo de la Xilografía, creado en el año 1967, que se constituye como *museo ambulante* al organizar sus obras en cajas-valija que permiten su transporte y el montaje de una muestra, con sencillos elementos de soporte, en los ámbitos más variados.

Los museos del ámbito virtual permiten la amplitud y la incorporeidad del museo imaginario, así como la movilidad y el acceso más directo del museo transportable. A la vez agregan la posibilidad de la *interactividad*, que en términos de Bettetini podemos definir como “imitación de la interacción por parte de un sistema mecánico o electrónico, que contemple como su objetivo principal o colateral también la función de comunicación con un usuario (o entre varios usuarios)”⁷, cuyas características principales son la pluridireccionalidad del deslizamiento de las informaciones, el papel activo del usuario en la selección de las informaciones requeridas, y el particular ritmo de la comunicación. Se genera así un vínculo entre el usuario y los contenidos que pueden ser manipulados y recorridos a su voluntad, generando las asociaciones que él mismo considere necesarias. En cuanto a los museos instalados en la Web podemos establecer ciertas diferencias. Por un lado existen aquellos que exponen imágenes digitalizadas de obras de arte no digital. Estos museos suelen tener una sede física, e incluso en muchos casos organizan su plataforma virtual representando en la bidimensión un espacio tridimensional, similar al edificio de un museo tangible. Se insertan en la Web para facilitar el acceso de los visitantes, y como forma de ampliar sus servicios. Estos museos se denominan *museos virtuales*.

Por otro lado están aquellos museos que exponen obras de arte digital y/o net art, es decir, aquellas cuyo soporte es la misma virtualidad y la red, respectivamente. Estos museos, que existen en menor número que los virtuales, por lo general no tienen sede física, y se denominan *museos digitales*. Dan cuenta de las lógicas propias del ámbito digital, ya que al no tener un correlato material no pretenden imitar ninguna estructura, lo cual sí sucede con los virtuales, que en muchos casos desaprovechan las posibilidades de la Web en pos de semejarse a un museo tangible.

El museo que proponemos para exponer la colección de AC no se ajusta exactamente a ninguna de las dos definiciones antedichas, ya que no tiene sede física ni pretende imitar ningún espacio real tridimensional en la bidimensionalidad (como sí hace el museo virtual), pero las obras que expone sí tienen una materialidad tangible – no son obras digitales o de net art (como las de los museos digitales). *Este museo busca dar cuenta de las relaciones interpersonales generadas entre los participantes del intercambio del AC - para lo cual el espacio virtual, con su lógica rizomática y su interactividad, resulta sumamente adecuado-, además de permitir que el usuario manipule la obra, accediendo a toda sus vistas, sin deteriorarla materialmente.*

⁷ Gianfranco, Bettetini, “Tecnología y comunicación” en *Nuevas Tecnologías de la Imagen*, 1996.

La imagen Electrónica y sus nuevos sentidos antropológicos.

Llegados a esta parte nos preguntamos acerca de las características que definirán el tipo de imágenes que serán expuestas en nuestro museo. Partiendo de las nuevas y ya descritas particularidades del museo virtual, nos toca profundizar sobre las modificaciones introducidas por la digitalización de las obras de AC seleccionadas para formar parte de las exhibiciones, observar las resonancias transformadoras que tienen en la comprensión de su producción, y cómo encuentran espacios de resignificación posible en los medios electrónicos.

Para esto nos resulta de gran ayuda el trabajo realizado por José Luis Brea sobre las características de la imagen electrónica, su potencialidad crítica, las producciones artísticas como el net.art y la construcción de esfera pública en el dispositivo de la Web como zonas temporalmente autónomas.

En una primera instancia, este autor distingue en la construcción de la historia de la imagen, sus usos y los modos técnicos de darse, tres momentos que se diferencian entre sí por poseer potenciales simbólicos y funciones antropológicas distintas.⁸

El tercer momento, y el idóneo para nuestro trabajo, es el signado por la imagen electrónica (imágenes digitales que circulan por el dispositivo de la Web). Brea define este tipo de producción de imágenes como aquellas que reducen a cero la adherencia entre imagen representada y soporte. La imagen electrónica "flota evanescente, independiente y desprendida, como fantasma. La imagen se espiritualiza, 'se vuelve fantasmagoría'".⁹ Esta característica está dada por su primera condición que es la no materialidad que la define. Su virtualidad, su no estar en ningún lado, la compone de un carácter, dice este autor, preferentemente psíquico, ya que cataliza el deseo y potencia la fantasía colocándose en un lugar que posibilita identificaciones mentales entre distancias y proximidades. Por estas razones es que resultan cruciales en los procesos de construcción y transformación de imaginarios, ya que su virtualidad es acompañada por la transformación material de la realidad.

El nuevo sentido antropológico que despiertan estas imágenes está definido por su carácter desvinculado, desenmarcado, sin ubicación alguna, sin condicionamientos de tiempo ni lugar, la ausencia de un aquí y un ahora preciso, que permite "interrumpir intempestivamente en un tiempo discontinuo, en un lugar cual sea, ajeno a determinaciones, potenciándose para habitar en un número enorme de pantallas, en un espacio virtual".¹⁰ Construye así un no espacio, un no lugar, que lejos de cerrar o clausurar sus particularidades y capacidades, las potencia, extiende, y complejiza.

La pérdida de este aquí y ahora específico y matérico, o la transformación del mismo - como en el caso de la colección que este museo estaría exhibiendo-, y la libertad de la presencia espacial exigente, no sólo modifican la forma de su recepción, sino que transforman la producción, y ponen en jaque todo sistema de distribución, exhibición, y utilización de este tipo de imágenes.

No es lo mismo optar por una exhibición tradicional de esta colección en museos tangibles, que pensar nuevas formas de montar y construir narrativas visuales y curatoriales que se alimenten de todas las correlaciones entre las estructuras que definen

⁸ José Luis, Brea, *Mutaciones de la cultura en la Era de la distribución de la imagen. Las tres eras de la Imagen: la era de la imagen electrónica*. Conferencia Apertura LIPAC, Laboratorio de investigaciones en practicas artística contemporáneas, Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2007.

⁹ José Luis, Brea, *Op. cit.*, p. 3.

¹⁰ José Luis, Brea, *Op. cit.*, p. 4.

y se encuentra en la red, y los sentidos que despiertan los desafíos planteados por las obras de AC.

La reproductibilidad electrónica de la imagen virtual acentúa de por sí una propiedad ya fundante en el AC, como lo es la pérdida de singularidad, y la experiencia de lo infinitamente repetido, de lo indistinguible: *la repetibilidad no tiene un límite puesto en la propia dinámica de la producción, sino únicamente en la regulación a posteriori de los procesos de distribución y recepción*¹¹. Se produce una urgencia de un tránsito que favorecerá el entendimiento de esas imágenes y composiciones inorgánicas, múltiples por definición.

En cuanto a sus condiciones de recepción, encontramos que las imágenes virtuales también permiten una transformación posible en el sujeto con el que se relacionan. Antes, este encuentro estaba signado por la emergencia de lo particular y lo singular. Un encuentro único, mágico, entre espectador y obra, ese aquí y ahora, esa dimensión personal de la experiencia auratizada. Mientras tanto, las imágenes virtuales no se preocupan ni generan condiciones como éstas, sino que dan lugar a una *lógica de la multiplicidad de las formaciones de subjetividad colectiva, gregaria*. No hay ritual posible ni experiencia que distinga entre todos los posibles sujetos que se encuentran con estas imágenes; su componente es siempre comunitario, porque desvanece la promesa de individuación, de eternidad, estabilidad y dogma.

El autor reconoce que los nuevos sentidos despertados por la imagen electrónica, recaen fuertemente en los siguientes puntos:

- decisiva pregnancia para las arquitecturas y maquinografías del deseo, y su capacidad de condicionar merced a ello la economía política que articula las relaciones de producción bajo regímenes de abundancia y en el marco de las nuevas economías de la experiencia.
- su importancia en relación al establecimiento y la revocabilidad activa de los regímenes de vigilancia y control que desde la administración regulada de la nueva hipervisibilidad van a condicionar el modo de contribuirse el nuevo lugar social.
- nueva potencia para constituir nuevos modos de subjetivación colectiva. Capaces de ejercer cuando menos momentos de resistencia o independencia crítica en cuanto a los procesos de producción de lo imaginario tanto privado como colectivo, frente a las bien conocidas dinámicas de la homogenización interesada y despolitizadora de la nueva regulación imperial de los procesos de transferencia pública.¹²

Para nosotros este último punto resulta crucial en nuestra argumentación, como en la misión que se propone este museo virtual. Justamente creemos que esto es lo que nos posibilita realizar interpretaciones que hagan análogas las lógicas del AC como práctica artística otra, descentrada, rebelde, y el tráfico-producción de imágenes virtuales como zonas temporalmente autónomas y críticas a los sistemas de administración del arte y de cualquier producción audiovisual.

Imágenes de la resistencia /autonomía y esfera pública alternativa.

Retomando lo planteado por este mismo autor en *El teatro de la resistencia*, esta forma de exhibir imágenes virtuales admite una connotación política que nosotros creemos viva en el AC. Tanto la red postal como la red virtual, nos permiten el ejercicio de un activismo

¹¹ José Luis, Brea, *Op. cit.*, p. 4.

¹² José Luis, Brea, *Op. cit.*, p. 6.

que se centra en la construcción de mensajes contra-hegemónicos, denunciativos, y vinculantes comunicables hacia un afuera, hacia la exterioridad del tejido social, rebotante de formas de control. Estas instancias de participación en lo social, desde núcleos productivos autónomos permiten

Experimentos tentativos de una esfera pública alternativa (...) un activismo postmedial que fija el horizonte de su praxis politizada no tanto en el apoyo instrumental a una actividad dada, y ya preexistente como en la producción directa de una acción comunicativa de esfera pública.¹³

Para este autor la producción de esfera pública alternativa no puede tener otro objetivo que

Favorecer el fortalecimiento de aquellos instrumentos que permiten la expresión plural de los intereses y las visiones del mundo, facilitando su contraste y logrando a la vez que operen como mecanismos eficientes de regulación de la acción pública (...) No se trata sólo de la esfera pública sino de producirla políticamente activa, efectiva. Sólo ello nos permitirá invertir el proceso de desactivación de lo político en curso en las sociedades actuales a manos de lo mediático de la lógica del espectáculo integrado. Sólo permitirá que, de hecho, nuestra acción sirva para algo más que la autocomplacencia (...) Construir un escenario desde el que abordar, reescribir y reforzar la continuidad de una lucha irrenunciable por el aumento de los grados de emancipación y justicia en las relaciones entre los hombres.¹⁴

A su vez, siguiendo lo planteado por Susan Buck Morss, en la era globalizada en la que nos encontramos la tecnología se ve impulsada como parte de un programa intenso de transformaciones a modificar las formas de relacionarse socialmente, como la producción y difusión del conocimiento.¹⁵ Sin embargo la autora reconoce que estas transformaciones de la era global de la cultura no son automáticamente progresistas sino que están inscriptas en un marco generalizado de relaciones globales que son violentas y desiguales respecto a las capacidades de producción y distribución. No escapan de un entramado de intereses económicos y militares que no tienen que ver con la posibilidad de construir otra cultura global democrática, sino que en muchos casos están ahí para generar sentidos que justifiquen la profundización de técnicas de administración, control y producción de subjetividades. Pero a su vez reconoce que las características de las imágenes virtuales, están inscriptas en un juego que apunta a esos espacios vulnerables de las estructuras de poder. Las imágenes que caracterizan nuestro tiempo, las define como múltiples, invasivas, repetidas hasta el absurdo, en todos y en ningún lado al mismo tiempo. Circulando en

Órbitas descentradas que facilitan un acceso sin precedentes, deslizándose casi sin fricción a través de barreras idiomáticas y fronteras nacionales. Este hecho básico (...) garantiza el potencial democrático de la producción y distribución de la imagen.¹⁶

¹³ José Luis, Brea, *Teatro de la resistencia electrónica*, p. 4.

¹⁴ José Luis, Brea, *Ibid.*, p. 7

¹⁵ Susan, Buck-Morss, "Estudios e imaginación global" en Brea, J. L. *Estudios Visuales – La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, 2005, p. 145.

¹⁶ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, p. 146.

Pero para ello, es decir, para que las transformaciones construyan realmente contrasentidos, la autora reconoce la importancia del uso creativo y reorientado de las imágenes, como de los espacios de exhibición de las mismas.

Las imágenes virtuales para esta autora se inscriben en un tipo específico de estética (estética III)¹⁷, cuyas imágenes intensifican la experiencia, iluminando realidades que de otro modo pasarían inadvertidas. Las imágenes ya no están subordinadas al texto como su ilustración, sino que son libres, para actuar directamente sobre la mente.

La accesible cultura de las imágenes es la antítesis del culto al genio artístico que expresa un mundo privado de significado. La estética III abandona la búsqueda de lo que pueda estar detrás de la imagen. La verdad de los objetos es precisamente la superficie que presentan al ser capturados. Las implicaciones políticas de esta estética son sugeridas por la particularidad ontológica de la imagen, su habilidad para nombrarse, para proponer su propio encabezamiento, antes que ajustarse a los marcos preexistentes de significado. Las imágenes cuando son compartidas colectivamente escapan a la generalización del concepto, así que es preciso recuperarlas para descifrar su significado. Necesitamos verlas.¹⁸

Las imágenes forman así, parte de una *ética socialista* que parece evolucionar de forma natural en el universo del uso libre y productivo del poder del ordenador. Mientras que el acceso privado sirve al bien público, el ciberespacio es abierto por definición. Es por lo tanto plausible que *compartir los inagotables recursos del ordenador conduzca a la conciencia de que los recursos agotables también son valores colectivos de interés público*¹⁹.

Estas imágenes ya no son consideradas copias ni originales, tensión binómica que ocupa y estructura los intereses del campo artístico y del mercado del arte moderno, sino que se mueven en el espacio público como su medio natural, donde articulan de forma compleja sus significados posibles. Se caracterizaran por ser percibidas e intercambiadas colectivamente y por volverse fundantes en la construcción de otras formas de cultura, donde principalmente se reduce la idea de propiedad privada de las imágenes, aumentando proporcionalmente la responsabilidad pública sobre ellas. Esta idea funda lazos de compromiso, de usos y administraciones no jerarquizadas de las imágenes y sus imaginarios.

De esta forma, las obras compuestas de imágenes virtuales en el dispositivo Web, se liberan, se ponen en marcha alrededor del mundo, moviéndose de modo múltiple, y rápido.

Las imágenes son enviadas como postales, transmitidas por satélite, fotocopiadas digitalizadas descargadas y arrastradas. Encuentran a sus espectadores. Es posible observar a personas en todo el mundo observando las mismas imágenes (...) Las consecuencias políticas de ello son muy relevantes -aún cuando no automáticamente progresistas- el significado no está adherido a la imagen. (...) Un nuevo tipo de comunidad global se vuelve en su experiencia posible.²⁰

¹⁷ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, p. 154.

¹⁸ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, pp. 155-156.

¹⁹ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, p. 157.

²⁰ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, p. 159.

Estas personas están en contacto como espectadores simultáneos, colectivos, y forman parte de un encuentro con el arte que supera la subjetividad singularizada, para entrar en un tiempo compartido, plural. Se conforma de sujetos de conocimiento y experiencia predispuestos a una comunicación directa con otros sujetos de conocimiento y experiencia, ejerciendo en ese intercambio directo y no mediado, la crítica del dominio del espectáculo y participando en la transformación de los modos de organización de la vida cotidiana. Procurando, entre todos, instrumentos para intervenir y lograr producir una modificación consciente de la vida cotidiana.

Así estas imágenes que se resisten a través de sus movimientos, no contenidos por narraciones oficiales del poder, son procesos de comunicación directa que en su potencial, habitan y habilitan zonas temporalmente autónomas, inasequibles a su absorción institucional.

Su interactividad, la anomia, anonimia, la propensión a la producción colectiva y el cuestionamiento global de la autoría, la a-jerarquización de su circular público y el carácter virtual/inmaterial, forman parte de una transformación del estatuto ontológico de la representación de la imagen en las sociedades contemporáneas²¹

Es por esto entonces que su potencial no reside en la capacidad de producir hallazgos formales o virtuosismos técnicos, sino en la capacidad de convertirse en posibles fugas, en narraciones inquietantes para todo lo establecido.

Conclusión.

Según la definición del ICOM: *“Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, y abierta al público, que se ocupa de la adquisición, conservación, investigación, transmisión de información y exposición de testimonios materiales de los individuos y su medio ambiente, con fines de estudio, educación y recreación.”* El museo virtual propuesto para albergar la colección del Centro Edgardo Antonio Vigo, nos sólo cuenta con todas las características de un museo según el ICOM, sino que a su vez amplía y problematiza acerca de las mismas.

El MUVAC tiene como misión investigar, conservar, archivar, difundir y valorizar el artecorreo en tanto construcción dialéctica entre la obra y las relaciones intersubjetivas que suscita.

Esta construcción fue el patrón-metáfora con la que se estructuró nuestro proyecto. A través de la diagramación de una exposición en la que el usuario-visitante podrá acceder y elaborar sus propias rutas de navegación/visita, relacionarse con múltiples aspectos de las piezas expuestas, a la vez que tendrá acceso a la información sobre los participantes de las prácticas del AC, tanto dentro del sitio como por fuera de él, pudiéndose vincular con buscadores externos. Esta lógica rizomática de estructuración pretende dar cuenta, tanto de la práctica del AC como del soporte (dispositivo web) en que se emplaza.

Las áreas movacmedia y el área colección son dos aspectos vinculados, el primero a una dimensión lúdico-práctico en el que se reconstruyen (reactivan) características del artecorreo, trazando nuevas redes y vínculos entre todos los participantes; y el segundo, a un espacio de investigación y archivo que podrá ser utilizado tanto por los usuarios visitantes del museo como por aquellos que tan sólo quieren acceder a una base de datos inventariada y catalogada.

²¹ Susan, Buck-Morss, *Ibid.*, p. 159.

Con la estructuración, entonces, de nuestro museo virtual, creemos adentrarnos a un modo crítico de abordar un relato museológico de prácticas artístico-políticas, cuya característica sobresaliente fue la construcción de relaciones interpersonales y una actitud marginal en relación para con los centros y sistemas que dominan en el arte contemporáneo.

Bibliografía.

- Archivo de ArteCorreo del Centro de Arte Experimental Edgardo A. Vigo, La Plata.
- BELLIDO GANT, María Luisa: "Museos virtuales y digitales", [En línea], <http://arquepoetica.azc.uam.mx/akademos/museos_digitales.html>.
- BETTETINI, Gianfranco: "Tecnología y comunicación", en *Nuevas Tecnologías de la Imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1996.
- BREA, José Luis: *Mutaciones de la cultura en la Era de la distribución de la imagen. Las tres eras de la Imagen: la era de la imagen electrónica*. Conferencia Apertura LIPAC, Laboratorio de investigaciones en practicas artística contemporáneas, Centro Cultural Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- BREA, José Luis: "Teatro de la resistencia electrónica", [En línea], <www.joseluisbrea.net>
- BUCK-MORSS, Susan: "Estudios e imaginación global", en BREA, J. L.: *Estudios Visuales – La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005.
- DAVIS, Fernando: "Otro encuentro con Edgardo Antonio Vigo" [En línea], <<http://www.ramona.org.ar/node/19186>>.
- GOLDBERG, Roselee: *Performance art*, Barcelona, Destino, 1996.
- GUTIÉRREZ MARX, Graciela: *Arte correo: artistas invisibles en la red postal*, Buenos Aires, Luna verde ediciones, 2010.
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Akal, 1986.
- REGIL VARGAS, Laura: "Museos Virtuales: Nuevos balcones digitales" , [En línea], <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/340/34004605.pdf>>.
- SMITH, Roberta: "Arte conceptual", en *Conceptos del arte moderno, Del Fauvismo al posmodernismo*, Barcelona, Destino, 2000.

Links

- www.joseluisbrea.net
- <http://www.ramona.org.ar/node/19186>
- <http://buscon.rae.es/drael/>
- <http://www.merzmail.net/postales1.htm>
- <http://boek861.com/prorema/pry/0%20%20marx%20bookma.pdf>
- http://www.imageandart.com/tutoriales/historia_arte/expresionismo_abstracto.htm
- <http://www.ramona.org.ar/node/18175>
- <http://www.fundaciontapies.org/site/spip.php?rubrique205>
- <http://www.merzmail.net/tamvigo.htm>