



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

**PRÁCTICAS INSTITUYENTES EN EL SIGLO XXI:  
FORMATOS ALTERNATIVOS PARA HACER PÚBLICO EL ARTE**

Trabajo Final de Master  
Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art  
curso 2015-2016

Adriana Valdés Lugo  
NIUB: 15063650

Director: Martí Perán

Barcelona, 1 de septiembre de 2016  
Facultat de Geografia i Història. Despartament d'Història de l'Art

**Adriana Valdés Lugo**

**PRÁCTICAS INSTITUYENTES EN EL SIGLO XXI: FORMATOS ALTERNATIVOS PARA HACER PÚBLICO EL ARTE**

**RESUMEN**

Tradicionalmente el arte ha sido reconocido y regido por instituciones, pero a partir de la segunda mitad del siglo XX varios artistas se presentaron en éstas. A partir de ahí han ocurrido tres momentos clave de crítica institucional hasta llegar al día de hoy. Esta investigación se centrará principalmente en las prácticas instituyentes contemporáneas, cuya propuesta es explorar espacios y públicos donde el arte no suele tener presencia.

**PALABRAS CLAVE:** Crítica institucional, prácticas instituyentes, curaduría, espacio público.

## CONTENIDOS

<b>1. INTRODUCCIÓN</b>	<b>3</b>
<b>2. INSTITUCIONES Y CRÍTICA INSTITUCIONAL</b>	<b>7</b>
2.1 La primera ola de crítica institucional	10
2.2 La segunda ola de crítica institucional	12
2.3 Práctica instituyente en el siglo XXI	14
2.4 Curaduría en el marco de las prácticas instituyentes	18
<b>3. EL ARTE Y ESPACIO PÚBLICO</b>	<b>20</b>
<b>4. PROYECTOS INSTITUYENTES: CASOS DE ESTUDIO</b>	<b>26</b>
4.1 Proyectos generadores de experiencia estética	27
4.2 Proyectos reveladores de información	39
4.3 Proyectos conmemorativos	45
4.4 Proyectos analistas	52
4.5 Proyectos didácticos	68
4.6 Proyectos activistas	76
<b>5. CARACTERÍSTICAS TRANSVERSALES DE LOS PROYECTOS INSTITUYENTES</b>	<b>86</b>
5.1 Temporalidad y espacialidad	86
5.2 Carácter de los objetos presentados en los proyectos	89
<b>6. CONCLUSIONES</b>	<b>93</b>
<b>7. APÉNDICE: GLOSARIO</b>	<b>97</b>
<b>8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>102</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

¿Por qué la gente no asiste a los museos y espacios destinados para el arte y la cultura? Esta es una de las preguntas más recurrentes que nos hacemos desde dentro del sector cultural. Si se toma en cuenta que más del 90% de la población no va nunca a museos<sup>1</sup> y que la mayor parte de los proyectos de investigación de arte son consumidos por el mismo gremio, deberíamos preguntarnos si los canales tradicionales donde circula el arte son los apropiados para darle difusión.

Los museos, fundaciones, galerías de arte, centros culturales, etc. son las instituciones que tradicionalmente se encargan de dotar de un valor (artístico, simbólico, social, monetario, etc.) al arte, además de ser las encargadas de mediar entre la producción artística y las personas, generando diversos modos de difusión, plataformas de investigación y ambientes de disfrute, entre otras cosas. En teoría, el sistema artístico funciona como un gran engranaje donde cada uno de sus actores tiene una función específica. Sin embargo, a mediados del siglo XX surgió la crítica institucional como un movimiento que ha puesto en duda la eficacia de las instituciones para llevar a cabo su labor en dicho sistema.

En este trabajo no se pretende buscar fallas en la institución llamada Arte, ni identificar por qué los canales tradicionales tienen problema para generar las condiciones propicias para que exista un vínculo entre el arte y la gente, sino indagar posibles soluciones a través del estudio de casos que han surgido en espacios donde el arte no tenía cabida. En esta investigación se parte de la idea de que la gente no tiene la obligación de asistir a eventos que giren en torno al arte, y que, quienes trabajamos de este lado de la trinchera tenemos la responsabilidad de generar encuentros entre el arte y la sociedad en donde las personas viven de manera cotidiana.

Aquí se propone realizar un trabajo de investigación que consta de tres partes: primero se abordará la institucionalidad de los espacios de arte y el desarrollo de la crítica institucional a lo largo de tres momentos clave, aterrizando en el presente, donde la crítica

---

<sup>1</sup> Jorge Luis MARZO, "El comisario frente a la desaparición de la política cultural" [en línea]. [consulta el 15/12/2015]. Disponible en <<http://www.soymenos.net/comisariado.pdf>>., p. 6.

institucional se está materializando en proyectos curatoriales independientes que se vuelcan hacia el exterior de los edificios institucionales. En segundo término, al buscar la exterioridad es indispensable abordar lo que se entiende por espacio público y enmarcar dónde se considera que deberían de existir las propuestas de mediación de arte. La suma de las dos partes permitirá realizar una taxonomía de casos de propuestas que se han diseñado para mediar el arte, ofreciendo modelos para propiciar el intercambio entre el público, las obras y los contextos donde se presentan, a través de la infiltración en códigos no artísticos que están mucho más cerca de la gente, y que a la vez, se camuflan en contextos externos a los tradicionales del arte para aportar y generar reflexiones. Y como conclusión, se obtendrán posibles líneas para generar proyectos curatoriales en espacios públicos.

De manera intuitiva, experimental y muy básica, desde el 2013 he trabajado en una serie de proyectos curatoriales para difundir la Literatura, a los cuales quisiera dar continuidad pero enfocados a otras manifestaciones artísticas. Pero para eso, es imperativo estructurar las directrices y sentar las bases a partir de un trabajo de investigación que permita conocer el panorama, las metodologías y marcos teóricos necesarios para solidificar una propuesta curatorial.

Los proyectos realizados con anterioridad son intervenciones urbanas cuyo objetivo es difundir la literatura y ser detonantes del interés de la gente por leer obras literarias.<sup>2</sup> Se trataba de incidir directamente en la población a partir de experiencias significativas en lugares de la ciudad donde converge la gente a cierta hora del día y producir una micro-comunidad durante un momento<sup>3</sup>. Para realizar esas intervenciones se establecieron tres condiciones: partir de costumbres arraigadas en la población, que tuviera una temporalidad efímera y que fuera nómada; por lo tanto, sucedían en momentos dados irrumpiendo en el espacio público y desaparecían para reaparecer nuevamente otro día en otro lugar.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Se realizaron varias ediciones de cada proyecto, para las cuales se hizo una selección de fragmentos de las obras con base en temáticas, localización geográfica o el público al que estaba dirigido. Por ejemplo, literatura infantil, literatura erótica, Boom latinoamericano, los clásicos de la literatura universal, literatura mexicana, literatura inglesa, ensayos e historias de la ciudad de Toluca, Día de Muertos, Navidad, etc.

<sup>3</sup> Nicolás Bourriaud se refiere a producir momentos de micro-comunidad como aquellos pequeños espacios de gestos cotidianos determinados por la superestructura que constituye los intercambios. Nicolás BOURRIAUD, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 17.

<sup>4</sup> Dos de dichas intervenciones son *Menú a Voces* y *El Carrito*. El primero consistía en un restaurante efímero que daba el servicio como cualquier establecimiento del giro, pero en vez de servir platillos gastronómicos a los

El espacio donde se llevan a cabo este tipo de proyectos curatoriales va más allá de un espacio físico, o si es espacio público o privado, pueden ser calles o plazas de las ciudades, pero también aquellos lugares de intersticio que buscan un uso, aquellos ‘no lugares’ de los que habla Marg Augé por los que diariamente transitan miles de personas, son esas situaciones en las que converge la gente en cierto momento de su vida diaria, los lugares donde se puede generar colectividad entre las personas que están ahí<sup>5</sup>.

Alguna vez Charles Botanski dijo “*exhibitions should always invent a new rule of the game. People only remember exhibitions that invent a new display feature and so that should be an ambition of each new exhibition.*”<sup>6</sup> Este trabajo de investigación se plantea desde las prácticas instituyentes y la curaduría con la intención de explorar alternativas para dar a conocer propuestas artísticas fuera de los muros de los museos y galerías, generando experiencias y detonando el interés de las personas que convergen en lugares públicos de encuentro y colectividad de la ciudadanía.

La hipótesis de este trabajo es que si se desarrollan propuestas curatoriales en espacios alternativos a los tradicionales, externos a los edificios institucionales y situados en espacios donde converge y convive la gente de manera cotidiana, se podrá detonar el interés de las personas por las manifestaciones artísticas y se abrirán nuevos canales de difusión cultural.

Esta investigación tiene como objetivo principal identificar las directrices y sentar las bases para generar proyectos de mediación de arte en espacios de encuentro colectivo con la finalidad de generar experiencias significativas entre el arte y la sociedad. Para ese fin, los objetivos secundarios son los siguientes:

---

comensales, se les ofrecían breves fragmentos de obras literarias. *El carrito* retoma los típicos negocios ambulantes montados en triciclos que circulan por las ciudades y pueblos de México, los cuales venden de todo tipo de productos y comida, algunos de éstos se caracterizan por los sonidos que emiten para que la gente los ubique, que dependiendo lo que ofrecen, pueden ser silbidos, sirenas, altavoces, etc. *El carrito* es un triciclo que circula por los andadores de la ciudad accionado por una persona que cuenta historias de la ciudad a través de un altavoz o megáfono, con la finalidad de que los pobladores conozcan su origen, sus historias y se genere un vínculo más estrecho con su lugar de nacimiento; en una segunda etapa se contaban fragmentos de cuentos y poemas de escritores locales.

<sup>5</sup> Marc AUGÉ, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2000, pp. 88 y ss.

<sup>6</sup> [Trad. a. Las exposiciones siempre deben de inventar nuevas reglas del juego. La gente solo recuerda las exposiciones que proponen modos distintos de exponer, y esa tiene que ser la ambición de toda nueva exposición.] Hans Ulrich OBRIST, *Ways of curating*, Gran Bretaña: Allen Lane, 2014, p. 79.

- Comprender qué es la institución cultural y porqué surge la crítica institucional.
- Delimitar qué son las prácticas instituyentes.
- Estudiar cómo se ha llevado a cabo la crítica institucional durante la segunda mitad del siglo XX y principio del XXI.
- Conocer el panorama y las tendencias de las prácticas instituyentes a partir del trabajo curatorial que actualmente se lleva a cabo.
- Enmarcar distintas propuestas de mediación con base en sus contextos de creación y objetivos específicos.
- Catalogar los casos de estudio para identificar si existen tipologías y realizar vínculos y conexiones con base en distintas categorías.

El diseño metodológico de la investigación propuesta tiene una validez externa, ya que las líneas y directrices que se obtengan al finalizar pueden ser aplicadas para generar proyectos de mediación de arte y otras manifestaciones culturales en distintos tipos de espacios.

El campo de estudio se va a limitar al análisis de casos: ejemplos de proyectos curatoriales realizados a partir del año 2000 en Europa y América que propongan la mediación a partir de generar experiencias significativas en espacios de encuentro y colectividad.

La recogida de datos se llevará a cabo de dos modos: primero, la investigación teórica y del estado de la cuestión se realizará a partir de bibliografía, artículos de revistas, ensayos en plataformas especializadas en crítica institucional y curaduría. Y en segundo lugar, el análisis de los casos de estudio se realizará a partir de la documentación que han recopilado sus autores, y se visitarán si están activos y es posible.

Una vez recopilada la información se realizará una clasificación con base en categorías según el nivel de relación que hay entre espacio-arte-público y tiempo-espacio donde se llevan a cabo. Los datos obtenidos se traducirán en esquemas que nos permitirán interpretar si hay tipologías de proyectos para casos específicos.

## 2. INSTITUCIONES Y CRÍTICA INSTITUCIONAL

El hombre, a diferencia de los animales, necesita instrumentos que normen y regulen todo lo que experimenta diariamente en su vida, que le permitan vivir en sociedad y le den sentido a cualquier situación que se le presente. Dichos instrumentos son las estructuras institucionales.

‘Institución’ como sustantivo proviene de *institutio*, palabra que remite a una fundación, un plan, un proyecto o un diseño fundamentado; mientras que ‘instituir’ como verbo se deriva de *institutere* que significa preparar, disponer, establecer, pero también organizar algo ya existente, formar e instruir.<sup>7</sup> También podemos entender el concepto desde la tesis del dispositivo de Giorgio Agamben, quien lo plantea como “un conjunto heterogéneo, que incluye virtualmente cualquier cosa, lingüístico y no lingüístico al mismo nivel... (y a la vez) es en sí mismo la red que se establece entre estos elementos”<sup>8</sup>, algunos ejemplos son los discursos, las instituciones, las estructuras arquitectónicas, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, etc. Asimismo “el dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder”<sup>9</sup>, por lo que se encuentra en el cruce de relaciones de poder y relaciones de saber.

Uno de los principios que caracteriza a los dispositivos es la *oikonomía*, la cual se refiere a “un conjunto de praxis, de saberes, de medidas, de instituciones cuyo fin es gestionar, gobernar, controlar y orientar en un sentido que se pretende útil los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres.”<sup>10</sup> En este sentido, las instituciones son “las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo y exclusivo.”<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Raúl SÁNCHEZ CEDILLO, “Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, p. 220.

<sup>8</sup> Giorgio AGAMBEN, *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona: Anagrama, 2015, p. 11.

<sup>9</sup> *Ídem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>11</sup> Raúl SÁNCHEZ CEDILLO, *Op. Cit.* p. 221.

En contraparte, Castoriadis define el término 'autónomo' como el "cuestionamiento ilimitado de la ley y sus fundamentos por parte de uno mismo, y la capacidad, a la luz de esta interrogación, de hacer y de instituir."<sup>12</sup>

En el caso del arte existen instituciones que afirman qué es considerado arte y le dan validez, asimismo marcan las tendencias y pautas para el desarrollo de la vida cultural y artística. El arte está institucionalizado gracias a que es reconocido por ciertas instituciones: la institución por excelencia es el museo, pero otras instituciones también importantes son las galerías de arte, los centros culturales, lo académico, la crítica, eventos como las bienales y exposiciones, y los distintos actores del mercado de arte, entre otros.

La institución no debemos entenderla como un espacio físico que da cabida al arte. La artista Andrea Fraser apunta que *"art is not art because it is signed by an artist or shown in a museum or any other 'institutional' site. Art is art when it exists for discourses and practices that recognize it as art, value and evaluate it as art, and consume it as art, whether as object, gesture, representation, or only idea."*<sup>13</sup>

A pesar de ese complejo engranaje que constituye el sistema artístico actual como una institución, en su desarrollo histórico ha presentado momentos cruciales de crisis en los que se ha cuestionado su papel y funcionamiento a través de lo que se denomina crítica institucional o prácticas instituyentes. "Un acto de crítica implica casi necesariamente la conciencia de una crisis y viceversa: el diagnóstico de una crisis implica la necesidad de una crítica."<sup>14</sup> Por ejemplo, Felix Guattari señala que constantemente el arte ha sido un movimiento contra los marcos establecidos, sobre todo en la época moderna con las propuestas de las Vanguardias<sup>15</sup>, y al actuar de este modo, el arte será entendido como una forma de crítica institucional.

---

<sup>12</sup> Cornelius CASTORIADIS, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets, 1989, p. 472.

<sup>13</sup> [Trad. a. Arte no es arte porque esté firmado por un artista o se muestre en un museo o algún otro espacio institucional. Arte es arte cuando existe gracias a discursos y prácticas que lo reconocen como tal, lo valoran y evalúan como arte, y se consume como arte, más que como objeto, gesto, representación o simplemente una idea.] Andrea FRASER, "From the critique of Institutions to an Institution of Critique". En *ArtForum*, Nueva York, sept. 2005, vol. 44, no. 1, p. 281.

<sup>14</sup> Boris BUDEN, "Crítica sin crisis, crisis sin crítica". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Op. Cit.* p. 170.

<sup>15</sup> Félix GUATTARI, *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996, p. 130.

La crítica institucional también es necesaria para el devenir de los modos de operar del sistema artístico y sus instituciones, no por nada “se ha convertido en una de las cualidades esenciales de la modernidad. Durante casi dos siglos ser moderno significó sencillamente ser crítico: tanto en filosofía como en cuestiones morales, tanto en política y en la vida social como en el arte.”<sup>16</sup> Las prácticas instituyentes son el marco y conjunto de prácticas que ponen en cuestionamiento el papel de las instituciones culturales, pero que al mismo tiempo replantean modelos y modos de relacionar al Estado, al público y los movimientos ciudadanos entre sí y con las prácticas culturales y artísticas. Se trata de una investigación sistemática sobre las instituciones de arte, su rol, sus discursos, modos de operar, sus limitantes, contradicciones y retos.<sup>17</sup>

Otro modo de entenderlo, es como lo plantea Giorgio Agamben, quien se refiere a este momento clave como una ‘profanación’<sup>18</sup>, ya que no se trata de liberarse del dispositivo, sino de restituirlo en un posible uso común. En este sentido, la crítica institucional es una práctica instituyente que busca proponer proyectos de y desde el arte de manera independiente a la institución brindando un servicio a la sociedad.

Sin embargo, como veremos más adelante, las prácticas instituyentes no siempre han sido la solución a las fallas en la institución, porque tarde o temprano la crítica termina convirtiéndose en una institución en sí misma.<sup>19</sup> Al respecto, Andrea Frasser explica que “*the institutional critique has always been institutionalized. It could only have emerged within the institution art. The insistence of institutional critique on the inescapability of institutional determination may, in fact, be what distinguishes it most precisely from other legacies of the historical avant-garde.*”<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Boris BUDEN, *Op. Cit.* p. 170.

<sup>17</sup> Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales. *Crítica institucional/prácticas instituyentes...* [consulta el 06/02/2016]. Disponible en <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/critica-institucional-practicas-instituyentes/>>

<sup>18</sup> Giorgio AGAMBEN, *Op. Cit.* p. 27.

<sup>19</sup> Hito STEYERL, “La institución de la crítica”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Op. Cit.* p. 180.

<sup>20</sup> [Trad. a. La crítica institucional siempre ha sido institucionalizada. Sólo pudo haber surgido dentro de la institución arte. La insistencia de la crítica institucional en el marco de la inevitable determinación institucional puede, de hecho, ser lo que la distingue de otros legados de los periodos históricos.] Andrea FRASER, *Op. Cit.* p. 282.

Por otra parte, Gerald Raunig indica que las instituciones tienen el poder de la gobernabilidad, pero por otra parte también son susceptibles, por lo que será necesario hacer una crítica y evaluación de la crítica institucional. Boris Buden se refiere a crítica como “la capacidad que el arte tiene de criticar el mundo y la vida más allá de su propio ámbito, e incluso de cambiarlos ejerciendo esa crítica. Esto incluye, sin embargo, algún tipo de autocrítica, o para ser más precisos la práctica de la autorreflexión crítica”<sup>21</sup>, lo que significa que quien la realiza sea críticamente consciente de sus condiciones de posibilidad y sus condiciones de producción, tanto en lo teórico como en lo práctico.

En este trabajo es de suma importancia comprender el desarrollo de la crítica institucional a lo largo del siglo XX e inicios del XXI, ya que el problema de la desconexión entre el grueso de la sociedad y el arte se debe en gran medida a las fallas que han tenido las instituciones del arte para presentar propuestas artísticas y generar productos culturales. La crítica institucional en el arte es un proceso o mecanismo estético y de producción social que ofrece una resistencia política a las instituciones que han marcado las pautas de cómo debe desarrollarse la vida cultural y artística.

Brian Holmes explica la genealogía de la crítica institucional durante el siglo XX y XXI, siempre planteándolo como política y no como arte. Dicha genealogía comprende tres generaciones de crítica institucional: la primera en los años 1960-70, la segunda en la década de 1990 y la última en los primeros años del siglo XXI, la cual correspondería con el presente y donde se sitúan los casos de estudio de esta investigación.

## **2.1 La primera ola de crítica institucional**

Alrededor de los años 1960 y 1970 el Estado nación se legitimaba en gran medida gracias a las instituciones culturales, ya que ellas eran quienes construían las historias oficiales, almacenaban y se hacían cargo del patrimonio, la herencia del pueblo, y era donde se establecían los cánones.<sup>22</sup> De cierto modo, las instituciones culturales eran la representación

---

<sup>21</sup> Boris BUDEN, *Op. Cit.* p. 169.

<sup>22</sup> Hito STEYERL, *Op. Cit.* p. 181.

material de la nación ante el pueblo y se relacionaban directamente con el Estado porque éste era quien las financiaba.

En este marco surgió la primera ola de crítica institucional cuyos actores cuestionaban principalmente el papel autoritario y legitimador de la institución cultural, y desafiaban la autoridad que se había acumulado éstas gracias a su asociación con el Estado.

Esta primera ola de crítica institucional es de suma importancia porque a partir de este momento la concepción de 'institución de arte' ya no sólo incluye al museo, sino también a los sitios de producción, distribución y recepción de arte como campos dentro del universo social.<sup>23</sup>

La primera generación de crítica institucional en el arte se desarrolló en las décadas de 1960 y 1970, y fue encabezada por artistas como Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke, Beltrout Bretch y Marcel Broodthaers, cuya obra reflexionaba en torno al museo y al hecho de que la institución fuera quien diera valor y otorgara la calidad de artísticas a las piezas. Por ejemplo, Asher demostró a partir de su obra que la institucionalización del arte como 'arte' depende no solamente en su localización física dentro de la institución, sino de sus marcos conceptuales. Otro ejemplo es Marcel Broodthaers, quien creó museos ficticios que evidenciaban la dinámica de cualquier museo, de este modo ha presentado el *Museo de las águilas* en distintos espacios.

Los artistas implicados en esta crítica, utilizaron el contexto de la exposición de arte como tema de su trabajo para investigar los procesos de producción, examinaron el condicionamiento de su propia actividad por los marcos ideológico y económico del museo para demostrar que la obra de arte y sus condiciones de existencia son inseparables, y aún así, buscaron modos de escapar de dicho sistema. Muchos de los artistas mantuvieron una intensa relación con las revueltas anti-institucionales de los años sesenta y setenta, así como con las potentes críticas filosóficas que las acompañaron.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Andrea FRASER, *Op. Cit.* p. 281.

<sup>24</sup> Brian HOLMES, "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Op. Cit.* p. 207.

El modelo que proponía esta crítica estaba basado en la estructura de la participación y la inclusión de grupos minoritarios, como los movimientos feministas o ecologistas, funcionando como un nuevo movimiento social pero en la escena artística. En este sentido, sería necesaria una revisión crítica de las prácticas instituyentes en el arte, ya que en algunos casos es muy delgada la línea entre la crítica institucional y los movimientos que surgieron en favor de alguna causa social o grupo minoritario.

La crítica institucional de la primera generación se presentó de distintos modos: “negando radicalmente las instituciones en su conjunto, intentando construir instituciones alternativas o intentando ser incluida en las instituciones dominantes.”<sup>25</sup> Pero al final, se adhirió a la institución porque las propuestas instituyentes de los artistas fueron cooptadas.

## **2.2 La segunda ola de crítica institucional**

La segunda ola de crítica institucional surgió en la década de 1990. Para este momento el Estado nación ya no es el único marco de representación cultural, también existen cuerpos supranacionales que gobiernan naciones y organismos no gubernamentales que representan a grupos sociales, por lo tanto, para este momento la representación política de los Estados nación será más simbólica que material. De manera paralela se fue dando una desligadura de la relación entre el Estado nación y la institución cultural porque “las instituciones ya no afirmaban representar materialmente al Estado nación y al electorado, sino que sencillamente decían representarlo simbólicamente.”<sup>26</sup>

Uno de los factores que propiciaron este cambio fue que la institución cultural se asumió ante todo como una institución económica y tenía que estar sujeta a las leyes del mercado.<sup>27</sup> No es casualidad que las instituciones culturales dieran un giro para funcionar de modo empresarial y se insertaran abiertamente en las dinámicas del capitalismo, en vez de continuar siendo centros de poder legitimador de un Estado nación.

---

<sup>25</sup> Hito STEYERL, *Op. Cit.* p. 182.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 183.

En esta ocasión la crítica institucional fue encabezada principalmente por personalidades como Renée Green, Christian Phillip Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, quienes intentaron desafiar y criticar a las instituciones porque les parecía que éstas seguían siendo autoritarias, y cuestionaron que las instituciones culturales fueran una esfera pública que tendían a caer en lo espectacular.

Otro actor muy importante de este segundo momento es la misma institución, al realizar un ejercicio de autorreflexión crítica y creó instrumentos para repensar la idea de mediación o prácticas curatoriales y la creación de públicos.

De este modo, la crítica institucional se llevó a cabo a partir de la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas extraídas de las teorías postcoloniales que permiten hablar del “otro”. Sin embargo, el modo en que se propuso resolver lo que se criticaba se planteó en forma de metareflexiones sobre los límites de las prácticas mismas, por ejemplo imitando los dispositivos museísticos o mediante performances a partir de un guión, escenificados en el seno de las mismas instituciones que funcionan a modo de empresas.<sup>28</sup> Por lo tanto, y con base en las conclusiones de Hito Steyerl, en este segundo periodo la integración cultural y simbólica de la crítica institucional se da únicamente en la superficie de la institución, sin consecuencias materiales dentro de la misma o en sus formas de organización. En otras palabras, consiste en el “desplazamiento de una crítica de la institución hacia una crítica de la representación.”<sup>29</sup>

Por otra parte, los actores de la segunda generación abordaron la manera de promover una sensibilidad íntima con la coexistencia de múltiples modos y formas de representación a partir del análisis especializado del discurso y una experimentación con el *sensorium* humano. Por ejemplo, pusieron énfasis en la mediación directa con el público. No es coincidencia que en la década de 1990 tuviera mucha fuerza la teoría de estética relacional de Nicolás Bourriaud, cuyo punto de partida teórico y práctico es el conjunto de relaciones humanas y su contexto social producidas a partir del arte, al cual considera una

---

<sup>28</sup> Brian HOLMES, *Op. Cit.* p. 209.

<sup>29</sup> Hito STEYERL, *Op. Cit.* p. 184.

apertura hacia un intercambio ilimitado.<sup>30</sup> Bourriaud retomó también algunos conceptos de los Situacionistas, quienes pertenecieron a la primera generación de crítica institucional, por ejemplo, empleó la ‘situación construida’ para “sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ambientes de lo cotidiano.”<sup>31</sup>

Sin embargo, de manera similar a la primera ola de crítica institucional, esta segunda fracasó. La principal falla se debe al ensimismamiento y la internalización de la crítica sobre ella misma, ya que una institución (el museo) cooptó a la otra institución (la crítica), sin dar la posibilidad a mirar el problema de manera objetiva como observador externo.

### 2.3 Práctica instituyente en el siglo XXI

Hasta este momento se han abordado la institución y la crítica institucional desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XX, prácticas instituyentes que cuestionaron y pusieron en evidencia las problemáticas dentro de las instituciones, principalmente el museo.

Tal como se ha indicado anteriormente, hubieron dos momentos cruciales que han marcado la genealogía de la crítica institucional, los cuales fracasaron porque fueron pequeñas iniciativas que criticaban a la institución Arte, pero al final fueron cooptados por la estructura que combatían, y actualmente “*none of the half-dozen people often considered the ‘founders’ of ‘institutional critique’ claim to use the term*”<sup>32</sup>, e incluso, la mayoría de ellos se presentan en los museos y galerías como artistas muy representativos del siglo XX.

Ahora que han transcurrido los primeros quince años del siglo XXI, Brian Holmes e Hito Steyerl plantean la necesidad de que surja, e incluso la posibilidad de que estemos viviendo, una tercera ola de crítica institucional que busque transformar los contextos productivos y comunicacionales, así como los modos de producción cultural e intelectual, planteando un cambio de fase en la esfera pública.<sup>33</sup> Es urgente la presencia de instituciones críticas o de una crítica institucional que pueda responder a las necesidades que tienen la

---

<sup>30</sup> Nicolás BOURRIAUD, *Op. Cit.* p. 142.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>32</sup> [Trad. a. nadie de la docena de personas que son considerados los ‘fundadores’ de la ‘crítica institucional’ utilizan dicho término] Andrea FRASER, *Op. Cit.* p. 279.

<sup>33</sup> Brian HOLMES, *Op. Cit.* p. 212.

sociedad y la cultura actualmente, pero dicha práctica tendrá que ser desarrollada nuevamente desde fuera de la institución y reapropiarse de la exterioridad perdida en las generaciones anteriores.

En tal caso, para Brian Holmes la tercera ola de la crítica institucional comenzaría a partir del proceso crítico para identificar y cuestionar la producción que atañe hoy a todas las instituciones que se dedican a producir sensaciones para instrumentarlas en el mercado, lo cual incluye también a toda la producción de arte en la medida en que ésta sea definida así por la institución.<sup>34</sup> Se trata de un “conjunto de prácticas que se plantean como un ‘desbordamiento extradisciplinar’ de la actividad social y productiva de las instituciones culturales, de modo que emergen nuevas formas de experimentar o producir nuevas institucionalidades.”<sup>35</sup>

Brian Holmes destaca algunas características de la crítica institucional que se llevan a cabo actualmente. En primer término plantea un proceso de transversalidad que nos ayuda a teorizar las conexiones entre los actores y los recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares, y con frecuencia incorporan elementos provenientes de distintas disciplinas. Gracias a estas dinámicas la crítica se posicionará desde distintos puntos de partida y movimientos sociales que no están reducidos únicamente a la institución cultural.<sup>36</sup>

El segundo término determinante de la tercera ola de crítica institucional que plantea Brian Holmes corresponde a las investigaciones extradisciplinarias, resultantes de procesos de tropismo<sup>37</sup> y reflexividad.<sup>38</sup> Quienes llevan a cabo esta crítica tienen un compromiso político que les hace desear proseguir sus investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. Por lo tanto, lo extradisciplinar conlleva realizar

---

<sup>34</sup> Stephen ZEPKE, “Hacia una ecología de la crítica institucional” [en línea]. EIPCP, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, 2007, Trad. Marcelo Expósito. [consulta el 03/02/2016]. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es>>.

<sup>35</sup> *Op. Cit.* Pedagogías y redes instituyentes, <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/critica-institucional-practicas-instituyentes>>.

<sup>36</sup> Brian HOLMES, *Op. Cit.* p. 211.

<sup>37</sup> ‘Tropismo’ se refiere al deseo o la necesidad de girarse hacia otro lado e ir más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad. En este caso hacia un campo o disciplina distinto al cultural.

<sup>38</sup> La noción de ‘reflexividad’ indica un regreso crítico al punto de partida, haciendo un intento por transformar la disciplina inicial y abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso.

investigaciones rigurosas, experimentar formas de expresión, intervención pública y reflexividad crítica en terrenos tan alejados del arte como podrían ser las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría o las ciencias exactas, entre otras. Significa impulsar en estos terrenos el libre juego de las facultades y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también tratar de identificar los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético.<sup>39</sup>

En este marco se insertan por ejemplo las teorías desarrolladas por Édouard Glissant, quien entiende al mundo de un modo distinto a las propuestas homogeneizadoras y violentas de la globalización, afirmando que la fortaleza de la producción cultural se da a partir de la diferencia y la presencia de relaciones. Los conceptos fundamentales de su teoría son la ‘criollización del mundo’, el ‘pensamiento archipiélago’ y la ‘utopía’:

El término ‘criollización del mundo’ proviene de la historia, paisaje e identidad de las Antillas, donde los nativos provienen de la fusión de los colonizadores franceses y los esclavos africanos. En el ensayo “*Le Discours antillais*”<sup>40</sup> desarrolla dicho concepto aplicándolo a las redes mundiales como un proceso de fusión continúa que nunca se detiene.<sup>41</sup> Con base en esta teoría, se pueden diseñar curadurías que vinculan a las exposiciones y los lugares de encuentro, generando una continúa retroalimentación entre lo local y lo global. Asimismo está convencido de que la cultura está interconectada de modos geográfico y disciplinar por distintas plataformas: tecnología, ciencias sociales, literatura, música, filosofía, arte, arquitectura, etc., lo cual permitirá generar un modelo curatorial aplicable a distintos soportes y manifestaciones artísticas.

Como su nombre lo indica, el ‘pensamiento archipiélago’ hace referencia a los conjuntos de islas, porque aunque no tienen un centro, mantienen una relación entre los territorios y culturas que ahí habitan. Con base en esto, Glissant plantea la diversidad mundial y las diferentes formas de pensamientos. Además, contrariamente al modelo

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>40</sup> Édouard GLISSANT, “Le Discours Antillais” [en línea]. Cambridge Books Online, 1981, publicación 2009. [consulta el 09/01/2016]. Disponible en <<http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511549847&cid=CBO9780511549847A012&tabName=Chapter>>.

<sup>41</sup> Hans-Ulrich OBRIST, *Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011, p. 3.

homogenizador que propone la globalización, prefiere el término mundialización para referirse al intercambio mundial, ya que reconoce y preserva la diversidad y la criollización.<sup>42</sup>

Por último, Glissant considera que las nuevas utopías consisten en un diálogo e intercambio continuo. Se refiere a 'utopía' como '*quivering*' o '*trembling*' porque trasciende sistemas de pensamiento establecidos. En sus palabras, "*this is the only way to fight globalization. Not by withdrawing into oneself, into one's own condition, but by establishing relations with the other. And this is a real dimension of utopia.*"<sup>43</sup> Esta teoría hace patente la importancia de desarrollar diálogos, vínculos y experiencias entre lo expuesto y el público.

Las ideas de extradisciplinariedad e integración de teorías y grupos minoritarios de la sociedad están presentes con base en el pensamiento de autores que permiten reconocer las dinámicas del mundo contemporáneo y sirven como marco teórico para generar productos culturales acordes a la realidad. Por ejemplo, Boris Groys realiza una lectura del panorama del sistema artístico actual desde una perspectiva política y social, cuestiona el papel del espectador ante las obras de arte y la producción de estética masiva, sin dejar de omitir que el arte continúa siendo un objeto de consumo y haciendo evidente quiénes y en qué circunstancias lo consumen.

Esta tercera generación de crítica institucional ya no se limita a producir metarreflexiones expuestas de manera tradicional en las salas de exposiciones, sino que busca sus propios espacios y campos de acción. Sale al exterior de los marcos institucionales establecidos y desarrolla proyectos que tiendan a ser colectivos y demuestren un dominio de las formas organizacionales tecnológicas, las cuales les fueron dadas de manera natural a sus creadores gracias al momento generacional en que nacieron.

En este apartado se pueden incluir las *creative industries* o instituciones-proyecto, las cuales son pequeños negocios productores de cultura autónomos en el campo de los nuevos

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>43</sup> [Trad. a. éste es el único modo de combatir la globalización. No volcándose sobre uno mismo, o en una misma condición] *Ibidem*, p. 6.

medios de comunicación, la moda, el diseño, la cultura popular y el arte, en el caso ideal parece adecuado hablar de no-instituciones o de *pseudo*-instituciones.<sup>44</sup>

De manera similar, Simon Ford y Anthony Davies proponen la figura del curador como *culturepreneur*<sup>45</sup>, que podría traducirse como un emprendedor cultural cuyas empresas se muestran temporalmente limitadas, efímeras y basadas en proyectos. Otra figura recurrente es la del curador independiente, quien en muchos casos trabaja para las instituciones. La mayoría de estos creativos trabajan como *freelances* o empleados autónomos con contratos temporales, lo cual les da libertad, independencia y gobierno de sí.

Resta decir que para que la tercera generación de crítica institucional no fracase, como las dos anteriores, requerirá un grado de apertura al debate constante y deberá ser capaz de articular una conexión entre crítica social, crítica institucional y autocrítica.

## **2.4 Curaduría en el marco de las prácticas instituyentes**

La figura del curador es relativamente reciente, profesionalmente cumple diversas funciones con la finalidad de generar productos culturales y brindar un servicio al fungir como mediador entre el arte y la sociedad.

A grandes rasgos, el rol del curador es preservar y salvaguardar el patrimonio cultural, seleccionar propuestas artísticas, hacer investigación en el campo de la Historia del Arte, difundir las propuestas artísticas desde diversas plataformas o del diseño de dispositivos de presentación, por ejemplo, una de las más reconocidas es la realización de exposiciones. Pero, en la actualidad, el papel principal, o al menos el más interesante, de un curador es la generación y articulación de discursos y proyectos culturales de mediación.

De manera alternativa, Michelle White prefiere utilizar el término productor cultural, como una manera más honesta de articular el papel contemporáneo del curador. Reconoce

---

<sup>44</sup> Gerald RAUNING, "La industria creativa como engaño de masas". En *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Op. Cit. p. 36.

<sup>45</sup> J.J. CHARLESWORTH, "Curating Doubt". En RUGG, Judith y SEDGWICK, Michèle (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Malta: Intellect Bristol, 2007, p. 96.

la complejidad para organizar y llevar a cabo cualquier proyecto curatorial, la cual implica el dominio de una red institucional de logística financiera y física, así como la relación con coleccionistas, patrones y la administración de los espacios de exhibición, y el trabajo en colaboración con artistas y colegas para producir significados.<sup>46</sup>

Algunos otros curadores se han desenvuelto de manera independiente, y un tanto experimental, actuando mediante la convocatoria de diversos personajes del sistema artístico y cultural para realizar sus propuestas, y desde la colectividad, hacen patente el *statement* del arte contemporáneo.

Además de productor cultural, el papel del curador también será entendido como mediador, *"it is essentially about creating contact surfaces between work of art, curated projects, and people, about various forms and intensities of communicating about and around art... seems to be open enough to allow for a wider variety of modes of approaching exchanges among art, institutions, and the outsider World."*<sup>47</sup> Maria Lind en *"Why mediate art"*<sup>48</sup> hizo una reflexión acerca del papel de los artistas y curadores al querer comunicar algo y su función dentro de la cultura contemporánea. Establece una genealogía de cómo se ha considerado al espectador en distintas épocas, y con base en eso, detecta el tipo de mediación que han llevado a cabo las instituciones, hasta que finalmente cuestiona si realmente necesitamos más mediación, a lo que responde que *"maybe what we should call for is different types of mediation, and in other contexts... most of the methods of mediation in use today have been modeled upon modern art, which functioned in radically different ways than contemporary practices. Formats derived from one paradigm are being applied to art from a different paradigm."*<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Anton VIDOKLE, "Art Without Artists?" [en línea]. e-flux, 2010. [consulta el 30/12/2015]. Disponible en <<http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>>.

<sup>47</sup> [Trad. a. es esencialmente acerca de crear plataformas de contacto entre los trabajos artísticos, los proyectos curatoriales y la gente, acerca de varios modos e intensidades de comunicar sobre y alrededor del arte... significa estar abiertos a la variedad de modelos de intercambio entre arte, instituciones y el mundo exterior] Maria LIND, "Why mediate art?". En HOFFMAN, Jens (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milán: Publisher Contrapunto, 2013, p.103.

<sup>48</sup> *idem*.

<sup>49</sup> [Trad. a. tal vez debemos hacer un llamado por diferentes tipos de mediación, y en otros contextos... la mayoría de los métodos de mediación utilizados actualmente fueron diseñados desde el arte moderno, el cual funciona de manera radicalmente diferente al arte contemporáneo. Los formatos derivados de un paradigma están siendo aplicados al arte proveniente de otros paradigmas.] *Ibidem*, p. 105.

### 3. EL ARTE Y ESPACIO PÚBLICO

La tercera generación de crítica institucional busca desarrollarse en la exterioridad y la extradisciplinariedad, por lo que es importante situar dónde y cómo se llevan a cabo las prácticas instituyentes que son el objeto de estudio de esta investigación.

Al pensar en exterioridad, fuera de la institución, es importante hablar de espacio público, pero no como el antónimo lógico del espacio privado o interior al que se refiere el crítico Yúdice, quien “redefine el arte público erigiendo nuevas dicotomías entre lo privado y lo público, tales como dentro/fuera de las instituciones artísticas.”<sup>50</sup>

En muchos casos, exterioridad quiere decir literalmente fuera de los museos o galerías y ocupar las calles de la ciudad, hoteles, casas, escuelas, iglesias, supermercados o cualquier otro lugar donde normalmente no se encuentra el arte; pero también puede significar infiltrarse en los espacios mediáticos como la radio, los periódicos, la televisión y el Internet. Asimismo puede ser una extensión en el espacio de otras disciplinas y discursos distintos al arte. Pero más allá de todo eso, podríamos centrarnos en el modo en que el trabajo artístico se relaciona con el sitio y las condiciones sociales del contexto que determinan un campo de conocimiento, intercambio intelectual o genera debate cultural. *“Site is not defined as a precondition. Rather, it is generated by the work (often as ‘content’), and then verified by its convergence with an existing discursive formation.”*<sup>51</sup>

En un primer momento, la exterioridad se entendió a partir de la relación entre espacio público y arte, la cual podría remontarse hasta la época de las cavernas. En la historia moderna, a partir del siglo XVIII las ciudades han funcionado como un gran proyecto curatorial de estetización con la intención de ‘enriquecer y decorar’ la ciudad con arte, y cuya creatividad, en muchos casos, es cuestionable e irrelevante para el espacio urbano. Tradicionalmente encontramos las esculturas y monumentos que se han colocado al centro de plazas y parques, los cuales funcionan como representantes cívicos del poder político del

---

<sup>50</sup> Rosalyn DEUTSCHE, *Agorafobia*, Barcelona: Quaderns Portàtils MACBA, 2008, p. 47.

<sup>51</sup> [Trad. a. El sitio no se define como una condición previa. Más bien, es generado por el trabajo (a menudo como ‘contenido’), y es verificado por su convergencia con una formación discursiva existente] Miwon KWON, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge: The Mit Press, 2002, p. 26.

pueblo. Otros proyectos se han materializado en instalaciones arquitectónicas, esculturas monumentales en los jardines y plazas, murales y *graffiti* oficiales y no oficiales, *shows* mediáticos, *performances* callejeros, *happenings* sociales y políticos, proyectos de *land art*, entre otros.<sup>52</sup>

De manera puntual, a partir de la década de 1960 se gestaron proyectos curatoriales que intervinieron zonas de las ciudades con intenciones y objetivos específicos, ya no se trata de piezas aisladas colocadas en el espacio urbano. Algunas de las iniciativas más destacables son las siguientes:

En 1962 se llevó a cabo el *Spoletto Festival* en Italia, donde diez escultores contemporáneos realizaron piezas fundidas para unir arte e industria en la exhibición titulada *Sculpture nella Citta* curada por Giovanni Carandete. Los principales artistas fueron Alexander Calder, David Smith, Beverly Pepper, Lynn Chadwick, Eugenio Carmi, Ettore Colla, Pietro Consagra, Nino Franchina, Carlo Lorenzetti y Arnaldo Pomodoro, pero se seleccionaron obras de 102 artistas en total para ser distribuidas en el pueblo medieval a modo de museo de arte moderno.<sup>53</sup>

Posteriormente, *Cannon in the park* en Nueva York se situó en diversas áreas urbanas que se identificaron como espacios potenciales para exponer el arte que usualmente se presentaba en galerías y museos, rápidamente se vio que éste era un modo de revitalizar el interior de las ciudades y revalorizar el medio urbano. Como resultado, en 1967 se creó en Estados Unidos el *Art in Public Places* del NEA que propuso una serie de programas de subvenciones por parte del Estado y gobiernos locales.<sup>54</sup>

Bajo ese mismo marco, la curadora Lucy R. Lippard organizó un par de exposiciones: 557,087 en Seattle y 955,000 en Vancouver, los números hacían referencia a la cantidad de la población total de cada ciudad. Su idea era ‘democratizar el arte’ y para lograrlo propuso

---

<sup>52</sup> Krzysztof WODICZKO, “Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?”, 1987. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, p. 124.

<sup>53</sup> Mary Jane JACOB, “Places with a past”, 1991. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* p. 197.

<sup>54</sup> Paloma BLANCO, “Explorando el terreno”. En BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 25.

convertir el arte en una experiencia de la vida diaria para los habitantes de la ciudad sacando las piezas fuera de los museos a las calles y parques de un radio de 55 millas.<sup>55</sup>

Un último ejemplo de ese primer momento de consciencia fue durante los Juegos Olímpicos de 1968 realizados en la Ciudad de México, donde se llevó a cabo la primera Olimpiada Cultural organizada por el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. En el marco del evento se creó la *Ruta de la Amistad*, con la que se pretendía invadir el sur de la ciudad con piezas escultóricas de gran formato donadas por cada uno de los países que participaron en los juegos olímpicos. En principio estuvo bien porque nunca antes se había pensado en integrar el arte en unas Olimpiadas, además, la colocación de las esculturas en las avenidas principales contribuyó a mejorar el paisaje urbano. Sin embargo, con el paso de los años la Ciudad de México siguió creciendo, y las esculturas cayeron en el descuido y se perdieron entre avenidas de alta velocidad de dos o tres niveles de altura.

En los últimos años se llevó a cabo un proyecto de rescate de la *Ruta de la Amistad*, en el que restauraron las esculturas y las movieron de ubicación con la intención de que volvieran a integrarse a la dinámica de la ciudad, sin embargo, no destacan dentro del paisaje urbano, sobre todo para las nuevas generaciones que han nacido lejos de 1968, en ese sentido, no se cumple con el objetivo de democratizar el arte y generar un vínculo entre el arte y la población, ya que no existe un contacto directo porque las piezas son miradas desde dentro de un vehículo en movimiento.

Estas primeras acciones se llevaron a cabo por y desde la institución, mas no desde una práctica instituyente, pero se retoman como un gesto por explorar las posibilidades del espacio público, contemporáneamente a las acciones realizadas por los artistas de la primera generación de crítica institucional.

Aunque estos proyectos tuvieron mucho éxito en su momento y seis décadas después siguen siendo un referente de curaduría en espacio urbano, cabe destacar que el concepto de arte en espacio público está mal entendido, ya que se enfocaron únicamente en sacar el arte a la vía pública, trasladando el espacio museístico e institucional a la calle.

---

<sup>55</sup> Hans Ulrich OBRIST, *Op. Cit. Ways of curating*, pp. 50-54.

Es sintomático que actualmente las instituciones culturales y estatales sigan apostando por realizar exposiciones escultóricas en vías importantes de las ciudades con la intención de estetizar la ciudad. Es el caso del camellón de la avenida Paseo de la Reforma en la Ciudad de México, donde se encuentran exposiciones permanentes de esculturas de Jorge Marín, Leonora Carrington, Sebastián y otros artistas reconocidos de los siglos XX y XXI. En un principio serían exposiciones temporales, pero al final se han vuelto permanentes debido al éxito recibido y gracias a que algunas de las piezas se han convertido en un emblema de la zona e incluso de la Ciudad de México, como *Las alas de la ciudad* de Jorge Marín.

De manera similar, en Barcelona se llevó a cabo *Arte en la Calle*, una iniciativa de Obra Social “la Caixa” entre 2007 y 2009 en la Rambla de Catalunya. Fue una serie de exposiciones con obras de los escultores Auguste Rodin, Manolo Valdés e Igor Mitoraj. Éstas tenían como objetivo promover el arte en el espacio público y ponerlo en diálogo con la arquitectura del entorno. La primera de las tres exposiciones en ser presentada fue la de Igor Mitoraj, quien dijo que estaban buscando un emplazamiento vistoso para hacer una exposición con su obra y concluyó “que esta calle era un escenario perfecto, ya que es como un teatro”<sup>56</sup>, la Rambla de Catalunya es una de las calles peatonales más concurridas y donde la gente vería arte sin premeditarlo, como ocio mientras da un paseo o va de compras.

En estos y muchos otros casos, tendríamos que preguntarnos si realmente estas obras de arte son para el pueblo y por qué las sacaron de las salas del museo, ¿para hacerlas accesibles al pueblo? ¿para conmemorar algo? ¿o para generar el involucramiento de la población con el arte?. En este sentido, Maria Lind considera que “*reaching new audiences is less relevant than changing the terms in which we talk about how we together produce a public or semi-public space thanks to, with, and around art, curated projects, institutions, and beyond.*”<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> “Igor Mitoraj transforma la Rambla Cataluña gracias a veintena grandes esculturas” [en línea]. Barcelona: El confidencial, 07/05/2007. [consulta el 25/06/2016]. Disponible en <[http://www.elconfidencial.com/archivo/2007/05/07/0\\_mitoraj\\_transforma\\_rambla\\_cataluna\\_gracias\\_veintena\\_grandes\\_esculturas.html](http://www.elconfidencial.com/archivo/2007/05/07/0_mitoraj_transforma_rambla_cataluna_gracias_veintena_grandes_esculturas.html)>.

<sup>57</sup> [Trad. a. alcanzar nuevas audiencias es menos relevante que producir conjuntamente espacio público o semi-público gracias a, con, y en torno al arte, proyectos curatoriales, instituciones, entre otras.] Maria LIND, *Op. Cit.* p. 108.

¿Qué es lo que hace público al arte y a los proyectos que buscan exterioridad? Es imprescindible entender que su carácter de arte público no está dado porque esté situado en lugares a los que todo el mundo tiene acceso, sino que va más allá de una ubicación, su definición ha pasado de ser una localización física a un vector discursivo, el espacio público no necesariamente es un sitio sino una situación, exponerse públicamente, es “el hecho que ejecuta una operación: la operación de crear esfera pública.”<sup>58</sup>

Para Rosalyn Deutsche el espacio público remite al término democracia porque es donde el significado y la unidad de lo social son negociados. “Los usos particulares del espacio son autoevidentes y siempre beneficiosos porque se dice que están basados en algún fundamento absoluto: las necesidades humanas eternas, la configuración y evolución orgánica de las ciudades, el progreso tecnológico inevitable, las formas de organización social naturales o los valores morales objetivos.”<sup>59</sup>

Por otra parte, tradicionalmente el poder estatal es ejercido sobre estos espacios y los dota de una carga política y simbólica, por lo que también puede ser un espacio de conflicto, “es un territorio político, que se destruye y reconstruye a partir de la lucha de poderes, de situaciones antagónicas vividas de múltiples formas”<sup>60</sup>, y aquí es donde entra también la crítica institucional al momento en que dichos espacios son ocupados por alguien distinto. Bajo esta misma premisa, Thomas Crow habla del ocupante del espacio público como el detentor de una verdadera visión pública, y equipara al espectador con los individuos que se convierten en ciudadanos dentro de la sociedad.<sup>61</sup>

Judith Carrera también encuentra el fundamento del espacio público en la democracia, así como en la Declaración de los Derechos Humanos, y sostiene que ambos tienen ciertos principios básicos en común: en primer lugar la apertura, ya que suelen ser espacios abiertos y de acceso universal y gratuito; la libertad, porque a lo largo de la historia las plazas y calles son donde se ha desarrollado más plenamente la libertad de expresión, y el libre movimiento, tanto de circulación física por la vía pública como de movimiento sin

---

<sup>58</sup> María MUR, “Esfera pública desde las prácticas artísticas”, *roulotte:11. Translocaciones, experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales*, julio 2015, p. 83.

<sup>59</sup> Rosalyn DEUTSCHE, *Op. Cit.* p. 10.

<sup>60</sup> Carlos GUZMAN, “Mapas de ‘lo común’: Territorios políticos del arte”. En Martí Perán (dir.), *Esto no es un museo*, Barcelona: Gobierno de España, Acción Cultural Española, ACVIC, 2015, p. 90.

<sup>61</sup> Rosalyn DEUTSCHE, *Op. Cit.* p. 38.

ningún tipo de discriminación; el pluralismo, porque es donde conviven y comparten extraños entre sí, donde se encuentra el ámbito íntimo con el colectivo; y la igualdad, porque tiene un acceso universal de las personas y gracias a eso se vuelven espacios ecualizadores.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Judith CARRERA, “Espacios públicos, espacios de democracia”, *roulotte:11, Op. Cit.* p. 31.

#### 4. PROYECTOS INSTITUYENTES: CASOS DE ESTUDIO

Con base en el papel de la crítica institucional y el concepto de espacio público, a continuación se llevará a cabo un estudio de casos, los cuales se presentarán mediante una clasificación que responde al nivel de mediación y la relación que se genera entre el objeto de arte y su público.

*Putting art in a public place can make visible an artist's assumptions and commitments. Different types of public art show how art conceives of possible (and the possibility of) relationships with a potential audience or audiences. Different forms of art and objects in different locations encourage or dissuade various forms of looping and engagement.*<sup>63</sup>

Los casos seleccionados se limitan a proyectos curatoriales realizados a partir del año 2000 en Europa y América. Se trata de proyectos realizados fuera de los espacios expositivos tradicionales de la institución y, en su mayoría, son autogestionados. Para un mejor entendimiento, los casos han sido clasificados en categorías que responden al tipo de mediación y al grado de implicación del público.

Las categorías que se contemplan parten de una taxonomía planteada por Suzanne Lacy para analizar los diferentes papeles que han adoptado los artistas que trabajan en el espacio público: artista experimentador, artista informador, artista analista y artista activista.<sup>64</sup> Estas categorías se tomarán como punto de partida para clasificar los proyectos seleccionados y se agregarán otras dos que se consideran pertinentes: didácticos y conmemorativos.

---

<sup>63</sup> [Trad. a. Poner arte en espacios públicos puede hacer visible los supuestos y compromisos de los artistas. Los diferentes tipos de arte público muestran como el arte concibe posibles (y la posibilidad de) relaciones con una o varias audiencias potenciales. Las diferentes formas de arte y objetos en diferentes lugares alientan o disuaden las diversas formas de circulación y compromiso.] Mark HUTCHINSON, "Four stages of public art", 2003. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* p. 101.

<sup>64</sup> Paloma BLANCO, *Op. Cit.* pp. 25-50.

#### 4.1 Proyectos generadores de experiencia estética

Una de las tendencias más convencionales es esperar que el arte brinde una experiencia estética a las personas, motivo suficiente para ser también el propósito principal de este tipo de proyectos. Es así que las propuestas que se ubican en este apartado suelen llegar a un público muy amplio porque la relación entre el objeto y el espectador no requiere mayor implicación que observar, según Suzanne Lacy “la experiencia subjetiva queda representada en un objeto visual.”<sup>65</sup>

Pero no es tan fácil como parece, ya que no se trata únicamente de realizar exposiciones para que la gente mire obras de arte. Los creadores de estos proyectos detectaron espacios potenciales que no habían sido ocupados por la institución, pero que eran susceptibles de atraer a un público pasivo que probablemente no había tenido ningún tipo de contacto con el arte, lo cual también justifica que su primer encuentro con el arte sea básico y apele únicamente a una experiencia estética agradable.

Los mecanismos utilizados en este tipo de proyectos no están peleados con la institución, los dispositivos utilizados, tales como la vitrina, corresponden a los que emplea la institución para proyectos expositivos, pero son trasladados a emplazamientos que se localizan en la vía pública: un sitio de taxis, aparadores de centros comerciales, estaciones del metro o transitando por las avenidas y carreteras. Por lo tanto, la práctica instituyente se lleva a cabo al cambiar el contexto donde se presenta el arte, buscar la exterioridad, tal como lo hiciera la primera generación de crítica institucional, los curadores utilizan el contexto de la tradicional exposición de arte pero demostrando que su valor no radica en estar dentro de un museo, sino que aún estando en espacios alternativos se puede generar una experiencia estética.

Los casos seleccionados como representativos de esta categoría son los siguientes:

- *Galería h-10*, Valparaíso, Chile, 2003-2008.
- *Galería Temporal*, Santiago de Chile, 2011-2016 (activo).
- *RED Carpet Showrooms*, Viena, 2015-2016 (activo).

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 33.

- *Nomadic Museum*, Arsenal de la Bienal de Venecia, 2002; Nueva York, 2005; Santa Mónica, 2006; Tokio, 2007; Ciudad de México, 2008.
- *Truck Art Project*, España, 2016 (activo).

Vanesa Vásquez Grimaldi, directora y fundadora de la *Galería h10*, está convencida de que no se necesitan grandes recursos ni espacios espectaculares para mostrar el arte. La *Galería h10* era una vitrina pública de dos metros cúbicos en una oficina de taxis en la Plaza Anibal Pinto en Valparaíso, Chile. En un total de 2555 días, abierto las 24 horas del día, se exhibió la obra de más de 100 artistas.

En sus propias palabras, Vanesa Vásquez explica que “la idea de *h10* no es acoger una obra que pueda ser colgada en cualquier parte, sino una que fue pensada para la singularidad de este lugar.”<sup>66</sup> Los artistas tenían que apegarse a una convocatoria para exponer algo realizado ex profeso para dicho espacio, asimismo era requisito que las piezas propuestas no tuvieran un contenido político, sino volver a la esencia básica del arte: producir una buena experiencia a la vista del espectador. La *Galería h10* es una vitrina para contemplar lo que contiene en su interior, no aspira a más, ya que su público es muy general y se encuentra ubicada en un lugar de la ciudad que normalmente no tiene contacto con el arte, es probable que la gente que transita por ahí tampoco lo tenga, razón por la que se busca que haya un primer contacto y que éste sea agradable sin que sus posibles contenidos demanden una reflexión de parte de la audiencia.

Esta iniciativa implicaba mucho trabajo ininterrumpido porque la galería estaba activa todo el tiempo, cada veinte días aproximadamente había una nueva muestra, sin un descanso entre una y otra. Era importante renovarse constantemente porque la gente que habita esa zona suele ser la misma y no se podía permitir que perdieran el interés al ver siempre lo mismo o dejar el espacio vacío, se trata de una estimulación constante del público.

Un proyecto muy similar es la *Galería Temporal* en Santiago de Chile, la cual comenzó con una vitrina en el pasaje comercial Galería Alessandri con la intención de presentar arte

---

<sup>66</sup> Rutas turísticas. *H10 la Galería más pequeña de Chile*. [consulta el 24/03/2016]. Disponible en <[http://www.rutas-turisticas.com/h10 la galeria mas pequena de chile valparaiso museus e galerias 4217.html](http://www.rutas-turisticas.com/h10%20la%20galeria%20mas%20pequena%20de%20chile%20valparaiso%20museus%20e%20galerias%204217.html)>.

pero saliendo de las pautas y circuitos tradicionales de exhibición. Durante seis meses la vitrina en cuestión fue ocupada de manera arbitraria e irónica como una galería de arte. Con el tiempo, este gesto significó la apertura de un nuevo espacio de exhibición inconstante para la escena local de artes visuales, esto quiere decir que la galería aparece y desaparece en diferentes tiempos y lugares de acuerdo a los recursos y las ambiciones de los curadores, al expandirse y contraerse con propuestas potencialmente tan diversas como los contextos que las alojarán.

Tanto la *Galería h10* como la *Galería Temporal* proponen una vitrina, pero su temporalidad determina el carácter transitorio de los proyectos. En la primera hay una constancia, está empeñada en formar un público y alimentarlo ininterrumpidamente. En la segunda el factor espacio temporal le da la ventaja de poder cubrir mayor territorio en la ciudad y generar expectativa de dónde y con qué proyecto reaparecerá.

Otro tipo de proyectos que se lleva a cabo en diversas ciudades del mundo son las exposiciones en las estaciones de los sistemas de transporte colectivo. Por lo general se destinan algunos muros de vestíbulos o pasillos a modo de vitrinas o mamparas para realizar exposiciones de arte temporales o permanentes.

Por ejemplo, los *RED Carpet Showrooms* forman parte del programa *Kunst in der U-Bahn*, una convocatoria anual para artistas emergentes patrocinada por la organización *Roter Teppich für junge kunst* y con el patrocinio de empresas privadas. Los seleccionados obtienen una exposición individual en Viena, varias exposiciones colectivas en galerías y otros espacios, una exposición individual en la sala de exhibición de *Red Carpet Karlsplatz*, participación en ferias comerciales en Austria, compra de obra para la colección *Red Carpet* para el arte joven, la Sociedad de Amigos de Bellas Artes y Cserni.

El *RED Carpet Showroom* que se ubica en la estación del metro Karlsplatz en Viena se organizan aproximadamente veinte exposiciones de artistas emergentes al año, o sea que aproximadamente cada dos semanas hay una nueva propuesta. Ese punto de la ciudad es un área de intercambio muy importante porque ahí confluyen las líneas de metro U1, U2 y U4 por las que transitan aproximadamente 350 mil personas a la semana y 17 millones al año. Debido a que es un punto de convergencia importante de la ciudad se pensó que ese espacio sería idóneo para enfrentar a los usuarios del metro con obras de arte. La selección de piezas

expuestas, en su mayoría, proponen una experiencia estética, ya que la estación es un lugar de paso de los ciudadanos y no se pretende que se impliquen más allá de tener un momento visual agradable.

Debido a la cantidad de gente que pasa por ahí diariamente, es importante la constante renovación y mantenimiento, por lo tanto las exposiciones tienen una temporalidad de dos semanas. A diferencia de la *Galería h10*, también localizada en un punto de intercambio de transporte público y que tenía un ritmo constante e ininterrumpido de muestras, las producciones de *RED* son mucho más ambiciosas, cubren con sus vitrinas varios pasillos de la estación del metro y cuentan con un equipo de personas dedicadas a dar mantenimiento y administrar el espacio expositivo, mientras que la *h10* es un proyecto doméstico gestionado en su totalidad por su curadora.

Asimismo la diferencia se nota con respecto a las dos galerías mencionadas por los recursos que tienen para realizar el proyecto: las galerías son totalmente autogestionadas por los curadores, quienes negociaron el préstamo de las vitrinas y los artistas seleccionados se encargan de su producción; mientras que *RED* cuenta con un presupuesto proveniente de empresarios que están apostando por intervenir espacios alternativos.

Un caso de dimensiones mucho mayores es el *Nomadic Museum*, un espacio extrapolable en distintos contextos en el que se presentaba la exposición titulada “*Ashes and snow*” del fotógrafo Gregory Colbert, quien tenía la inquietud de crear un museo itinerante sostenible, construido con alguna estructura portátil que pudiera edificarse fácilmente y de manera sustentable en distintos puertos: utilizó contenedores, material reciclado y bambú con un diseño que se adaptó a cada sede.

El *Nomadic Museum* consiguió su primera oportunidad en el Arsenal de la Bienal de Venecia en 2002, presentando la exposición de series fotográficas de gran formato y piezas audiovisuales con temática de la naturaleza salvaje y pueblos exóticos de un modo idealizado, con los que buscaba generar la experiencia estética del espectador. Posteriormente realizó varias ediciones del proyecto en distintas ciudades del mundo, aunque no necesariamente ciudades portuarias, como era la idea original.

El proyecto fue muy ambicioso, el artista hizo un gran trabajo de negociación y gestión para poder conseguir patrocinadores que le permitieran construir y reconstruir el museo nómada. La respuesta del público fue innegable, contando con millones de visitantes todos los días, y sumado a la venta de productos derivados de la muestra (videos, fotografías, *posters*, *souvenirs*, etc.) el proyecto fue rentable. Es un proyecto independiente, en el que el artista buscó sus propios recursos, en algunos casos aceptando el respaldo de la institución, como la Bienal de Venecia, y en otros de iniciativa privada.

Las piezas exhibidas fueron muy criticadas en su momento, sobre todo por académicos, ya que su propuesta es banal e idealizada, sin embargo atraía mucho a las personas. Parte del éxito de Gregory Colbert es gracias al uso de premisas muy apreciadas en esta época como la sustentabilidad y la imperante necesidad de recuperar los ecosistemas y pueblos ancestrales en peligro de extinción, así como de una gran campaña de *marketing* y una visibilidad muy mediática.

La idea fue muy original, sin embargo no se reinventó, y tanto Gregory Colbert como el *Nomadic Museum* desaparecieron del panorama del arte con ese único éxito. Pareciera que el proyecto murió de ensimismamiento. Sin embargo, es un modelo que puede repetirse para realizar exposiciones itinerantes, debido a que su estructura permite ensamblarse dependiendo las condiciones físicas del lugar, abriendo la posibilidad de dar visibilidad al trabajo de más artistas.

Es evidente que *RED* y el *Nomadic Museum* se encuentran en el límite entre la institución y la independencia, tanto por sus procedimientos de operación como por los organizadores del proyecto, así como la negociación con instituciones gubernamentales y culturales para poder tener un espacio en la ciudad. Es un proceso natural de las practicas instituyentes, ser cooptadas por la institución o convertirse en una.

Retomando nuevamente la primera generación de crítica institucional, en la búsqueda de evidenciar el engranaje del museo y operar fuera de la tradición, artistas como Smithson desarrollaron los conceptos de dislocación y desplazamiento.<sup>67</sup> En los cuatro casos

---

<sup>67</sup> Peter WEIBEL, "Context Art: Towards a Social Construction of Art", 1994. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* p. 47.

presentados hasta el momento es evidente que se ha llevado a cabo el ejercicio de dislocar y desplazar los mecanismos de la institución a espacios externos, tales como los dispositivos expositivos y las convocatorias para artistas. En todos estos casos tenemos que preguntarnos qué es lo que están aportando con sus proyectos aparte de visibilidad, ya que la idea de salir a la calle no debería entenderse como trasladar el espacio expositivo museístico o galerístico a la vía. De cierto modo, la mayoría de estos modelos están utilizando los mismos recursos que ya ocupan las instituciones, se trata de exposiciones construidas bajo los parámetros de una museografía clásica pero en un lugar distinto al tradicional.

En ese sentido, una curaduría que rompe con la institución a partir del formato de presentación es *Truck Art Project*. Un proyecto de mecenazgo artístico impulsado por el empresario y coleccionista Jaime Colsa, destinado a componer una colección particular de arte contemporáneo español cuyo soporte de las piezas son los camiones que colaboran con su empresa. Es un claro ejemplo de la figura del *culturepreneur*.

*Truck Art Project* es un muestrario vivo de pintura, dibujo y arte urbano en España, asimismo tiene la intención de implicar en un futuro próximo otras técnicas como la fotografía, la música o el cine. Es una colección de arte móvil que reta a los artistas a enfrentarse a escalas y partidas presupuestarias que probablemente antes no habían atendido. Se comenzó con 10 camiones y se planea alcanzar un total de 100 propuestas artísticas, las cuales son seleccionadas por los curadores de *Truck Art Project*. También se tiene pensado que algunos de los camiones intervenidos sirvan en un futuro para exponer obras de arte en su interior, convertidos en galerías itinerantes que abrirán sus puertas para acercar el arte más actual a personas de contextos donde habitualmente no llega este tipo de oferta cultural, y que, gracias a esta iniciativa, los ciudadanos se conviertan en espectadores involuntarios de obras de arte.

Debido a la naturaleza de los objetos que se exponen, todos estos casos se quedan en el nivel de la experiencia estética porque por el tipo de objetos que presentan es difícil que se puedan generar planteamientos más elaborados, y tampoco es posible establecer discursos o tesis de fondo, ya que los usuarios solamente mirarán lo que queda a su paso por la ciudad. Por lo tanto funcionan como una primera aproximación o un contacto muy básico

entre la producción artística y la gente. Y como ya se había mencionado en el capítulo anterior, es importante entender que el propósito de estos proyectos debe recaer en satisfacer al usuario, más no en políticas gubernamentales enfocadas a estetizar (embellecer y dignificar) un lugar de la ciudad, ya que eso implica no comprender el contexto que está siendo intervenido.

## **Galería h-10**

**Localización:** Plaza Anibal Pinto 1168, Valparaíso, Chile.

**Año:** 2003-2008.

**Directora:** Vanesa Vásquez Grimaldi.

**Artistas participantes:** Más de 100, entre ellos Alejandra Herrera, Pedro Sepúlveda, Katrin Wölger, Rosario Pierello, Leonardo Portus, Jorge Gronemeyer, etc.

**Libro:** SEPÚLVEDA, Pedro; VÁSQUEZ GRIMALDI, Vanesa, *100 obras en formato h10*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ instrucciones de uso:/ Galería de artes visuales h-10, 2012. [en línea]. Issuu, 30/05/2012. [consulta el 27/06/2016]. Disponible en <<https://issuu.com/galeriah10/docs/cien obras en formato h10>>.

**Video:** Galería H10, *Galería H10*. [archivo de video]. Vimeo, 30/09/2008. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <<https://vimeo.com/1851109>>.



## **Galería Temporal**

**Localización:** Santiago de Chile.

**Año:** 2011-presente (activo).

**Curadores:** Ángela Cura y Felipe Cura.

**Exposiciones:** *Fotografía contemporánea, Minga: sistemas de trabajo colectivo, Desplazamiento temporal, Equipaje de mano, Circuito temporal, ArteBa: Barrio Joven, Off Chacoff, En otro lugar, otra vez, Silent Hill, A tiempo real, Inauguración, Plan G, Draw & Fade.*

**Artistas participantes:** Claudia Müller, Cristián Silva, Javier Rodríguez, Martín La Roche, Ofelia Andrades, Ximena Zomosa, etc.

**Página de Internet:** <<http://www.galeriatemporal.com>>.



## **RED Carpet Showrooms**

**Localización:** Estación del metro Karlsplatz, Viena.

**Año:** 2015-presente (activo).

**Organizadores:** Roter Teppich für junge kunst, con apoyo de empresas patrocinadoras y galerías de arte.

**Exposiciones:** cada dos semanas una exposición nueva, aproximadamente 20 al año.

**Artistas participantes:** Artistas emergentes elegidos mediante convocatoria.

**Páginas de Internet:** <[http://www.roterteppich.at/pages/project\\_showrooms](http://www.roterteppich.at/pages/project_showrooms)> y <[https://www.facebook.com/RCShowrooms/info/?entry\\_point=page\\_nav\\_about\\_item&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/RCShowrooms/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info)>



**Nomadic Museum**

**Localización y año:** Arsenal de la Bienal de Venecia, 2002; Nueva York, 2005; Santa Mónica, 2006; Tokio, 2007; Ciudad de México, 2008.

**Curador y artista:** Gregory Colbert.

**Exposición:** *Ashes and snow*.



## ***Truck Art Project***

**Localización:** Madrid y España en general.

**Año:** 2016 (activo).

**Organizador:** Jaime Colsa.

**Curadores:** Fer Francés (arte contemporáneo) y Óscar Sanz (arte urbano).

**Artistas participantes:** Javier Arce, suso33, Okuda San Miguel, Abraham Lacalle, Marina Vargas, Javier Calleja, Daniel Muñoz, Carlos Aires, Celia Macías, Felipe Pantone, Gorka Mohamed & Matías Sánchez, Sixe Paredes, Rosh333, Nano 4814, Spok, Sen2Figuroa, etc.

**Página de Internet:** <<http://truck-art-project.com>>.



## 4.2 Proyectos reveladores de información

Los proyectos reveladores de información proponen una recapitulación de experiencias y reúnen toda la información posible para hacerla accesible a la audiencia, y en algunos casos, tienen la intención de persuadir a su público respecto algún tema, por lo que este tipo de proyectos se encuentran en el primer peldaño de aportar contenido sociopolítico. Sin embargo, “informar implica pues una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis de la información.”<sup>68</sup>

En este tipo de proyectos abundan propuestas provenientes de instituciones culturales y gubernamentales, que destinan espacios en la vía y transporte públicos para realizar exposiciones con temas de interés social, cultura general o de ciencia. Algunos ejemplos son la *Galería Abierta de las Rejas del Bosque de Chapultepec* en la Ciudad de México o el *Museo en la Calle* de Medellín, asimismo es común encontrar este tipo de proyectos expositivos en las estaciones del sistema de transporte metropolitano de diversas ciudades, por ejemplo la Estación de Metro Provença-Diagonal de Barcelona.

Para fines de esta investigación se han seleccionado dos proyectos instituyentes que permitirán entender mejor esta categoría:

- *Movimiento Acción Poética*, 30 países de habla hispana, 1996-presente (activo).
- *8000Pelas*, España, 2005.

Hace dos décadas surgió el *Movimiento Acción Poética* en Monterrey, México y se ha extendido por 30 países de habla hispana. Su objetivo es literalmente llenar los muros de las ciudades con poesía, frases tomadas de obras literarias, letras de canciones o citas de artistas y pensadores. Armando Alanís Pulido, creador de este proyecto, cansado de que las malas noticias abundaran en los titulares de los periódicos y noticieros, decidió que la gente de la ciudad también tiene derecho a leer cosas agradables, por lo que llenó, literalmente, las calles de poesía.

La intención de ofrecer pequeños fragmentos de literatura a los transeúntes de las ciudades no solamente es para generarles una experiencia agradable cuando los leen, sino

---

<sup>68</sup> Paloma BLANCO, *Op. Cit.* p. 34.

para transmitir el conocimiento de algunas obras literarias. En el caso de la literatura, es complicado mediar una obra completa, pero una cita o un fragmento representativo funciona para que la gente ubique y sepa que es parte de una pieza, y en el mejor de los casos, le nazca el interés de conocerla por completo.

En cada una de las ciudades donde ha tenido presencia convocan a voluntarios para pintar bardas abandonadas o cedidas por los dueños de los inmuebles, las pintan con pintura color blanco y las rotulan con los textos antes mencionados. El creador estableció un formato para la apariencia física de las intervenciones: muros blancos con letra de molde en color negro y siempre deben estar firmados por *Acción Poética*. Sin embargo, al ser realizados por voluntarios, y no por pintores o rotuladores profesionales, en muchas ocasiones no tienen una composición espacial ni calidad uniforme, lo cual podría justificarse como la evidencia del trabajo colectivo y la falta de recursos económicos. Por otra parte, la selección de los textos tampoco están controlados, si bien en un principio su curador se encargaba de ese trabajo, ahora los voluntarios del movimiento son quienes eligen qué escribir.

Una de las virtudes de *Acción Poética* es su flexibilidad y capacidad para adaptarse al ritmo de las ciudades. Por ejemplo, en un principio se escribían poemas completos, pero después se modificó a versos o frases porque la ciudad se percibe distinta debido a la velocidad de los vehículos. Y aunque cabe destacar el nivel de convocatoria y participación ciudadana, al crecer tanto el proyecto y tener presencia en tantas ciudades, se va perdiendo el control de calidad de la selección de piezas y su ejecución. Por lo tanto, *Acción Poética* queda en una buena idea pero la presentación no siempre es la mejor, e incluso, en algunas ciudades, contribuye negativamente a la contaminación visual.

*Acción Poética* no es un proyecto curatorial que haya nacido de manera consciente como tal, tampoco se plantea a sí misma como una práctica instituyente, sin embargo, siguiendo las ideas de Brian Holmes, busca combatir aspectos negativos de la contemporaneidad desde la apropiación de espacios de nadie en la ciudad. Otro síntoma

que permite tomarlo en cuenta es que “estos proyectos tienden a ser colectivos, incluso cuando tienden a sortear, operando en redes, las dificultades que entraña el colectivismo.”<sup>69</sup>

Por otra parte, la curadora Mery Cuesta propuso en las páginas centrales del suplemento *Cultura/s* del periódico *La Vanguardia*, de la cual es editora, un comisariado sobre las respuestas del arte ante la precariedad, y para ser coherente con el tema, *8000Pelas* demostró qué se podía hacer con un presupuesto de 50 euros de producción.

La curadora escogió a ocho artistas para que realizaran piezas específicas para las ediciones impresas, las cuales iban acompañadas de un texto relativo al trabajo y sus circunstancias de creación. Cabe destacar que también publicaba el presupuesto detallado de la producción, incluyendo los honorarios de los artistas y la curadora, siendo éste el único de los casos que se presentarán que hace patente el presupuesto del proyecto y cómo se han gestionado las partidas.

*8000Pelas* es un ejemplo destacable porque utiliza un espacio distinto, no es un lugar habitable o que tenga un emplazamiento físico, sino un espacio que existe en todos lados donde haya alguien leyendo el periódico. Además, el diario es un espacio apropiado para este proyecto porque el objetivo es dar a conocer artistas, su obra y transparentar la carencia y/o deficiencia de espacios para difundir estas propuestas, así como hacer evidente que existen proyectos que nacen de la precariedad.

Mery Cuesta lleva a cabo la crítica institucional de manera similar a los artistas de la segunda generación porque evidencía el autoritarismo de las instituciones que no dan cabida para todo el arte ni todos los artistas. En el apartado de la segunda ola de la crítica institucional también se explicó que el modelo de la institución cultural a partir de la década de 1990 se asume como una institución económica y funciona de modo empresarial, por lo que hacer evidente el tema de los presupuestos es muy incisivo, ya que el dinero sigue siendo un tema tabú a pesar de que en tiempos actuales se ha combatido con programas públicos de transparencia.

---

<sup>69</sup> Brian HOLMES, *Op. Cit.* p. 212.

Sin embargo, a diferencia de la segunda generación de crítica institucional, *8000PeLas* fue exitoso porque no pretendía criticar a partir de la representación de lo institucional, sino que, respondiendo a las necesidades de la crítica institucional que se lleva a cabo actualmente: buscó su propio espacio en la exterioridad haciendo las cosas públicas<sup>70</sup> y creando esfera pública<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>71</sup> María MUR, *Op. Cit* p. 83.

## Movimiento Acción Poética

**Localización:** ciudades de 30 países de habla hispana como México, Argentina, Perú, Colombia, Venezuela y España.

**Año:** 1996-presente (activo).

**Creador:** Armando Alanís Pulido.

**Página de Internet:** <<https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmty/?ref=ts&fref=ts>>.



## 8000Pelas: Producciones de bajo presupuesto

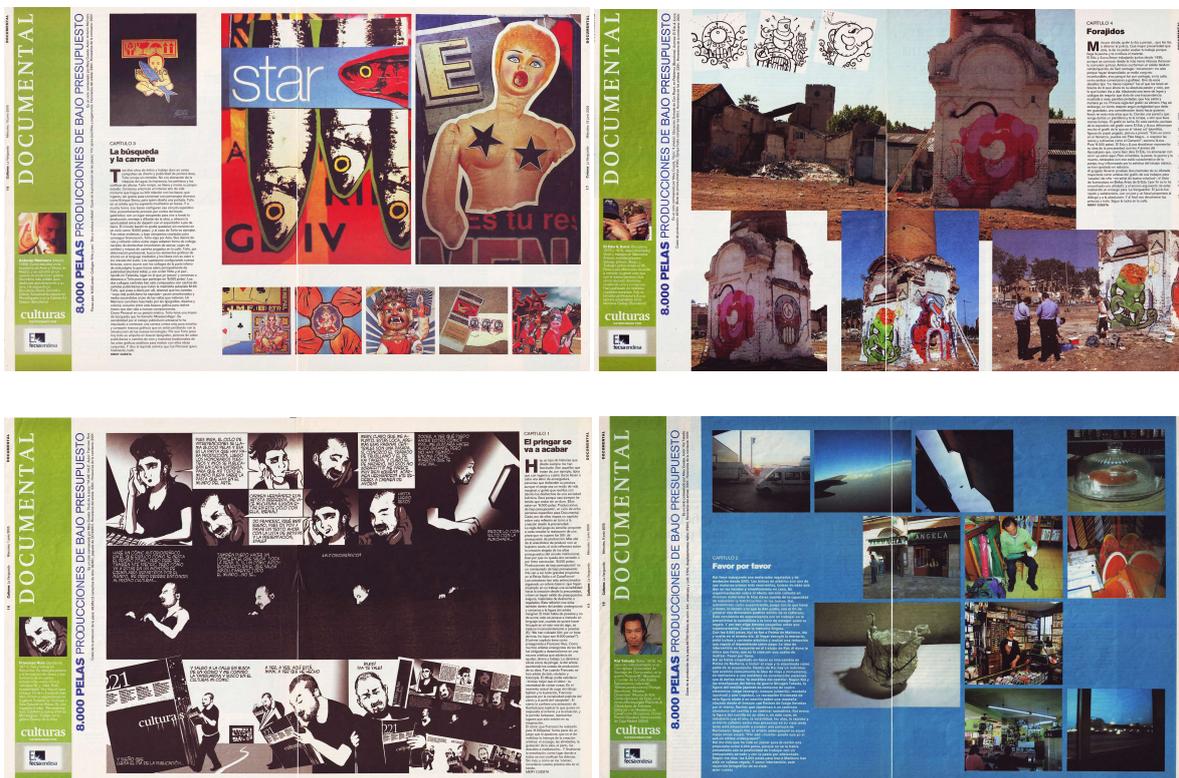
**Localización:** Suplemento Cultura/s de *La Vanguardia*, España.

**Fecha:** 1 de junio al 20 de julio de 2005.

**Curadora:** Mery Cuesta.

**Artistas y obras participantes:** Francesc Ruíz, *El pringar se va a acabar*; Kai Takeda, *Favor por favor*; Toño Merinero, *La búsqueda y la carroña*; El Edu y JLoca, *Forajidos*; Julio Arriaga, *Un reino a su medida*; Guillermo Trujillano y El poeta de Vallcarca, *Por 50 euros me borro del Cultura/s*; Carmen de Ayora, *Comunidad y condición humana*; Nazario, *Papá Underground*.

**Página de Internet:** <<http://merycuesta.com/8000pelas-producciones-de-bajo-presupuesto/>>.



### 4.3 Proyectos conmemorativos

Los proyectos conmemorativos también podemos llamarlos de memoria histórica porque son curadurías aplicadas a monumentos patrimoniales o a los vestigios históricos del sitio. Por lo general, se pueden encontrar en la mayoría de los centros de las ciudades del mundo porque su función es construir memoria colectiva a través de los hitos que indican acontecimientos que han construido la identidad del lugar.

Robert Irwin propuso unas categorías para el arte público con base en cómo las procesamos, reconocemos o entendemos como usuarios. En este caso, los proyectos conmemorativos entrarían en lo que él llamó *site dominant* (sitio dominante), “*this work embodies the classical tenets of permanence, transcendent and historical content, meaning, purpose... these ‘works of art’ are recognized, understood and evaluated by referencing their content, purpose, placement, familiar form, materials, techniques, skills, etc.*”<sup>72</sup>

Al igual que la categoría anterior, estos proyectos se encuentran en el nivel informativo, pero también tienen una carga simbólica o histórica ligada directamente al emplazamiento. La mayoría de estas propuestas enmarcan monumentos, hitos y sucesos informando sus detalles con precisión. El propósito de los proyectos conmemorativos es conservar objetos materiales que den sentido a la gestación y mantenimiento de la identidad de quienes habitan dichos espacios, de este modo, los visitantes pueden conocer hechos emblemáticos de interés histórico, manteniendo una relación pasiva ante lo que se les presenta.

En casi todas las ciudades del mundo se encuentran ejemplos porque es normal que tengan monumentos, objetos o edificios históricos, murales o zonas arqueológicas. Sin embargo, cuando los inmuebles están catalogados como patrimonio cultural suelen estar a cargo de instituciones culturales y del Estado y funcionan como museo de sitio para enmarcar la ruina que ha sobrevivido a la historia.

---

<sup>72</sup> [Trad. a. este trabajo encarna los principios clásicos de la permanencia, el contenido trascendente e histórico, el significado, el propósito... estos trabajos artísticos son reconocidos, comprendidos y evaluados con base en su contenido, propósito, colocación, emplazamiento, por ser una forma familiar, materiales, técnicas y otras características propias del objeto.] Robert IRWIN, “Being and Circumstance”, 1985. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* p. 43.

Por ejemplo, en Barcelona, es común encontrar varias zonas arqueológicas que corresponden a la época Romana, la Edad Media y algunos otros monumentos del siglo XX. El Museu d'Història de Barcelona se encarga de colecciones municipales de la ciudad, entre sus piezas se encuentran centros patrimoniales distribuidos por sus barrios y distritos, son espacios arquitectónicos y monumentos extraídos de excavaciones arqueológicas tales como la Plaza del Rey, el Templo de Augusto, la Vía Sepulcral Romana, el Refugio 307, Santa Caterina, El Cail, el Domus de Sant Honorat, el Domus de Avinyó, Vil·la Joana, la Casa de l'Aigua, el Turó de la Rovira, la Puerta del Mar y las Termas Portuarias. La mayoría de los espacios se pueden recorrer, pero también se pueden mirar desde el exterior, y en su mayoría cuentan con la instalación *in situ* de paneles informativos que facilitan la visita autoguiada.

Otra propuesta interesante es el caso de Berlín, donde se han curado los restos de la ciudad con la finalidad de preservar la memoria histórica de la Segunda Guerra Mundial. En varios puntos de Berlín se conservan restos del Muro que fue derribado en 1989 que son mantenidos y curados por la Fundación *Topographie des Terrors*. Asimismo se indica con una línea en el suelo de las calles, a modo de herida, el emplazamiento exacto por donde se levantaba el Muro. En todos los casos se presentan las ruinas, y en ciertos puntos o estaciones se acompañan de fotografías, documentos, gráficos 3D, recreaciones históricas y textos informativos en idioma alemán e inglés que contextualizan la historia. Debido a que la mayoría de las ubicaciones son sobre la vía pública, se puede acceder a ellos libremente a cualquier hora del día de manera gratuita, asimismo se ofrece el servicio de visitas guiadas.

Los proyectos curatoriales que propone la fundación son el *Historic Wilhelmstraße*, exposición callejera en 30 estaciones a lo largo de *Wilhelmstraße* que presenta la historia de los edificios en el histórico distrito gubernamental con fotografías y textos; el *Rosenstraße Memorial*, *Remembrance Site on Kurfürstenstraße*, *Grunewald Synagogue Memorial* y *Remembrance Site of the SS Economy Administration Main Office*, los cuales utilizan el mobiliario urbano de Berlín: pilares y exhibidores para *posters* y paradas de autobuses. Son espacios que la gente habita por pequeños lapsos de tiempo durante el día y que a la vez tienen una función dentro de la dinámica de la ciudad.

Retomando los proyectos curatoriales de los sistemas de transporte colectivo se encuentran los de arqueología y murales en el Metro de la Ciudad de México. Cuando se realizaron las excavaciones para construir las estaciones y las redes subterráneas del metro en la década de 1960 se encontraron numerosos hallazgos arqueológicos, antropológicos y de paleontología, sobre todo en las inmediaciones del centro histórico de la ciudad. Se cuenta que trabajaban en las excavaciones al mismo tiempo ingenieros y arqueólogos. Muchas de las piezas rescatadas se encuentran actualmente en las colecciones de los museos nacionales, sin embargo, algunos objetos y centros ceremoniales se han mantenido en su sitio original y es posible verlos expuestos en algunas estaciones. Uno de los puntos más emblemáticos es el Metro Pino Suárez donde se encuentra el *Centro Ceremonial de Ehécatl-Quetzalcóatl*, el cual es un pequeño montículo de forma circular que funcionaba como adoratorio.

Realizar proyectos curatoriales del patrimonio histórico es un arma de doble filo, ya que los trabajos de conservación de los monumentos y los esfuerzos por crear memoria e identidad en la gente no siempre cumplen con su propósito. Contrariamente, así se construyen estereotipos de las ciudades para ser consumidos por turistas, y como consecuencia, el proceso de gentrificación es lo que más afectan al sitio y a su población.<sup>73</sup>

Como ya se ha podido entrever, una característica básica de esta categoría es que los emplazamientos de los proyectos suelen ser inamovibles, conservando la ubicación original donde fueron erigidos los objetos, y por lo tanto, su temporalidad también será permanente.

Los ejemplos mencionados provienen de instituciones culturales y gubernamentales, están destinados a dar sustento y validez a la Historia oficial. Sin embargo, el tipo de curadurías conmemorativas que son de interés para este trabajo corresponden a proyectos específicos que retoman la microhistoria e identidad de los espacios y sus pobladores, donde *“site-specific works used to be obstinate about ‘presence’”*<sup>74</sup> y remiten a una realidad tangible. Asimismo son proyectos propuestos por curadores independientes u organizaciones no gubernamentales formadas por el vecindario.

---

<sup>73</sup> Marc GUILLAUME, *Zone*, Francia: ½, 1986, p. 439.

<sup>74</sup> [Trad. a. los trabajos específicos del lugar suelen obstinar ‘presencia’] Miwon KWON, *Op. Cit.* p. 11.

Los casos de estudio son los siguientes:

- *The Pavement*, Washington D.C., 2012.
- *Water of Leith Walkway/Podcasts Edinburgh World Heritage*, Edimburgo, 2012-presente (activo).

Los proyectos cuyo objetivo es preservar la memoria tienen la necesidad de evidenciar aquello que no se debe olvidar o que consideran que debe ser recordado. Cabe destacar que también son el resultado del mecanismo de selección del pasado que se materializa en monumentos patrimoniales, pero sobre todo, en perspectivas puntuales de los curadores.

*The Pavement* tuvo su inspiración en el libro *Muerte y vida de las grandes ciudades* de Jane Jacob, del que se extrajeron algunos fragmentos que describen las aceras de la ciudad un modo claro y franco. El proyecto curatorial consiste en cinco códigos QR plasmados con tiza y plantillas en lugares específicos de la ciudad, los cuales pueden ser escaneados por los peatones para acceder a una aplicación móvil, descargar las cinco grabaciones sonoras correspondientes y escuchar las selecciones narrativas del libro mencionado. De este modo, la audiencia podrá conocer el sitio de un modo particular.

A diferencia de *Acción Poética*, que también retoma obras literarias, *The Pavement* es un proyecto curatorial con el objetivo de transmitir una historia en específico a los habitantes de Washington D.C., es evidente que se ha seleccionado cuidadosamente fragmentos que están ligados directamente con el sitio, lo cual genera sentido a quien los escucha porque es posible ligarlos con el entorno inmediato.

A partir de la misma tecnología, se han realizado guías sonoras para tener una visita más completa de zonas de las ciudades. Un ejemplo son los *podcasts* de Well Court en Dean Village, Edimburgo, el cual es un vecindario que se caracteriza por el diseño de sus viviendas y calles porque desde un principio buscaban la interacción y comunidad de distintos estratos de la sociedad. Data de 1886, pero actualmente es considerada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO debido a que ha sido la restauración más grande de edificios en un mismo barrio organizado por los habitantes del lugar. Por otra parte, la organización *The*

*Water of Leith*, preocupada por la conservación del entorno natural, principalmente el ecosistema presente en el río que atraviesa Edimburgo y este vecindario, se ha sumado al proyecto para generar consciencia en la gente, porque cuando los habitantes conocen el sitio donde viven actuarán con responsabilidad para conservarlo.

Actualmente, al caminar por el vecindario se encuentran una serie de códigos *QR* que se pueden escanear con un dispositivo de comunicación móvil para escuchar audios que transmiten la riqueza cultural que tiene el sitio a partir de la tradición oral. Cada fragmento proporciona comentarios sobre la historia local, así como información especial sobre el río y las áreas naturales. También pretende orientar a los usuarios para dar un paseo a pie a lo largo del río.

Ambos casos utilizaron la tradición oral grabada en archivos mp3 y los códigos *QR* como recurso para transmitir grabaciones sonoras, que retoman la tradición oral para narrar historias locales, anécdotas o ficción de los sitios. El uso de esta tecnología tiene la ventaja de la facilidad de instalación en el sitio y que el diseño curatorial más laborioso se lleva a cabo en una plataforma virtual. Pero tiene el inconveniente de que es imprescindible que los usuarios cuenten con los recursos tecnológicos para poder utilizarlos. El uso de estas tecnologías es una de las características de las prácticas instituyentes que se llevan a cabo en el siglo XXI, Brian Holmes explica que “sus inventores, que han crecido en el universo del capitalismo cognitivo, se ven lanzados de forma natural dentro de funciones sociales complejas que aferran en todos sus aspectos técnicos, totalmente conscientes de que la naturaleza secundaria del mundo se ve actualmente modelada por formas organizacionales tecnológicas.”<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Brian HOLMES, *Op. Cit.* p. 212.

## ***The Pavement***

**Localización:** Washington D.C.

**Año:** 2012.

**Autor:** Joe Reinsel.

**Página de Internet:** <<http://joereinsel.org/portfolio/?portfolio=the-pavement>>.



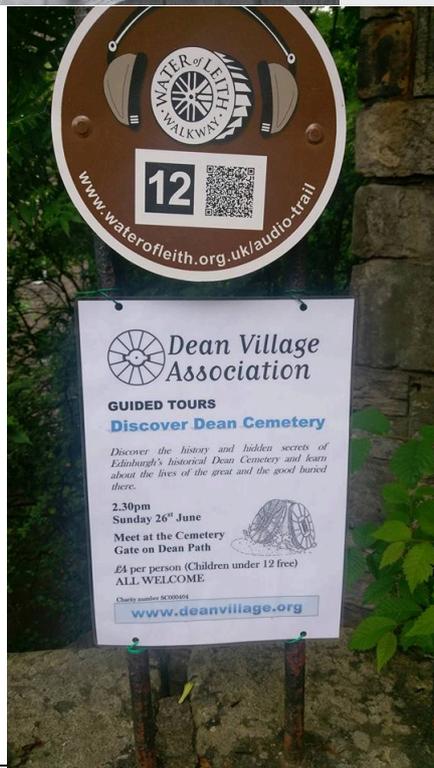
## **Water of Leith Walkway/Podcasts Edinburgh World Heritage**

**Localización:** Edimburgo.

**Año:** 2012-presente (activo).

**Dirección:** The Water of Leith Conservation Trust y Edinburgh World Heritage.

**Páginas de Internet:** <<http://www.ewht.org.uk/multimedia/podcasts>> y <<http://www.waterofleith.org.uk/audio-trail/>>.



#### 4.4 Proyectos analistas

Acorde con las investigaciones extradisciplinarias que caracterizan la tercera generación de crítica institucional, las propuestas que se enmarcan en esta categoría realizan investigaciones rigurosas en terrenos alejados del arte y analizan situaciones sociales utilizando herramientas de otras disciplinas: ciencias sociales, ciencias exactas, filosofía, etc. porque buscan enfocar la atención en la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas.

En esta categoría se encuentran proyectos que en sí mismos están explorando terrenos para crear nuevos públicos e insertar el arte en espacios donde tradicionalmente éste no tiene cabida, y al mismo tiempo buscan la participación del público no habitual. Por esas razones es evidente que el mayor número de casos de proyectos curatoriales instituyentes se concentran aquí.

Los casos seleccionados son los siguientes:

- *Galería Callejera*, varias ciudades de América, 2004-presente (activo).
- *Changarrito*, México y ha viajado a varias ciudades del mundo, 2005-presente (activo).
- *Auto-stop*, Suecia, 2008.
- *MÓVIL*, Chile y ha viajado a varias ciudades del mundo, 2009-2013.
- *The Nightclub*, Miami, 2012-presente (activo).
- *Muestra Ciudad*, Zamora, España, 2014 y 2015.
- *Espai Colona*, Barcelona, 2014-presente (activo).

La *Galería Callejera* es un espacio de exposición móvil que busca establecer una comunicación entre el espectador y el autor, abarca propuestas artísticas multidisciplinares, y su principal objetivo es llegar a un público heterogéneo, proveniente de diversos contextos socioeconómicos y que no accede habitualmente a los museos o galerías.

La *Galería Callejera* recorre grandes distancias exhibiendo la obra en movimiento al transitar las calles y avenidas, o de modo estático al estacionarla en espacios específicos. Se nutre del desencanto sobre el arte académico y su falta de comunicación con el entorno, su

creador explica que quería "abrir la academia y establecer relaciones comunicacionales con la calle, con el transeúnte común, sin esos rituales sociales como lo son la inauguración de una obra y evitar que esta estuviera estacionada durante meses en una pieza acondicionada acumulando polvo y ganando el olvido propio de una novedad desechable..."<sup>76</sup> En este caso, el autor de la propuesta busca desarmar los protocolos que ha impuesto la institución argumentando que restan importancia a las obras y son los que construyen una barrera entre el arte y la gente. Parte también de la premisa de que "si gastamos toda nuestra energía en 'presentar el marco' y 'el discurso' de la cultura dominante, ¿quién va a estar ahí fuera experimentando con alternativas y escuchando a quienes están situados voluntaria o involuntariamente en los márgenes?"<sup>77</sup>

La galería nació en Chile en 2004 como proyecto de tesis universitaria de Pablo Rojas Schwartz, quien estudió arte. En un primer momento, la galería fue construida en el patio de su casa, con madera y con un carro de arrastre de tercera mano, pero abarcando en los primeros años alrededor de veinte exposiciones de artistas emergentes. En el 2009 ganó el concurso FONDART para obtener fondos, con lo que se pudo diseñar una nueva galería para poder presentar las obras en una vitrina de mayor tamaño para mejor visibilidad. Fue construida en hierro con paredes de acrílico y estaba dotada de un almacén para guardar el equipo. De este modo se dio lugar a un mayor número de propuestas, aproximadamente treinta por año. En 2015 volvió a mutar, ahora la galería se construyó en un camión que le permitió mejorar cuestiones de funcionalidad y movilidad, y gracias a eso, en todos estos años ha recorrido diversas ciudades de todo el continente americano, situándose como un soporte de experimentación y difusión del arte no comercial ni decorativo, sino de aquel que contenga una visión crítica de la ciudad y sus variados contextos.

Como se ha podido entrever en su historia, la *Galería Callejera* ha sobrevivido por muchos años, en gran parte, por tener flexibilidad de adaptación y se ha reinventado gracias a su capacidad autocrítica para identificar sus deficiencias y necesidades en cada una de sus etapas.

---

<sup>76</sup> Galería Callejera. Arte público móvil. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <<http://www.galeriacallejera.cl>>.

<sup>77</sup> Lucy Lippard cit. por Paloma BLANCO, *Op. Cit.* p. 49.

MÓVIL es otra plataforma que también detectó la carencia de espacios para presentar artistas emergentes menores de 30 años de edad, quienes tuvieran la inquietud de trabajar fuera de los circuitos tradicionales del arte y llegar a públicos poco habituales. Desde su trinchera, MÓVIL desarrolla proyectos alternativos en espacio público, de los cuales, son de interés para fines de esta investigación *En Rodaje/Vitrina Móvil* y el *Balcón*.

La *Vitrina Móvil* es un proyecto curatorial que acercaba a los usuarios y transeúntes de determinados sitios de la ciudad a las artes visuales. El soporte expositivo eran dos vitrinas rodantes, cuya estructura era similar a las máquinas dispensadoras de alimento. Dichas vitrinas recorren la ciudad, interactúan con los lugares y se camuflan generando una relación con su entorno. Las obras expuestas son elegidas mediante una convocatoria donde se le pide a los artistas intervenir una vitrina adecuando un proyecto personal al formato y contexto designado. Hasta el momento se han realizado más de cien montajes en Chile.

La diferencia de la *Galería Callejera* y la *Vitrina Móvil* con respecto a la *Galería h10* y la *Galería Temporal*, proyectos generadores de experiencia estética, es que las de esta categoría buscan modos de enfrentar una problemática contemporánea, y las piezas que exponen no solamente tienen la función de atraer visualmente al espectador, sino que también incluyen obras que invitan a reflexionar, que tienen contenido social o político y al ser dispositivos móviles pretenden integrarse a la vida diaria de distintos puntos de las ciudades.

El segundo proyecto de MÓVIL es el *Balcón*, el cual utiliza el espacio público como una estrategia de difusión y acercamiento de nuevos espectadores hacia el arte contemporáneo, atendiendo a necesidades de circulación y visibilidad. Literalmente se lleva a cabo en la fachada de alguno de los múltiples edificios elegidos por MÓVIL. "El uso de un balcón implica abordar un espacio privado que se encuentre orientado hacia la calle, dejando de manifiesto una tensión entre estas dos fronteras aparentemente simples de distinguir, pero cuyo traspaso y transgresión ha sido motivación constante para el arte contemporáneo"<sup>78</sup>. En una segunda edición del proyecto se instaló una caja de luz de 200 x

---

<sup>78</sup> MÓVIL, *Proyectos*. [consulta el 30/03/2016]. Disponible en <<http://www.proyectomovil.cl/proyectos/caja-de-luz/>>.

100 cm y planteaba como temática la relación espacio público/privado y la reflexión sobre los límites entre lo propio y lo ajeno, el adentro y el afuera.

Sin embargo, un caso que trabaja más a fondo con las políticas de lo privado y lo público, literalmente utilizando el espacio doméstico donde viven sus creadores: los artistas chilenos Rosario Ateaga y Andrés Vidal, es *Espai Colona*. Fue creado en un primer momento en su hogar en Santiago de Chile y posteriormente en los pisos donde han vivido en Barcelona, actualmente se encuentran en el segundo apartamento en dicha ciudad, el cual también cuenta con una vitrina en la entrada del edificio.

El interés de *Espai Colona* recae en las relaciones entre el arte y la vida cotidiana, ya que literalmente abren las puertas de su casa al público y lo deja entrar en su espacio de intimidad. *Espai Colona* no es un espacio expositivo, puede ser una obra de arte, pero en realidad se plantea como un espacio que se crea para otros, donde se produce, se gesta y también se exhiben trabajos de los curadores o artistas que hacen residencias ahí, pero sobre todo se trata de las políticas y discursos que operan en el convivir y vivir juntos. Es un trabajo constante de investigación y experimentación, un detonante para generar continuamente proyectos artísticos y presentarlos públicamente, su labor es crear esfera pública.

Andrés Vidal considera que el éxito del proyecto es la constancia y dedicación de ambos curadores para mantener el espacio, no es su trabajo principal ni el que les da ingresos, pero sí un trabajo que les da satisfacción. *Espai Colona* es un espacio emergente que sucede sin recursos económicos, únicamente con lo que aporten, de manera voluntaria y comunitaria, los implicados en cada proyecto que ahí se gesta. Andrés y Rosario están conscientes de las posibilidades que brinda el proyecto, y aseguran que el trabajar con poco o nulo presupuesto, así como las limitantes del piso por no ser un espacio acondicionado como sala de exposiciones y que a su vez cumple las funciones del hogar de una familia, no es un obstáculo sino la materia prima que impulsa la creatividad, es trabajar desde la precariedad. En este sentido, la línea de trabajo de *Espai Colona* comulga con el planteamiento de Hyto Steyerl acerca de que “en la tercera fase (de crítica institucional) la única integración que parece haberse logrado con facilidad es en la precariedad... mientras que las instituciones críticas están siendo desmanteladas por la crítica institucional

neoliberal, este proceso produce un sujeto ambivalente que desarrolla múltiples estrategias para habérselas con la dislocación.”<sup>79</sup>

*Espai Colona* es un claro ejemplo que demuestra que si los proyectos instituyentes no están conscientes de sus posibilidades difícilmente crecerán y cumplirán sus objetivos. Los curadores consideran que para darle continuidad al espacio deben de renovarlo cada cierto tiempo para que no se estanque. No se trata de hacer una exposición tras otra cambiando los objetos expuestos sin un proyecto de fondo, sino de ir respondiendo a las necesidades y problemáticas que plantea el contexto, la labor del artista, de los curadores, y del espacio por sí mismo.

Otro proyecto que tiene la intención de integrar a artistas que no están dentro del sistema artístico actual es el *Changarrito*, un proyecto que desde su nacimiento se insertó en el interior de la institución para cuestionar desde dentro el funcionamiento del mercado artístico y las políticas culturales. Este proyecto nació cuando México fue el país invitado por la feria de arte contemporáneo ARCO 2005 en Madrid. A su vez, el artista Máximo González fue invitado por ser uno de los artistas contemporáneos con una trayectoria reconocida en México, pero él consideró que la propuesta de obras y artistas seleccionados por las galerías para representar oficialmente al país dejaba del lado muchas otras que también eran interesantes y solo se estaba representando un sector del escenario del mercado artístico en México. Entonces el artista propuso ir a ARCO con el *Changarrito*, término con el que se denomina a un negocio doméstico, adecuado para ser el nombre del proyecto porque éste funciona tal como los carritos que venden diversos productos recorriendo las calles de las ciudades mexicanas, pero en este caso recorrería las calles de la feria para vender obras en pequeño formato de artistas mexicanos que se presentaran a su convocatoria y el dinero obtenido de las ventas sería 100% para ellos.

La propuesta de Máximo González sigue un poco la línea planteada por Andrea Fraser porque ella afirma que “la crítica institucional siempre ha estado institucionalizada. Sólo pudo surgir dentro y como todo arte, sólo puede funcionar dentro de la institución arte.”<sup>80</sup> En la primera ocasión, el *Changarrito* realizó una convocatoria abierta a todos los artistas

---

<sup>79</sup> Hito STEYERL, *Op. Cit.* p. 187.

<sup>80</sup> Andrea FRASER, *Op. Cit.* p. 281.

que quisieran exhibir en ARCO, la única condición era que la pieza no rebasara las dimensiones del carrito donde se exhiben. Recibió 70 propuestas, con las recorrió las calles de la feria y las vendió. Después de ARCO, el *Changarrito* se ha emplazado frente a galerías, museos, ferias, centros culturales y eventos de arte de ciudades como Austin Texas, Caracas, Viena, San Francisco, Chicago, Brooklyn, Buenos Aires, Los Ángeles y la Bienal de Venecia en 2013. Siempre opera del mismo modo y a lo largo de los años ha generado una colección de más de 1000 piezas de arte contemporáneo.

Otra línea de exploración de proyectos móviles es *Auto-stop*, un proyecto curatorial realizada por Malmö Konsthall en las calles de Skane, al sur de Suecia. El curador invitó a 12 artistas a que realizaran una obra que viajaría durante dos días haciendo *auto-stop* a través de una de las dos rutas propuestas. Cada una de las obras podía ser performada o llevada en mano por los artistas, o por alguien más que siguiera al pie de la letra las instrucciones para mediar la obra durante los trayectos. El objetivo de estas acciones era cuestionar cómo la institución presenta las obras de arte y sus estrategias para captar audiencia<sup>81</sup>, así como realizar una investigación sobre cómo se puede transmitir el significado del arte y sus posibles formas de movilización. Todas las obras, junto con sus viajes y las historias que se desencadenaron a partir de éstas, están documentadas.

La curaduría de *Auto-stop* propone un contacto directo de las obras y artistas con el público, por lo que se deduce que el alcance de la audiencia es reducido debido a que se limita al número de personas que se encuentren dentro del automóvil. Pero la ventaja de esta dinámica es que permite el diálogo entre el creador y el espectador, lo cual puede enriquecer la interpretación y desarrollo de las piezas. En este caso se apela por la calidad de la experiencia, más que por la cantidad de público, y es una posible respuesta al llamado de Maria Lind para producir espacios públicos o semipúblicos de manera creativa, más allá de alcanzar la meta de tener más audiencia.<sup>82</sup>

Continuando con las plataformas nómadas, *The Nightclub* ha creado un diálogo entre distintas prácticas artísticas y sus creadores a través de eventos comisariados que tienen

---

<sup>81</sup> "Auto-Stop". ONCURATING.org. *Institution as medium-towards a critical architecture of institutions*. 2009, núm. 02, pp. 16-18. [en línea]. ONCURATING.ORG [consulta el 23/10/2015]. Disponible en <[http://oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue2.pdf](http://oncurating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue2.pdf)>.

<sup>82</sup> Maria LIND, *Op. Cit.* p. 108.

lugar solo una noche en distintos espacios. Pueden ser exposiciones, pláticas o *happenings* organizados por una comunidad de artistas y gestores culturales, *The Nightclub* ofrece total libertad a los creadores de cada edición, la única condición es que lo que se presente sea efímero, condicionando su duración a cuatro horas, por lo que los objetos presentados y el espacio nunca serán los mismos.

*The Nightclub* aparece en cualquier espacio, lo descontextualiza y lo transforma en un espacio expositivo por esa noche. Se puede ubicar gracias a la señal de neón en el exterior del espacio, siendo ésta su estrategia corporativa y de *marketing* en el campo artístico. Aparte de la flexibilidad del espacio, otra de sus virtudes es que cada edición es curada por alguien distinto, y esa versatilidad renueva constantemente al proyecto y genera expectativa.

Otro evento comisariado es *Muestra Ciudad*, el cual se lleva durante dos semanas al año en Zamora, España. Está organizado por un movimiento artístico independiente, pensado, producido y realizado por y para artistas.

*Muestra Ciudad* funciona a través de dos convocatorias: una para artistas y creadores de cualquier disciplina que quieran mostrar su trabajo y la otra para quienes cuenten con un espacio y quieran acoger la exposición de uno de los artistas. Asimismo se programan conciertos, presentaciones de libros, obras performativas, charlas, proyecciones cinematográficas y eventos culturales de interés tanto para los creativos como para quienes los alojan en sus espacios. De este modo la ciudad se llena de muestras de arte curadas en espacios de la vida cotidiana durante unos días. La implicación de los habitantes de la ciudad es muy importante para generar no sólo interés, sino hacerlos parte de dinámicas donde normalmente no tienen cabida, y extender el sentimiento de que el evento es realmente de, para y por la ciudad.

Este proyecto surge a partir de la idea de que los artistas se den a conocer de manera libre sin pasar por la institución. El colectivo considera que el concepto de arte ha sido alterado por efectos del capitalismo, por lo que el principal objetivo de *Muestra Ciudad* es devolverle el sentido de 'forma de expresión' y 'forma de vida' al arte. Otro objetivo, no menos importante que el primero, es darle la oportunidad de mostrar sus creaciones a todos los artistas que quieran participar.

Como se verá en el apartado de los casos de proyectos activistas, *Muestra Ciudad* podría encaminarse hacia esa categoría, porque requiere del involucramiento de los ciudadanos para existir, sin embargo, el grado de participación que se les exige es únicamente como prestadores de espacios sin ninguna otra responsabilidad o colaboración en el proyecto. Por otra parte, algunas de las actividades programadas son talleres, con lo que también podríamos incluirlo en la categoría de proyectos didácticos, sin embargo, el motivo de dichos talleres era que el público aprendiera alguna técnica para recrear el arte de manera muy básica. En este sentido, la propuesta podría enriquecerse, y sobre todo, tener mayor aceptación e interés de parte de la población, pero hasta el momento solo ha buscado experimentar en el uso y adaptación de espacios domésticos y comercios locales para presentar arte emergente, más no en crear comunidad y esfera pública.

## ***Galería Callejera***

**Localización:** En Estados Unidos: Nueva York, Chicago, Austin, Tempe, San Francisco y Anchorage; en Canadá: Vancouver, Portland, Calgary y Banff; en México: Mexicali, Lagos de Moreno, Toluca, Ciudad de México, Puebla y Mérida; En Centro y Sudamérica: Ciudad de Guatemala, San Salvador, Tegucigalpa, San José, Panamá, Maracaibo, Caracas, Bogotá, Quito, Lima, Asunción, Montevideo, Buenos Aires, Santiago, Ushuaia y Sao Paulo.

**Año:** 2004-presente (activo).

**Curador:** Pablo Rojas Schwartz.

**Página de Internet:** <<http://www.galeriacallejera.cl>>.



## **Changarrito**

**Localización:** México, pero se ha presentado en ARCO, Madrid, Austin, Caracas, Viena, San Francisco, Chicago, Brooklyn, Buenos Aires, Los Ángeles y La Bienal de Venecia.

**Año:** 2005-presente (activo).

**Autor:** Máximo González.

**Página de Internet:** <<http://proyectochangarrito.blogspot.com.es>>.



### **Auto stop**

**Localización:** Skane, Suecia, partiendo de dos puntos a las afueras de los suburbios de Malmö: Ystadvägen (parada de autobús) y el tramo justo antes de la carretera E22 de Lund.

**Año:** 2008.

**Organizador:** Malmö Konsthall.

**Artistas y obras participantes:** *Drummer wanted* de Slater Bradley, *Brillobox* realizada por Sture Johannesson, Nina Canell viaja con una bomba de agua para recoger 300 litros desde varios lugares a lo largo del viaje, Franz West se propuso a sí mismo como una escultura viviente con las manos pintadas en color blanco, Runo Lagomarsino hace autostop con un letrero donde se lee "Amalthea" y durante el viaje se dedica a hablar de Amaltheadadet 1908, Leif Holm Beach, John Korner, Ariane Müller, Mia Joo Rosasco, Frida Yngström, Ahmet Ögüt y Stina Östeberg.

**Página de Internet:** <<http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4048>>.



## MÓVIL

**Localización:** Concepción, Chile. También se ha presentado en Antofagasta, Santiago, Valparaíso, Temuco, Lima, Lausanne Berna, Bruselas y Minneapolis.

**Proyectos y año:** *En Rodaje/Vitrina móvil* 2009-2013, *el Balcón* 2010, 2012, 2013.

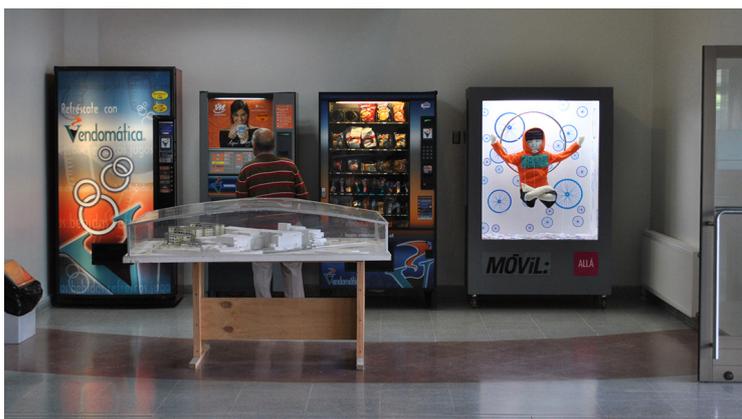
**Curadores:** Leslie Fernández y Oscar Concha.

### Artistas participantes:

MÓVIL: José Agurto, Carola Aravena, Paola Barrera, Francisco Bruna, Eduardo Cruces, Fabián Espinoza, Valeria Hernández, Camila Lucero, Alessandra Merello, Cristóbal Barrientos, Soledad Burgos, Fernando Melo, Manuel Morales, José Agurto, Carola Aravena, Paola Barrera, Cristóbal Barrientos, Francisco Bruna, Eduardo Cruces, Alex Letelier, Alexis Segovia, Carola Vergara, etc.

El Balcón: Leonardo Portus, Lorena Cardona, Sergio Valenzuela, Rainer Krause, César Scotti, Claudio Bernal, Martin Parr, Eugenia Vargas, Alexa Horochowski, Guisela Munita, Miguel Parra, Jorge González, Yennyferth Becerra, Fredi Casco, Luján Castellani, Vanessa Eckstein, Nelson Garrido, Rebeca Méndez, Raquel Schwartz, Juan Valbuena.

**Página de Internet:** <<http://www.proyectomovil.cl>>.



## ***Espai Colona***

**Localización:** Barcelona.

**Año:** 2014-presente (activo).

**Colectivo (curadores):** Rosario Ateaga y Andrés Vidal.

**Artistas participantes:** Fermín Díez de Ulzurrun, Miguel Ayesa, Andrés Vial, Juan David Galindo, Xavi Rodríguez Martín, Albert Lozano, Gris García, Andrea Gómez, Estel Boada Ibern, Rosario Arteaga, Antonio Ortega, etc.

**Páginas de Internet:** <<http://espaicolona.tumblr.com>> y <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008252534901&fref=ts>>.



## ***The Nightclub***

**Localización:** Miami.

**Año:** 2012-presente (activo).

**Curadores:** Angela Valella, Odalis Valdivieso.

### **Edición, curador invitado, TÍTULO, artistas participantes:**

1: Angela Valella, *RESTAGE*, Bhakti Baxter, Loriel Beltrán, Consuelo Castañeda, Christopher Culver, Adler Guerrier, Stephanie Lupu, Alonso Mateo, Ernesto Oroza, Carlos Rigau, Adrián Soca, Loló Soldevilla, Misael Soto, Gladys Triana, Marcos Valella y A.G. Viva.

2: Bhakti Baxter, *ONE SIZE FITS ALL*, Kevin Arrow, Jenna Balfe, Bhakti Baxter, Autumn Casey, Clint Casey, Dino Felipe, Kool Large, Nicolas Lobo, Gean Moreno, Upahar David Neiburger, Daniel Newman y DJ Le Spam.

3: Alan Gutierrez, *CALL TIME: 7PM*, Jillian Mayer, David Rohn, Antonia Wright y A.G. Viva.

4: José Antonio Navarrete, *DURING FOUR HOURS*, Marcos Valella y José Antonio Navarrete.

5: Gean Moreno, *REBOOT(Y) BASS NIGHT*, Jay Hines, Nicolas Lobo, Daniel Newman y Viking Funeral.

6: Natalia Zuluaga, *A LIMITED ENGAGEMENT*, Domingo Castillo, P. Scott Cunningham, Hermine Freed, Suwon Lee y Richard Landry.

7: Gustavo Matamoros, *ACOUSTICAL TRANSPOSITIONS IN A SINGLE ARCHITECTURAL*, Rene Barge, David Dunn, Russell Frehling y Gustavo Matamoros.

8: Angela Valella, *ON AND OFF THE STAGE*, Cristy Almaida y Angela Valella.

9: Magdiel Aspillaga y Ernesto Oroza, *MARAKKA 2012*, Waldo Fernandez "Marakka".

10: Domingo Castillo y Carlos Rigau, *I'M OPEN TO THE IDEA*, Cristine Brache, Darren Jones, Harmony Korine, Carl Marin y Aida Šehović.

11: Amalia Caputo, *WHISKEY AND RYE*, Mora Barber, Ángela Bonadies, María Cristina Carbonell, Marina Font, Moira Holohan, Elisabet Mabres, Rhonda Mitrani, Tatiana Parceró, Patricia Schnall-Gutiérrez y Janice Sloane.

12: Jesús Fuenmayor, *SEA (Socially Engaged Art)*.

13: Angela Valella y Odalis Valdivieso, *THINGS ARE WHAT THEY ARE... A MUSEUM, IS A MUSEUM, IS A MUSEUM*.

14: Angela Valella, *LET'S DANCE*, DJ's CC Cruz y Le Spam with Vj Consuelo Castañeda.

15: Angela Valella, *IT SEEMS TO GO AWAY*, Moises Aragon, Nestor Arenas, Eddie Arroyo, Ray Azcuy, Paco Barragan, Janet Batet, Hunter Braithwhite, Ana Carballosa, Paul Cauchi, Rafael Diaz Casas, Aleli Egues, Liz Ferrer, George Fishman, Adrienne Rose Gionta, Mauricio Gonzalez, Felice Grodin, Adriana Herrera, Jose Iraola, Carol Jazzar, Phillip Karp, Sinisa Kukec, Roc Laseca, Eric Martinez, Dennys Matos, Jeremy Mikolajczak, Roberto Montes de Oca, Steve Moser, Dr. Arturo F. Mosquera, Bernaldo Olmos, Eligio & Kizzy Omni, Amanda Sanfilippo, Arnaldo Simon, Marisabella Telleria, The Unreals, Noel Valdes, Marivi Veliz, Cristina Villamil, Alejandra Von Hartz y Ramon Williams.

16: Mehraneh Atashi y Federica Bueti, *SO, CHÉRI*.

17: Ellen Sullivan, *THE 000 BAR*.

Página de Internet: <<http://thenightclubproject.blogspot.com.es>>.



## ***Muestra Ciudad***

**Localización:** Zamora, España.

**Año:** 2014 y 2015.

**Organizador:** Asociación Cultural Ojo.

**Artistas participantes:** Ana María Bringas, Carlos Zalama, Colectivo Alaiz-Miguel, Colectivo Kraken, Eder López, Enrique Blanco, Jaime Riesco, Laura Luelmo, Miguel Elisardo Bueno, Oscar Lorenzo Miguel, Raquel Luengo, Valeska Polo, etc.

**Página de Internet:** <<http://muestraciudad.com/¿qué-es.html>>.



## 4.5 Proyectos didácticos

La labor de los proyectos didácticos es transmitir algún conocimiento al público a través de la interacción y la participación. Louis Althusser utiliza el concepto de ‘aparato’ para describir la construcción material o discursiva del dispositivo expositivo cuya función es ser un modelo educativo. En estos casos, el montaje funciona como una interfaz para que los usuarios produzcan conocimiento, reescriban las reglas del discurso y la ideología.<sup>83</sup>

Como parte del planteamiento pedagógico, en el desarrollo de estos proyectos es importante crear zonas de contacto entre investigadores y la gente para que puedan aprehender conocimientos o reflexionar sobre ciertas situaciones de la contemporaneidad. En este sentido, siempre se favorecerá la participación de los usuarios con el apoyo de una mediación, pero no se trata solamente de realizar talleres o cursos, sino de desarrollar actividades constructivas para la gente basadas en la experiencia de participar en procesos.

Se han elegido tres ejemplos que funcionan a modo de laboratorios donde se trabaja directamente con comunidades específicas de las ciudades para tratar temas sociales:

- *Centro Cultural Nomade*, Buenos Aires, 2001-2014.
- *Ciudades Paralelas*, Berlín 2010, Buenos Aires 2010, Warsaw 2011, Zurich 2011, Copenhagen 2011, Utrecht 2012, Singapore 2012, Cork 2012, Kolkata 2012, Delhi 2013.
- *Labmovel*, Sao Paulo, 2012-presente (activo).

El *Centro Cultural Nomade* era un contenedor portuario en desuso transformado en un módulo flexible que permite realizar acciones en el espacio público dirigidas a niños que habitan zonas postergadas de Buenos Aires. En su espacio ofrecía una biblioteca, una galería de arte, un teatro y una escuela contruidos con embalajes de la industria automotriz. Su principal objetivo era desarrollar e implementar estrategias culturales de acceso e inclusión social.

---

<sup>83</sup> Dorothee RICHTER, “Exhibitions as cultural practices of showing-pedagogics”. *ONCURATING.org. Cura-ting Critique*. 2011, núm. 09, p. 48. [en línea]. ONCURATING.ORG [consulta el 23/10/2015]. Disponible en <[http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue9.pdf)>.

El centro cultural funcionaba a modo de laboratorio móvil, generaba lazos entre la gente de la comunidad a través de un escenario de aprendizaje y de la apertura de canales de participación activa en talleres, cursos y acciones afines a los objetivos que se quisieran lograr en cada ocasión.

Las actividades que realizaban eran lúdicas y promovían el desarrollo de la imaginación de los niños, se basaban en eventos y artistas relevantes de la historia del arte y en mitos universales, con la finalidad que los participantes se cuestionaran sobre el quehacer del arte, lo trataran de vincular con su contexto inmediato y con las preocupaciones sociales, políticas y ambientales que nos atañen actualmente. Todos los productos obtenidos de las actividades eran expuestos en el mismo centro portuario, asimismo fueron documentados y publicados en el blog del proyecto.

El *Centro Cultural Nomade* es una iniciativa interesante porque pretendía impactar directamente en comunidades relegadas a través de los niños, quienes están en una edad perfecta para comenzar a interesarse en la cultura, pero sobre todo, a desarrollar su creatividad y cuestionar su entorno. Sin embargo, sería importante también implicar al resto de la comunidad, a los padres y educadores, porque para que un proyecto educativo tenga un impacto real es necesario que tenga continuidad, un proceso prolongado que vaya más allá de un acontecimiento que pudiera ocurrir una sola vez y que sea extensiva a otros espacios de la vida diaria, si no, ocurrirá como un hecho aislado que solo sucede en el laboratorio.

Un segundo ejemplo es *Labmovel*, una plataforma que nació en Sao Paulo que consiste en una furgoneta *Kimbi Safari* modificada para poder llegar a todos sus emplazamientos. Su función es ir a comunidades en zonas marginadas, lugares con escasez de oferta artística institucional, para compartir arte y conocimiento a través de actividades realizadas con medios digitales y recursos tecnológicos accesibles, así como de talleres de calle, cursos, intervenciones urbanas, conferencias y residencias artísticas que impliquen el compartir un pensamiento crítico y el interés por formas lúdicas y artísticas producidas con tecnología.

Como ya se ha mencionado anteriormente, el uso de nuevas tecnologías es una de las características de las prácticas instituyentes del siglo XXI. Pero *Labmovel*, a diferencia de

los casos de los proyectos conmemorativos, comprendió que si bien las máquinas son utilizadas actualmente por el grueso de la población, no todos tienen acceso a ellas, por lo que su plataforma está totalmente equipada con los aparatos necesarios para que todos los usuarios puedan participar del proyecto.

Las actividades que ofrece están enfocadas a la experimentación creativa y la ubicación de la producción, abarcando siempre el concepto de movilidad. *Labmove!* se autodefine como “una experiencia de tecnología social: además de la reunión de equipamientos y aparatos para experimentos artísticos, propone la creación de un entorno favorable para nuevas formas de intercambio entre diferentes artistas y públicos, en una dinámica que de-construye los conceptos institucionales del arte y cultura, creación y recepción.”<sup>84</sup>

Los dos ejemplos que se han mencionado surgieron ante la falta de la presencia de la institución cultural en el lugar, han localizado comunidades marginadas, no solo socialmente sino también aisladas del arte y la cultura. Sin embargo, estos proyectos curatoriales no pretenden suplir dicha ausencia implantándose como la institución del lugar, sino brindar un servicio y resarcir el tejido social.

Un caso diferente a los anteriores es *Ciudades Paralelas*, un proyecto curatorial que se apropia de ‘no lugares’ presentes en cualquier ciudad. Sus curadores convocaron a ocho artistas de distintas procedencias para realizar intervenciones en espacios públicos a modo de observatorios de situaciones urbanas. Por este motivo el proyecto se describe a sí misma como “laboratorio de experimentación itinerante que subvierte las formas de mirar y usar la ciudad”<sup>85</sup>, el cual se presenta en formato de festival portátil. De este modo ha viajado a través de diez ciudades donde las piezas son interpretadas por *performers* locales.

La mayoría de las intervenciones se llevan a cabo en espacios que Marc Augé define como ‘no lugares’, los cuales son lugares que existen en todas las ciudades, que son de tránsito y que todo son habitados momentáneamente por la gente.<sup>86</sup> En cada ciudad se intervinieron ocho espacios que son reconocibles porque tienen una existencia paralela en

---

<sup>84</sup> Martí PERÁN (dir.), *Op. Cit.* p. 280.

<sup>85</sup> *Ciudades paralelas, Ciudades Paralelas Un proyecto curado por Lola Arias y Stefan Kaegi.* [consulta el 01/07/2016]. Disponible en <<http://www.ciudadesparalelas.org/conceptoesp.html>>.

<sup>86</sup> Marc AUGÉ, *Op. Cit.* pp. 81 y ss.

todo el mundo y muestran formas de comportamiento global y local al mismo tiempo. Las propuestas consisten en transformar los lugares de uso cotidiano en escenarios temporales y posibilitar que los espectadores tengan un encuentro distinto y personal con dichos espacios, y en el mejor de los casos modificar el modo en que las personas miran la ciudad.

En la biblioteca se propuso un viaje guiado, susurrado al oído de dos personas que ocupan auriculares, también se les proporcionaron fichas y anotaciones en los márgenes de un libro, en el que se explora el estado físico y anímico que se vive en las bibliotecas: un acto íntimo e individual que se lleva a cabo en un lugar público.

En el hotel se montaron instalaciones basadas en las vidas de las mucamas que realizan el aseo diario de las habitaciones, porque ellas son esas personas que se sabe que existen pero que casi nunca son vistas. El propósito de la instalación es que cada huésped o visitante tome el rol de esa mujer que limpia y ordena, pero en lugar de limpiar la habitación encontrará una exposición de objetos, videos y fotos personales de la trabajadora.

En la fábrica se realizaron visitas guiadas por todas aquellas personas que intervienen en un proceso de producción: los obreros, trabajadores y jefes, pero más que hablar de su trabajo, cuentan las experiencias cotidianas que viven ahí.

En los tribunales, que en el imaginario colectivo son edificios poderosos e imponentes de las ciudades, un coro de cantantes amateur cantan obras litúrgicas renacentistas mezcladas con leyes, condenas y declaraciones de los juicios.

En los centros comerciales se realizó un radio *ballet*, una especie de *flashmob* al que los visitantes asistieron equipados con radios portátiles, a través de los cuales escucharon instrucciones que tenían que llevar a cabo de manera visible pero oculta, como una coreografía que cada persona seguía de manera individual pero en la esfera pública.

En la estación de tren se invitó a cuatro escritores locales para que escribieran en tiempo real diálogos y narraciones de las personas que estaban ahí presentes esperando para partir, los textos aparecían en unas pantallas instaladas en los andenes. De este modo los espectadores se convirtieron en los personajes de la obra y tenían la posibilidad de modificar el desarrollo de las historias con sus comportamientos.

El mirador es el lugar que se ubica en lo alto de los edificios, desde donde se pueden apreciar vistas panorámicas de las ciudades. En esta ocasión, un grupo de turistas fue guiado al final del día por un músico ciego que los llevó a ver la ciudad desde una azotea y quien les mostró y describió todo lo que debieron ver durante el día.

La casa es el último sitio intervenido. A diferencia de los otros espacios, este no es un 'no lugar', por el contrario, es el lugar más privado de las ciudades. Aquí los pisos de un edificio son el escenario, y desde la calle los espectadores pueden observar y escuchar a través de las ventanas la vida cotidiana de quienes viven ahí, como si fueran espías.

Gran parte del éxito de *Ciudades Paralelas* es gracias a su flexibilidad para adaptarse a cualquier ciudad, ya que ha seleccionado espacios que existen en todos lados y situaciones locales, tal como Édouard Glissant lo plantea, hace patente la relación entre lo local y lo global, manteniendo las diferencias culturales de cada lugar pero compartiendo espacios y formas de vida similares.

Por otra parte, en *Ciudades Paralelas* la mediación se lleva a cabo de un modo distinto a los otros dos ejemplos, ya que no se trata de talleres, sino de que las personas se impliquen inconscientemente o sigan instrucciones de manera autónoma a través de algunos dispositivos. Marc Augé indica que "la mediación que establece el vínculo de los individuos con su entorno en el espacio del no lugar pasa por las palabras, hasta por los textos"<sup>87</sup>, esto quiere decir que la mediación se da mediante palabras relacionadas con el espacio físico donde se encuentran en ese momento para causar impresiones en las personas, generar imágenes mentales y experiencias.

El éxito de los proyectos didácticos se sintetiza en la producción de experiencia en el sujeto, y aunque pareciera que la producción de mercancías u objetos está limitada, su fortaleza es que convierten el propio contexto de vida en objeto de producción. "Es evidente que la organización ya no se entiende aquí de forma técnica sino dialéctica, en tanto producción de la forma del contenido de la experiencia misma."<sup>88</sup>

Continuando con los planteamientos de Brian Holmes para definir la última generación de crítica institucional, estos proyectos responden a un proceso transversal que permite que se realicen conexiones fuera del circuito artístico al ocupar espacios que no eran tomados en cuenta y al generar situaciones de aprendizaje como resultado de la mezcla de dinámicas del arte con otras disciplinas de un modo ortodoxo.

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>88</sup> Alexander KLUGE, Oskar NEGt, "Esfera pública y experiencia". En BLANCO, Paloma; *et al.*, *Op. Cit.* p. 242.

## **Centro Cultural Nomade**

**Localización:** Buenos Aires.

**Año:** 2011-2014.

**Organizadores:** Fundación Proa con sede en La Boca, el cheLA (Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano) de Parque Patricios, el Centro Metropolitano de Diseño (CMD) situado en Barracas y a77 (grupo de arquitectos).

**Página de Internet:** <<http://centroculturalnomade.blogspot.com.es>>.



**Labmovel**

**Localización:** Sao Paulo.

**Año:** 2012-presente (activo).

**Coordinación general:** Lucas Bambozzi e Gisela Domschke.

**Dirección Artística:** Gisela Domschke e Lucas Bambozzi.

**Producción Ejecutiva:** Marina Pinheiro.

**Registro y Asistencia de Producción:** Lucas Gervilla.

**Redacción y redes sociales:** Julia Bac.

**Artistas participantes:** Bruno Schultze, Claudio Bueno, Denise Agassi, Erico Theobaldo, Fernando Velázquez, Fernao Ciampa, Jaime Luriano, Lea van Steen+Raquel Kogan, Mateus Knelsen, Mario Ramiro, Marcus Bastos, Paloma Oliveira, Panetone, Radames Ajna, Ricardo Palmieri, Sander Veenhof, Thiago Hersan, Vanessa de Michellis, Virginia de Medeiros, VJ Pixel.

**Página de Internet:** <[www.labmovel.net](http://www.labmovel.net)>.



## **Ciudades paralelas**

**Localización y año:** Berlín 2010, Buenos Aires 2010, Warsaw 2011, Zurich 2011, Copenhagen 2011, Urtretch 2012, Singapore 2012, Cork 2012, Kolkata 2012, Delhi 2013.

**Curadores:** Lola Arias y Stefan Kaegi.

**Artistas participantes y obras:** Mariano Pensotti, *Estación de Tren*; Gerardo Nauman, *Fábrica*; Dominic Huber, *Casa*; Christian García, *Tribunal*; LIGNA, *Shopping*; Hampton/Etchells, *Biblioteca*; Lola Arias, *Hotel*; Stefan Kaegi, *Mirador*.

**Soporte:** HAU-Hebbel am Ufer, Goethe Institut, Nowy Teatr, Schauspielhaus Zurich, Copenhagen International Theatre Festival, Arts Festival de Singapore, Festival a/d Werf, Midsummer Festival de Cork, Bharat Rang Mahotsav, Max Mueller Bhavan.

**Página de Internet:** <[http://www.ciudadesparalelas.org/menu\\_espanol.html](http://www.ciudadesparalelas.org/menu_espanol.html)>.



## 4.6 Proyectos activistas

Los proyectos activistas son proyectos colectivos que producen significados en consenso con la audiencia, problematizan “cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenan con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte.”<sup>89</sup> Para el desarrollo de estos proyectos es vital que el público se involucre activamente para construir algo colaborativamente, que tenga una implicación comunitaria y se integre en los espacios que ocupan.

Los proyectos planteados tienen objetivos específicos, pero el desarrollo y término de los mismos dependerá en gran medida de todos los que colaboren en el proceso. “Esta cuestión no puede desentramarse a partir de una entrada en posicionamientos fuertes o posiciones esencialistas, con discursos o preceptos dados de antemano y soluciones o conceptos recetas o hegemónicos, basados en definiciones preestablecidas sobre qué es lo común o sobre en qué límite situamos el afuera y adentro o las prácticas colectivas.”<sup>90</sup>

Los casos seleccionados para entender esta categoría son los siguientes:

- *Hangueando-Periódico con Patas*, Puerto Rico, Berlín, Lima, Bogotá, Barcelona, Sevilla y Lleida, 2002-2006.
- *Antimuseo*, Latinoamérica y España, 2007-presente (activo).
- *The ReMuseum*, Washington DC, 2012.

*Hangueando-Periódico con Patas* fue creado por Raimond Chaves, quien es un artista visual bogotano que vive y trabaja entre Lima y Barcelona. Nació como una iniciativa editorial viajera que operaba en una estación móvil que iba a los sitios, en vez de tener una sede fija, y contaba con un sencillo equipo doméstico: computadoras portátiles, un *scanner*, una impresora A3, una cámara fotográfica digital y una grabadora. Este espacio ofrecía a la

---

<sup>89</sup> Paloma BLANCO, *Op. Cit.* p. 35.

<sup>90</sup> Javier Rodrigo MONTERO, “Comunes, colectividades e institucionalidades: paradojas productivas y pedagogías inapropiadas” [en línea]. *Pedagogías y redes instituyentes*. Plataforma de investigación en prácticas culturales, 25/04/2013. [consulta el 03/02/2016]. Disponible en <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/2013/04/25/presentacion-intermediae-27-de-abril-paradojas-productivas-y-pedagogias-inapropiadas/>>.

gente el servicio de redacción ambulante, convirtiendo la edición de un periódico en un hecho público y su lectura en un acontecimiento colectivo, ya que la población era quien proporcionaba la información que consideraba de su interés: historias, sucesos, rumores, reseñas, bromas, publicidades, hechos, opiniones, memoria, etc.

El proyecto se materializaba en un periódico que rescataba la historia oral. Tenía un gran impacto en las zonas donde se presentaba por el carácter exhibicionista de muchas de sus páginas, por el desmarque con 'la actualidad' y por la voluntad de alejarse de las nociones 'normales' de noticia. Era una propuesta de prensa alternativa, para leer y enterarse de otra manera, y también una sugerencia para crearla de otros modos. La estación móvil designaba la suma de "a) la voluntad para trabajar con los demás y a partir de los diversos contextos de los lugares a los que llegaba invitado como artista, b) las capacidades de entendimiento y acuerdo puestas en juego en ese encuentro y c) el ejercicio de construcción colectiva de un espacio temporal donde potenciar lo público."<sup>91</sup>

*Hangueando-Periódico con Patas* tuvo total libertad de acción, sin embargo, en muchas ocasiones estuvo vinculado a algún certamen o institución de tipo artístico para contar con recursos monetarios y permiso para emplazarse, pero sin intención de ser parte de las instituciones dominantes, con lo cual hubiera corrido el riesgo de ser cooptado, tal como le sucedió a muchos de los artistas que pertenecieron a las generaciones de crítica institucional anteriores.

Al igual que otros proyectos, se ha documentado toda la experiencia y se realizó una publicación impresa para darle continuidad y mayor difusión, en diciembre del 2004 se presentó el libro *Hangueando Periódico con patas- ¡Descarga Cultural en Puerto Rico!* en el que se recopilaron las experiencias de Puerto Rico.

Un segundo proyecto activista es *The ReMuseum*, llevado a cabo por un colectivo llamado Floating Lab Collective que se integra por artistas del área metropolitana de Washington D.C. El proyecto se lleva a cabo en un camión de *Fast food* modificado que circula por los barrios, comunidades y regiones de la zona metropolitana de la capital

---

<sup>91</sup> Martí PERÁN (dir.), *Op. Cit.* p. 202.

estadounidense. Se trata de un dispositivo móvil que hace uso del espacio público como marco de reflexión y condiciones propicias para nuevas creaciones artísticas.

Los museos se caracterizan por tener una colección propia, por lo que *The ReMuseum* formó una que se compone de series de objetos personales elegidos por personas que provienen de fuera de la estructura de los museos. Con esto, se pretendía cuestionar a los miembros de la comunidad acerca de qué es lo que debería albergar un museo y cómo se puede valorar un objeto.

El proceso de trabajo es el siguiente: se contactó con miembros de la comunidad y se les plantearon los objetivos del proyecto, luego se llevó a cabo la colecta de objetos y su contextualización, también se realizaron *souvenirs* basados en las piezas de la colección, se diseñó el montaje de la exhibición donde cada objeto seleccionado iba acompañado de su historia y era presentado a modo de instalación audiovisual. Al final se realizó una itinerancia de *The ReMuseum*. Todo este proceso permitió una redistribución constante de significados a partir de la retroalimentación obtenida en diálogo con los autores y de la realización de un archivo público que abordaba la memoria colectiva y cuestionaba la lógica de los monumentos.

Como ya se ha podido entrever, los proyectos activistas están totalmente comprometidos a resarcir el tejido social e involucrarse con el entorno urbano, y a su vez detonan la generación de otros proyectos similares. Además de *The ReMuseum*, el Floating Lab Collective ha desarrollado otros proyectos con la misma base conceptual, presentando artes visuales, performance, *new media* y publicaciones con la intención de integrar a la sociedad en tópicos de interés para la comunidad, el medio ambiente, migración, trabajo y movilidad urbana.

Un tercer ejemplo de proyecto activista es el *Antimuseo*, el cual surgió en la Ciudad de México con la intención de ser un espacio alternativo que brindara condiciones de libertad creativa a los artistas, sin embargo, con el tiempo su modelo evolucionó para “crear

un espacio donde el público tome forma en torno a discursos subalternos, crear el canal para esos discursos y facilitar el agenciamiento de (contra) públicos.”<sup>92</sup>

A partir de este postulado, el *Antimuseo* ha desarrollado proyectos y dispositivos físicos y mitologías de participación ciudadana de grupos marginados de la ciudad como son las minorías raciales, vendedores ambulantes, prostitutas, inmigrantes, homosexuales, grupos femeninos, etc. Por lo tanto sus proyectos están enfocados a temas como la violencia y la memoria histórica.

Uno de los proyectos que se activó en la Ciudad de México es el *CPAC, Centro Portátil de Arte Contemporáneo*, el cual es un dispositivo móvil de bajo costo diseñado para ensayar nuevas experiencias en el ámbito de las artes visuales. Más tarde, de manera similar se activó en Medellín y en Alicante. Formalmente es un dispositivo móvil o un mueble que permite presentar objetos tal como las vitrinas que se utilizan en los museos, pero éste puede empujarse para desplazarse por las calles de la ciudad.

Sus creadores parten de la premisa de que México es un país con una larga tradición de arte público, desde los murales post-revolucionarios de principio del siglo XX hasta el *street art* contemporáneo, pero consideran que el arte que se realiza en los exteriores hoy en día está poco fundamentado y no dialoga con el contexto. Por lo tanto, el objetivo del *Antimuseo* es detonar procesos creativos, al mismo tiempo que trabaja con el tejido urbano estableciendo una conexión entre las estrategias de re-apropiación del espacio público de parte de grupos marginados y las prácticas artísticas que inciden directamente en la ciudad.

La estrategia del *Antimuseo* fue hablar directamente con algunos de los integrantes de grupos marginados y centros culturales de distintos barrios de la ciudad, sin una metodología o un plan establecido, pero dejando claro que trabajan de manera colectiva para dar voz a aquellos artistas emergentes que provienen de estratos populares. El *Antimuseo* está en contra de un arte contemplativo y a favor de trabajar directamente con la sociedad para generar comunidad y combatir la pérdida de identidad pública y social. Para conseguirlo eligen a artistas que se definen a sí mismos como activistas sociales y de intercambio, mas no como creadores de productos.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 112.

Los curadores de proyectos activistas han elegido realizar su trabajo fuera del marco institucional artístico y trabajar directa y exclusivamente sobre el sitio vinculándose con la comunidad. Sin embargo, como lo explica Marcelo Expósito, ello no evitará que una institución cultural o un museo aparezca en la zona con el pretexto de un proceso de ‘revitalización’, se autodenomine portador del orden público y ofrezca programas que impongan una suerte de multiculturalismo y convivencia en un entorno de conflicto social.<sup>93</sup> En estos casos, los artistas y curadores instituyentes vindicarán su presencia crítica en el marco institucional clásico, o bien, permitirán contar con el apoyo de alguna institución, y en algún otro caso, los proyectos por sí mismos se convertirán en una especie de institución cultural.

Al respecto, el equipo de *Antimuseo* afirma que después de muchas experiencias e intervenciones en la Ciudad de México, muchos centros culturales han pedido que el *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* vaya a sus localidades, siendo un claro ejemplo de cómo lo anti-institucional al final termina convirtiéndose en una suerte de institución. Es otro modo de llevar a la práctica el planteamiento de Andrea Fraser de que solo puede existir la crítica institucional estando dentro de la institución.

En los proyectos activistas, más que en los otros, la línea entre lo instituyente y la institución es más delgada debido al impacto que tienen directamente en la sociedad, y al suplir en muchos casos, la ausencia de interés en el sitio y la comunidad. Sin embargo, estos proyectos no pretenden tomar el papel de la institución, están enfocados en dar continuidad a sus objetivos, más que en dar soluciones basadas en el restablecimiento de un mapa reductivo de binarismos en términos de oposición o complementariedad: dentro/fuera de la institución, teoría/práctica, acción directa/prácticas representacionales. Porque continuando con la idea de Marcelo Expósito, lo que se necesita es

superar divisiones y exclusiones, no mediante la palabra o el voluntarismo, sino mediante la acción política articulada, que coordine voluntades y también establezca vínculos entre aspiraciones emancipatorias en todos los órdenes, vínculos que en ningún modo aspiren a reproducir el consenso y la pacificación social, sino que, bien al contrario, contribuyan a la

---

<sup>93</sup> Marcelo EXPÓSITO, “Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas”. En BLANCO, Paloma; *et al.* *Op. Cit.* pp. 223 y 224.

articulación del conflicto y del antagonismo, incluso en el seno de los propios movimientos y proyectos emancipatorios.<sup>94</sup>

La crítica institucional que llevan a cabo en esta categoría no busca combatir las fallas de la institución, sino que identifica la ausencia de ésta y decide actuar para responder a las necesidades actuales de la sociedad desde la exterioridad. Es aquí donde se alcanza el concepto de utopía planteado por Édouard Glissant basado en un diálogo e intercambio continuo.

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 224.



***The ReMuseum***

**Localización:** Washington D.C.

**Año:** 2012.

**Organizador:** Floating Lab Collective.

**Curadora:** Raquel de Anda.

**Página de Internet:** <<http://www.floatinglabcollective.com/#!/remuseum/z6hns>>.



## **Antimuseo**

**Localización y Año:** 1992 con el nombre Ojo Atómico en Madrid, 1995-2000 varios lugares públicos y domésticos, 2003-2007 Madrid, 2007-presente proyectos en espacio público en España y América Latina (activo).

**Curadores:** Tomás Ruiz-Rivas y María María Acha-Kutscher.

**Curadora del Antimuseo de Medellín:** Eva Grinstein.

**Proyectos:** *Doméstica* en Ciudad de México 1998, *Centro Portátil de Arte Contemporáneo* en Ciudad de México 2009, *Mano a mano con el General Cárdenas* en Ciudad de México 2011, *Antimuseo de Medellín* 2013, *Taller Antimuseo* en Lima 2013, *¿Cómo imaginas un museo?* En Alicante 2013.

**Artistas, colectivo y acciones participantes:** Alejandro Rincón en Faro Tlahuac, Taller de cerámica de Carmen Rossette, *Jarritos*; Israel Mora, *La tierra es de quien la trabaja*; Verónica Cordova de la Rosa, *Pensamientos*; Colectivo Laguna Mental-Faro de Oriente; Colectivos Arte Nativo y El Pregón; Taller Arte-Objeto del Museo Universitario del Chopo, *Barbie Alterada (La otra cara de Barbie)*; Eder Castillo, *Lugar en medio*; Taller de Radio por Internet (Radio Aguilita) de Casa Talavera; Taller de Multimedia de Casa Talavera; Nadia García, *Peformance y debate abierto sobre la condición femenina frente al machismo*; Taller de Fotografía de Casa Talavera; Colectivo TRAKOMA, *El marranito de las ilusiones*; Milena Gutiérrez, *Amor gratis*; July Andrea Sarrazola, *La infancia no es negociable*; Alejandra Jaramillo y Silvia Triana, *De puertas abiertas*; Corporación VAMOS MUJER, *Viaje de la solidaridad*; Andrés Felipe Valencia y James Santiago Rodríguez, *Parque Bicentenario*; Cristóbal Isaza, *Improdecir*.

**Página de Internet:** <[www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)>.





## 5. CARACTERÍSTICAS TRANSVERSALES DE LOS PROYECTOS INSTITUYENTES

### 5.1 Temporalidad y espacialidad

El espacio es un concepto abstracto que se compone de dos dimensiones: coordenadas físicas y tiempo. Se ha considerado analizar los proyectos curatoriales seleccionados con base en estos dos componentes para entender el carácter de cada proyecto a partir de la relación con su entorno físico y la duración de cada propuesta.

A su vez, aplicado a los proyectos instituyentes, el tiempo y el espacio se pueden presentar en varias modalidades: en cuanto al tiempo hay proyectos permanentes, temporales o efímeros; y respecto al espacio se localizan dispositivos móviles o interiores. A continuación se muestra un esquema que lo explica gráficamente:



Se consideran permanentes aquellos proyectos que desde el momento de su creación no se han movido ni desinstalado, y que tampoco se tiene pensado que eso suceda. Los casos que entran en esta categoría por lo general son los conmemorativos porque suelen ser monumentos patrimoniales o están ligados directamente a la memoria histórica del lugar donde se encuentran, razones por las cuales es imperante que permanezcan para cumplir su función de rememorar y representar la identidad del sitio.

Algunos otros que pueden ser permanentes son los proyectos reveladores de información, ya que dependiendo del soporte donde se presente la información que se quiere transmitir, ésta podrá sobrevivir al paso del tiempo, aunque con la posibilidad de que en un futuro pudiera ser incompleta o parcial.

Las prácticas instituyentes casi no son pensadas para ser permanentes porque eso va en contra de su naturaleza, permanecer para siempre en un emplazamiento los convertiría en una institución. Sin embargo, siempre tendrán un emplazamiento, ya sea en la vía pública o en algún interior.

Los proyectos temporales cuentan con una duración establecida, ya sea porque su dinámica contempla una rotación de acciones o porque cuenta con un programa itinerante. En esta variante se encuentran la mayoría de los proyectos generadores de experiencia estética y algunos de los proyectos analistas. De los casos de estudio presentados, la encontraremos que la *Galería h-10*, *MÓVIL*, la *Galería Temporal*, *RED* y *Espai Colona* presentan una rotación de exposiciones temporales; el *Nomadic Museum* siempre es la misma muestra pero viaja a distintas sedes donde se emplaza por un tiempo, y *Muestra Ciudad* tiene formato de festival anual con duración de dos semanas en cada edición.

Los proyectos efímeros tienen una temporalidad momentánea, suceden de repente, y es probable que no vuelvan a suceder en el mismo espacio. Van muy de la mano de los proyectos nómadas y los dispositivos móviles porque constantemente cambian de ubicación y difícilmente permanecen más que un lapso corto de tiempo en un lugar.

Los casos que se encuentran en esta categoría pertenecen en su mayoría a los proyectos activistas, los analistas y los didácticos porque suelen ser los más experimentales

al estar en la búsqueda de una relación activa y directa con públicos nuevos, y también porque les interesa explorar terrenos en los que normalmente no tiene cabida el arte.

Por otra parte, la ubicación física es donde se llevan a cabo los proyectos curatoriales. La vía pública corresponde a la infraestructura urbana exterior que brinda la ciudad: calles, andadores, plazas, parques, avenidas, etc. Ahí es donde se llevan a cabo la mayoría de los proyectos instituyentes, no importa la duración que tengan, por ser lugares con mayores posibilidades de alcanzar diversas audiencias.

A pesar de que el dispositivo móvil también suele ocupar la vía pública, se caracteriza porque él mismo es el soporte físico o contenedor del proyecto y se desplaza continuamente de un lugar a otro. Por esa razón es imposible que su temporalidad sea permanente, y que en su mayoría sean proyectos efímeros. Gracias a sus dimensiones y su capacidad de libre movimiento son proyectos que abarcan gran territorio geográfico y pueden experimentar con un mayor tipo de públicos. No es de extrañar que las categorías que se incluyen aquí sean los proyectos activistas y los analistas en su mayoría.

El espacio interior, como su nombre lo indica, se refiere a que las curadurías se llevan a cabo dentro de edificaciones, ya sean públicas o privadas. Por ejemplo, la mayoría de los ejemplos seleccionados se llevan a cabo en edificios públicos como las estaciones de algún sistema de transporte colectivo, centros comerciales y bares, entre otros. Aunque no necesariamente son museos o salas expositivas, este tipo de interiores asemeja mucho a los espacios institucionales donde se acostumbra encontrar arte, en gran medida gracias al mobiliario o los dispositivos utilizados para mediar los objetos. Por esta razón encontraremos proyectos curatoriales que buscan propiciar una experiencia estética en el espectador a través de una empatía directa con la gente, por lo tanto el encuentro entre arte y público será de un modo apegado al convencional.

También hay casos que se desarrollan en espacio doméstico o negocios locales, pero debido a que los proyectos están ocupando un espacio con un uso y dinámicas propias, la temporalidad de las intervenciones deberá ser limitada. Es evidente que estas propuestas son parte de un proceso de experimentación, y proyectos analistas como *Espai Colona*, *Muestra Ciudad*, *Ciudades Paralelas* y *The Nightclub* son ejemplos de cómo se ha abordado este problema.

Sin importar el tipo de proyectos curatoriales que se proponga, ni el emplazamiento donde se llevan a cabo, “*the exhibition changed places, but each place also changed the exhibition.*”<sup>95</sup> Siempre va a haber una relación simbiótica entre el proyecto, su entorno espacio-temporal y su público.

## 5.2 Carácter de los objetos presentados en los proyectos

Otro modo de analizar los proyectos curatoriales es con base en los objetos que dan motivo a las mediaciones, a partir de su proceso creativo y su relación con el sitio o contexto donde se presentan. Para realizar esta subdivisión se tomará como referencia las categorías propuestas por Robert Irwin para clasificar el arte público: piezas que dominan el sitio, piezas que se ajustan al sitio, piezas *site specific* y piezas responsables con el sitio.<sup>96</sup>

Las piezas que dominan el sitio se definieron anteriormente en el apartado de los proyectos conmemorativos. Son aquellos objetos permanentes, trascendentes y que están cargados de contenido histórico y significado ligado al sitio donde se encuentran. Estas piezas se reconocen y se valoran por su ubicación, materiales, historia, forma, técnica y contenido que contribuyen a generar identidad en las personas.

Los proyectos conmemorativos o de memoria histórica casi siempre suelen ser para obras dominantes del espacio porque se trata de monumentos que están ligados directamente con la historia e identidad del sitio donde se encuentran. La mayoría de estas piezas corresponden a una historia oficial, por lo tanto casi siempre estarán bajo el resguardo y cuidado de instituciones culturales, sin embargo, los proyectos instituyentes que hemos abordado se han centrado en la microhistoria, lo cual les permite actuar más fácilmente de manera independiente.

Las piezas que se ajustan al sitio son aquellas que se produjeron en el estudio de algún artista o bajo circunstancias que nada tienen que ver con el proyecto curatorial en el

---

<sup>95</sup> [Trad. a. las exposiciones cambian los lugares, pero cada lugar también cambia las exposiciones.] Hans Ulrich OBRIST, *Op. Cit. Ways of curating*, p. 15.

<sup>96</sup> Robert IRWIN, *Op. Cit.* pp. 43-46.

que se presentan, por lo tanto, son trasladadas desde otro sitio y se tienen que ajustar en cuanto a escala, emplazamiento y discurso.

Muchos de los proyectos que buscan generar una experiencia estética en el espectador utilizan obras que se ajustan al sitio porque éstas casi nunca fueron pensadas para ese lugar, son exposiciones temporales que suelen ser itinerantes, por lo tanto sus formatos deberán permitir el traslado y la instalación en diversos espacios. El montaje de estas piezas es muy similar al que desarrollan las instituciones artísticas, ya que la museografía suele presentarlas en vitrinas o sobre bases, pedestales o algún mueble expositivo que enfatice que se trata de obras individuales. Como ya se había mencionado en los espacios interiores, los proyectos que apelan por la experiencia estética del espectador tienden a comulgar con las técnicas expositivas tradicionales de la institución.

Otras obras que se ajustan al dispositivo son las que se seleccionan mediante convocatoria, por ejemplo el *Changarrito*, que acepta todo tipo de obra con la única restricción de que sus dimensiones sean menores a 70 cm para que quepan dentro del carrito. Otro caso es *Ciudad Muestra*, la cual conjuga dos convocatorias, la de artistas que tengan algo interesante que mostrar y la de los ciudadanos que tengan un espacio que pueda albergar dicha obra, por lo tanto, las piezas y los lugares se tienen que adaptar mutuamente para que el proyecto resulte exitoso.

Una tercer modalidad de adaptación es cuando los proyectos se han planteado un formato que deberá ser respetado sin importar donde sea su emplazamiento para mantener su carácter e identidad. Es el caso del *Nomadic Museum* cuyo diseño será construido a partir de contenedores, bambú y material reciclado, asimismo el artista ha desarrollado instrucciones de montaje para las imágenes y videos que hay en el interior de la estructura. Otro ejemplo es *Acción Poética*, en la que su curador estableció que deberá realizarse en muros vacíos de las ciudades, que se intervendrán pintando el fondo en color blanco, escribiendo los textos con letra en color negro y presentando la firma del Movimiento Acción Poética. Este ejemplo también tiene fácil adaptación porque es literatura y no tiene una forma física, se compone de palabras.

Las piezas *site specific* son concebidas pensando que su estructura temática y relevancia social sea acorde con el lugar donde se presentarán. El espacio determina los

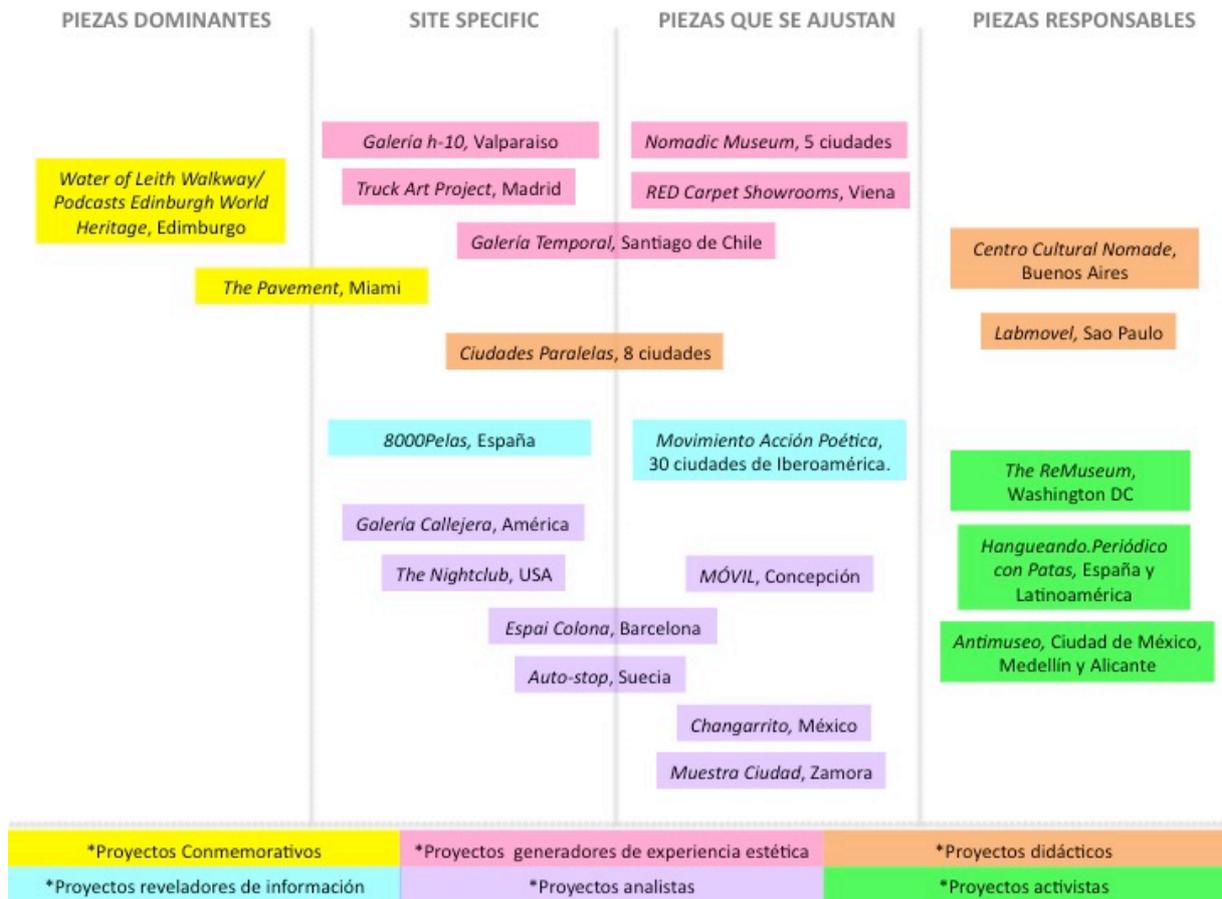
parámetros bajo los cuales se construyen, por lo general son piezas que se integran con su entorno y hacen referencia a su contexto de creación: historia, narrativas, estilo, materiales, técnicas, si hay y cómo se constituye la audiencia de arte ahí, etc. Se trata de piezas pensadas específicamente para ser presentadas ahí.

Casi todas las piezas que se median en los proyectos que se enmarcan en esta categoría surgen mediante una convocatoria abierta o porque el curador lo solicita directamente a los artistas. Es común que pertenezcan a proyectos curatoriales analistas porque tienen el interés por experimentar con el espacio y otras disciplinas, abordar y resolver problemas. Pero también se encontrarán proyectos generadores de experiencia estética, galerías con espacios muy específicos que requieren de algo producido especialmente para ser mostrado ahí.

Las piezas responsables con el sitio se realizan en un espacio condicionado o determinado. El proyecto se traza a partir de lo que ofrece directamente el entorno, requieren de un proceso de lectura y encuentro con el sitio, se tiene que tomar en cuenta cuál es la relación de todos los aspectos físicos y estructuras sociales aplicados e implícitos en la organización de los eventos cotidianos que ahí se llevan a cabo, la arquitectura, los usos, las distancias, el sentido de la escala, la gente que ahí habita, etc. Todo esto determinará la sensibilidad estética, los niveles y tipos de psicología que será aplicada en las mediaciones, gestos, materiales y cualquier otro detalle necesario que permita construir un trabajo colaborativo en el sitio.

Los proyectos de este tipo aspiran a la interacción, al diálogo y a la relación recíproca entre sujetos, y entre sujetos y objetos, ya que el arte público se entiende como el resultado de la actividad conjunta en la que las personas que asisten son los responsables de generar algo a partir de su contexto y de transformar el espacio donde se muestra. El público siempre estará involucrado en los procesos porque uno de los objetivos es generar comunidad. En esta categoría encajan perfectamente los proyectos activistas y los didácticos.

En el siguiente esquema se resume de manera gráfica lo que se ha explicado:



## 6. CONCLUSIONES

Las instituciones siempre van a existir porque su función es generar sentido en las personas, al ser el marco de normas, valores y formas que producen subjetividades. Son necesarias, pero el problema es cuando alguno de sus componentes falla, cuando atraviesan por alguna crisis que les impide responder a las demandas de la sociedad. Es entonces que surge la crítica institucional como contramarco que la cuestiona, al mismo tiempo que replantea e investiga opciones alternativas para que el modelo funcione y se reestablezcan relaciones entre sus elementos.

En el caso del arte, la crítica institucional o las prácticas instituyentes, han tomado forma de distintas maneras a lo largo de los siglos XX y XXI. Brian Holmes ha realizado una genealogía en la que apunta tres momentos importantes:

En la década de 1960 llevada a cabo por artistas que a través de su producción cuestionaban los procedimientos y prácticas de la institución museo. Asimismo estaban comprometidos con la inclusión de grupos minoritarios y funcionaban como un movimiento social desde el escenario del arte, sin embargo, esta generación que fue cooptada por la institución.

El segundo momento fue en los años 1990, también fue encabezado por artistas que criticaban el papel autoritario de la institución y su funcionamiento bajo el formato empresarial-capitalista, así como su participación espectacular en la esfera pública. Este segundo momento se lleva a cabo desde dentro de la institución, de cierto modo fue un ejercicio de autorreflexión que se centro en las representaciones de la institución.

Brian Holmes plantea que el tercer momento de crítica institucional está ocurriendo ahora mismo en los primeros años del siglo XXI. La llevan a cabo artistas, curadores y gestores culturales desde fuera de la institución, con la intención de devolverle al arte la exterioridad que había perdido en las décadas anteriores. Proponen realizar un cambio de fase en la esfera pública que transforme contextos a través de producción cultural acorde con la realidad actual. Esta generación se caracteriza por trabajar de manera independiente, utilizar procesos transversales y extradisciplinares, utilizar los recursos que brinda la

tecnología y la vida moderna, y actuar directamente en espacios propios o espacios donde el arte no tenía cabida para generar y/o llegar a públicos no habituales.

La materialización de proyectos instituyentes a partir de la curaduría, funciona si entendemos esta práctica como la producción de ideas y experiencias a través del arte, de propiciar espacios de apertura donde sucedan situaciones, se generen puntos de encuentro, se propicien reflexiones y se transmitan cosas a las personas en distintos niveles, según sea el objetivo de cada proyecto.

Las prácticas instituyentes que se han analizado en este trabajo, se enmarcan en ese último momento, se materializan en proyectos curatoriales que se concretan de distintos modos, dependiendo sus objetivos y las relaciones que establece con su público. Cabe destacar que los actores de este movimiento ya no son solamente artistas, sino gente proveniente de distintas formaciones pero con interés en la gestión cultural. También es pertinente aclarar que entre muchas posibilidades, la exposición es sólo un medio, un recurso o un dispositivo de presentación de expresiones artísticas. Las prácticas instituyentes actualmente están explorando el terreno para generar otros formatos, no es que se deje de hacer unas por las otras, sino que el proyecto curatorial debe de responder a necesidades físicas, sociales, conceptuales, técnicas, etc.

Los procesos transversales y extradisciplinarios han propiciado la apropiación de formatos que originalmente cumplían otras funciones o pertenecen a contextos distintos al del arte. Las prácticas instituyentes no sólo se limitan a utilizar metodologías de otras disciplinas, como lo plantea Brian Holmes, sino que gracias a un proceso de translocación también se están apropiando de costumbres, eventos y acciones provenientes de la vida cotidiana, porque un factor positivo es cuando se percibe como algo familiar o puede ser reconocido por la gente y a la vez tiene la capacidad para recontextualizarlo. Con estos procesos, aparte de llegar a públicos más amplios, sirven para (re)descubrir lugares ignorados por la cultura dominante.

Otro factor importante para alcanzar públicos es que las propuestas sean incluyentes, no sólo dirigirse a grupos minoritarios, sino contemplar que todos los miembros de la comunidad puedan tomar parte. Asimismo deberán ser accesibles: brindar las herramientas necesarias para su desarrollo, una mediación apropiada y ser gratuitos. La crítica

institucional de la primera generación estaba comprometida con las causas sociales de las décadas de 1960 y 1970, de cierto modo, la nueva crítica también se posiciona así y se dirige a grupos minoritarios. Sin embargo, el compromiso social no debe tener un impacto únicamente en esas zonas de conflicto, sino ser incluyentes y afrontar las necesidades de una época, se trata de crear esfera pública, mas no de segmentar públicos.

Se ha planteado una taxonomía que agrupa a los casos en seis categorías que varían de acuerdo a los objetivos e implicación del público, lo cual indica que existen distintos niveles de aproximación al arte. De cierto modo, aunque no necesariamente, se han ordenado desde un nivel muy básico cuyo objetivo es generar una experiencia estética por atracción fenomenológica, hasta llegar a proyectos accionistas que se construyen con la comunidad.

Los proyectos generadores de experiencia estética, los informadores y los de memoria histórica, en su mayoría, tienden a causar un menor impacto en el entorno, ya que muchas veces realizan un proceso de translocación de los dispositivos y preceptos clásicos de presentación institucional del arte hacia el exterior; mientras que los proyectos analistas, los didácticos y los activistas se enfocan en procesos de investigación para abordar temas de modo efectivo, espacios y públicos específicos.

En ese orden, las categorías también podrían entenderse como un termómetro de qué tan instituyentes son: entre más se acerquen al objetivo de agradar a la gente, sólo mediante el contacto visual, será menos instituyente y tendrá más posibilidades de ser cooptado. Pero, en contraparte, los proyectos estarán más comprometidos con la labor instituyente cuando sean más experimentales, al fomentar la participación y la colaboración de la gente en sus procesos, y cuando sus objetivos pretendan generar significados, sentido y pertenencia a una comunidad, sin embargo, corren el riesgo de convertirse en una institución por sí mismas. Esta reflexión no indica que unos proyectos sean mejores que otros, sino que la naturaleza y los objetivos de los proyectos son múltiples, y el modo de afrontarlos deberá ser coherente.

Sin importar la tipología a la que pertenecen las propuestas, todo espacio es alterado por la presencia de objetos, por las acciones o las situaciones que ahí ocurren. El desarrollo y

vida de los proyectos depende de relaciones del sitio que son impredecibles y fuera del programa.

En cuanto a los objetos presentados, independientemente de si son piezas dominantes, ajustables, *site specific* o responsables con el entorno, es notable que casi todos los proyectos giran en torno al arte contemporáneo, brindan un espacio a artistas emergentes y se comprometen con situaciones que se enfrentan en el siglo XXI, tal como Édouard Glissant define esta época a partir de lo local y lo global. Las prácticas instituyentes de la tercera generación también buscan respuesta a las necesidades de la vida contemporánea desde la plataforma del arte.

Para que la nueva crítica institucional no fracase, como las veces anteriores, deberá resistirse a ser cooptada por la institución, una cosa es recibir cierto apoyo de su parte y otra trabajar siendo parte de ella. Para ello, es imperativo que lleve a cabo mecanismos de retroalimentación, crítica y autocrítica de sus proyectos, para poder plantear y cumplir objetivos reales y acordes con las necesidades de la sociedad actual. Al respecto, es preocupante que, excepto por los datos estadísticos de número de usuarios y exposiciones, prácticamente ninguno de los proyectos estudiados ha medido realmente el impacto que han tenido directamente en el espacio intervenido en cuanto a sus condiciones de vida natural, económico, social, o cultural, etc.

Es evidente que actualmente hay un momento de crisis en la institución y el modo en que se le ha de hacer frente es a partir de acciones creativas y adecuadas al ritmo de vida actual, a las nuevas tecnologías, a las necesidades e intereses sociales. En este caso, los proyectos curatoriales son mediadores de arte, pero no necesariamente se vuelcan en darle protagonismo al arte, sino que a través de éste se detonan ideas, experiencias, conocimientos y reflexiones sobre temas de interés común, y en el mejor de los casos, se consigue hacer comunidad entre los asistentes. La segunda generación fracasó de ensimismamiento, y ahora se empieza a entrever que el éxito de los proyectos no está en las obras que muestran sino en los modos de relacionar a la gente con y a través del arte; el éxito tampoco está en los proyectos que encontraron la fórmula que los volvió mediáticos, sino en tener constancia, continuidad y capacidad de reinventarse.

## 7. APÉNDICE: GLOSARIO

**Colaboración.** Labor de unidad, trabajo en conjunto, cooperación para construir un marco de acción distinto al proceden.

**Colectividad.** Modo de estar juntos, de negociar y permitir una producción heterogénea de modos de ser, hacer y estar con.<sup>97</sup>

**Comisariado.** Es sinónimo de curaduría, de uso común en España.

**Crítica institucional.** Marco y conjunto de prácticas que ponen en cuestionamiento el papel de las instituciones culturales. Es una práctica que conlleva una investigación sobre las instituciones de arte, sus roles y discursos, para hacer visibles sus fallas y límites. Como resultado, la crítica institucional genera nuevos modelos.

**Curaduría.** La palabra curador hace referencia a curar o cuidar de algo. El origen de la figura del curador tiene su origen en la antigua Roma, donde el *curator* era aquel sirviente del imperio que se encargaba de cuidar las obras públicas como los acueductos, las termas y el drenaje. Durante la Edad Media el *curatus* era quien se encargaba del cuidado de las almas, pero más tarde, en el siglo XVIII el curador era la persona encargada del cuidado de las colecciones.

Sin embargo, la idea de curaduría asociada al realizador de exposiciones surgió hace 250 años y se ha desarrollado con más fuerza de manera profesional como la conocemos actualmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, Bruce Altshuler explica que durante la década de 1960 fue “el surgimiento del comisario como creador”<sup>98</sup>, refiriéndose a quien se encarga de mostrar y documentar las obras de arte de una manera significativa. Finalmente, en las últimas tres décadas surgió la figura del curador independiente que trabaja fuera de la

---

<sup>97</sup> Javier Rodrigo MONTERO, *Op. Cit.* [en línea].

<sup>98</sup> Bruce ALTSHULER, *The Avant-Garde in exhibition: New art in the 20th Century*, , Nueva York: Harry N. Abrams, 1994, p. 236.

institución y se caracteriza por realizar proyectos y acciones curatoriales individuales.<sup>99</sup> Cabe destacar que los productos que realiza el curador pueden presentarse de múltiples formas, siendo la exposición una de las modalidades.

**Esfera pública.** Construcción de ideales y entendimiento de las clases burguesas que posicionan y capacitan al sujeto (aunque la esfera siempre es plural) racional para hablar en la sociedad y de la sociedad

**Espacio.** Término abstracto. Siempre se compone de las dimensiones espaciales físicas y temporales. Ocurre gracias al efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo sitúan, lo temporalizan y lo hacen funcionar en una unidad polivalente de programas y proximidades. Se compone por la intersección de elementos y sujetos que se mueven y comunican a través de él.

**Espacio colectivo.** Está determinado por la Interacción social.

**Espacio público.** No existe de manera natural, según Vito Acconci es creado por el estado o alguna entidad para beneficio del público (personas que se consideran miembros de la comunidad), se le confiere a modo de contrato, ya que el espacio público es de la gente y a la vez pertenece al Estado.<sup>100</sup>

**Experiencia.** Relación percibida por un sujeto con el mundo.

**Identidad.** Aquello que lo distingue y convierte en único.

**In situ.** Literalmente en el sitio, localización actual o un lugar singular.

**Institución.** Estructura, aparato, sistema, plan o diseño que establece, organiza y da sentido a algo. Cornelius Castoriadis explicó que las instituciones marcan una dirección de sentido que los sujetos viven como normas, valores, lenguaje, procedimientos, métodos, imágenes y formas que les permite hacer frente a las cosas que se le presentan en su vida. Por lo tanto, las instituciones no son sólo herramientas de creación sino que producen, a

---

<sup>99</sup> Boris GROYS, "El curador como iconoclasta". *Criterios*, 15/02/2011, núm. 2, pp. 23-34. [en línea]. Criterios. Centro Teórico-Cultural. [consulta el 23/10/2015]. Disponible en <<http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>>.

<sup>100</sup> Vito ACCONCI, "Leaving home: Notes on Insertions into the public", 2000. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* p. 136.

partir de materia prima humana, subjetividades que permiten ver a la sociedad como totalidad.<sup>101</sup>

**Localidad.** Cuando el espacio y tiempo son socializados y localizados a través de prácticas complejas y deliberadas por sujetos locales. Gracias a esto, los sujetos producen vecindarios locales fiables donde pueden ser reconocidos y organizados como comunidad. El conocimiento que tienen de ellos mismos es local, y es muy importante para ellos mismos.

**Lugar.** Espacio físico con una localización fija. Los elementos que se encuentran ahí se distribuyen manteniendo una relación de coexistencia entre sí, manteniendo una distancia entre ellos, lo cual excluye que haya dos cosas ocupando el mismo espacio.

**Mediación.** Transmisión pragmática de una mensaje de una parte a otra. También sirve para conciliar o reconciliar dos partes en desacuerdo. En el arte sirve para conectar y crear intersecciones entre éste y su público.

En materia de curaduría, la institución la realiza bajo un enfoque educativo y pedagógico dirigido a los distintos perfiles de los públicos.<sup>102</sup> Comprende las políticas de programas, proyectos o iniciativas, subjetividades y relaciones que generan ideas y valores sobre la cultura, así como los dispositivos, artefactos, espacios y lugares que generan interacciones sociales con personas o con el territorio.

**No lugar.** Marc Augé los plantea como lugares productor por la supermodernidad. Son lugares altamente frecuentados que surgen por la intersección del movimiento de cuerpos, o sea que no son habitados, son lugares de tránsito. También puede ser que no necesariamente tengan un lugar físico, por ejemplo cuando mencionas un 'no lugar' haces referencia a un sitio en particular pero ese sitio en particular se evade a sí mismo, o es una incógnita. El 'no lugar' tiende a cancelarse por sí mismo estando fuera del sitio.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> María Josefa ERREGUERENA, "Cornelius Castoriadis: sus conceptos", [en línea]. [consulta el 04/05/2016]. Disponible en <[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/capitulos/32-1112kfr.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/32-1112kfr.pdf)>, pp. 40 y 41.

<sup>102</sup> Maria LIND, *Op. Cit.* p. 99.

<sup>103</sup> Extracto de una entrevista de Robert Smithson con Dennis Wheeler en Vancouver entre 1969-1970. En Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson: The collected writings*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996, p. 218.

**Nómada.** Es un modo de distribución en el territorio, el nómada recorre caminos para ir de un punto a otro con autonomía y en la dirección que él mismo marca. Ocupa el espacio temporalmente, por lo tanto es la figura de la desterritorialidad por excelencia.<sup>104</sup>

**Participación.** Incorporación a un marco definido o tomar parte de algo.

**Prácticas instituyentes.** Es otro modo para denominar la crítica institucional.

**Presencia.** Experiencia en un espacio físico en tiempo real<sup>105</sup>.

**Público.** Concepto que se deriva de las nociones modernas de la democracia y ha sido adoptada por las instituciones culturales, las cuales los considera consumidores en algunos casos. *“The public means the segment of society that visits museums, libraries, galleries, concert halls, cineplexes, circuses, and theaters; watches televisión; listens to the radio; and so on.”*<sup>106</sup> Visto de este modo, el público puede tener múltiples formas, pero podemos entenderlo como aquellas personas que toman parte de un evento.

**Lo público.** Según Hannah Arendt tiene dos significados muy cercanos: en primer lugar es todo aquello que, por su apariencia, aparece en público puede ser visto y escuchado por todos; por otra parte, es un término que se define a sí mismo, se distingue de lo privado, no es algo que exista por naturaleza, sino que es creado por los seres humanos como parte del vivir en el mundo, porque es aquello que permite relacionarse y separarse al mismo tiempo.<sup>107</sup>

**Relación.** Conexión, correspondencia. Acción ejercida entre una persona y otra o con un objeto.

**Sitio.** Lugar con un contexto.

---

<sup>104</sup> Gilles DELEUZE; Félix GUATARI, “On Nodadology”, 1980. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* pp. 88-90.

<sup>105</sup> Robert MORRIS, “The Present Tense of Space”, 1978. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* pp. 27 y 28.

<sup>106</sup> [Trad. a. ‘Público’ significa el segmento de la sociedad que visita museos, bibliotecas, galerías, salas de conciertos, cines, circos, y teatros; aquellos que ven televisión; que escuchan el radio; etc.] Julián A. GAITÁN, “5/10 What is the Public”. En HOFFMAN, Jens (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milán: Publisher Contrappunto, 2013, p. 78.

<sup>107</sup> Hannah ARENDT, “The public realm”, 1958. En DOHERTY, Claire (ed.), *Op. Cit.* pp. 108, 109.

**Situación.** Fuerza espacio-temporal que existe en determinado ambiente. Implica la percepción, acción y reacción del sujeto ante lo que esté sucediendo.<sup>108</sup>

**Situación construida.** Según Guy Debord tiene que ser preparada y desarrollada colectivamente. Ambiente que se compone por acciones contenidas en una decoración transitoria, que a su vez permite generar otras decoraciones o acciones. Tienen tres tipos de participantes: quienes la generan, quienes participan de ella y espectadores pasivos.

**Tiempo.** Experiencia necesariamente existe en tiempo.

---

<sup>108</sup> Nicolás BOURRIAUD, *Op. Cit.* p. 106.

## 8. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS

ACCONCI, Vito, "Leaving home: Notes on Insertions into the public", 2000. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 135-136.

ALTSHULER, Bruce, *The Avant-Garde in exhibition: New art in the 20th Century*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1994.

AGAMBEN, Giorgio, *¿Qué es un dispositivo?*, Barcelona: Anagrama, 2015.

ARENDR, Hannah, "The public realm", 1958. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 108-109.

AUGE, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

BLANCO, Paloma, "Explorando el terreno". En BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 23-50.

BUDEN, Boris, "Crítica sin crisis, crisis sin crítica". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, pp. 169-178.

BOURRIAUD, Nicolás, *Estética Relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

CASTORIADIS, Cornelius, *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets, 1989.

CARRERA, Judith, "Espacios públicos, espacios de democracia", *roulotte:11. Translocaciones, experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales*, julio 2015, p. 31.

CHARLESWORTH, J.J., "Curating Doubt". En RUGG, Judith y SEDGWICK, Michèle (ed.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Malta: Intellect Bristol, 2007, pp. 91-99.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Félix, "On Nodadology", 1980. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 88-90.

DEUTSCHE, Rosalyn, *Agorafobia*, Barcelona: Quaderns Portàtils MACBA, 2008.

ERREGUERENA, María Josefa, "Cornelius Castoriadis: sus conceptos" [en línea]. [consulta el 04/05/2016]. Disponible en [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/capitulos/32-1112kfr.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/32-1112kfr.pdf).

EXPÓSITO, Marcelo, "Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas". En BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 217-225.

FABRICIUS, Jacob, "Auto-Stop". *ONCURATING.org. Institution as medium-towards a critical architecture of institutions*. 2009, núm. 02, pp. 16-18. [en línea]. ONCURATING.ORG [consulta el 23/10/2015]. Disponible en [http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING\\_Issue2.pdf](http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue2.pdf).

FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: The collected writings*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1996.

FRASER, Andrea, "From the critique of Institutions to an Institution of Critique". En *ArtForum*, Nueva York, sept. 2005, vol. 44, no. 1, pp. 278-283.

GAITÁN, Julián A., "5/10 What is the Public". En HOFFMAN, Jens (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milán: Publisher Contrappunto, 2013.

GLISSANT, Édouard, "Le Discours Antillais" [en línea]. Cambridge Books Online, 1981, publicación 2009. [consulta el 09/01/2016]. Disponible en <http://ebooks.cambridge.org/chapter.jsf?bid=CBO9780511549847&cid=CBO9780511549847A012&tabName=Chapter>.

GROYS, Boris, "El curador como iconoclasta". *Criterios*, 15/02/2011, núm. 2, pp. 23-34. [en línea]. Criterios. Centro Teórico-Cultural. [consulta el 23/10/2015]. Disponible en <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken02.pdf>.

GUATTARI, Félix, *Caosmosis*, Buenos Aires: Manantial, 1996.

GUILLAUME, Marc, *Zone*, Francia: ½, 1986.

GUZMAN, Carlos, "Mapas de 'lo común': Territorios políticos del arte". En Martí Perán (dir.), *Esto no es un museo*, Barcelona: Gobierno de España, Acción Cultural Española, ACVIC, 2015.

HOLMES, Brian, "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones". En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, pp. 203-217.

HUTCHINSON, Mark, "Four stages of public art", 2003. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 101-105.

IRWIN, Robert, "Being and Circumstance", 1985. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 43-46.

JACOB, Mary Jane, "Places with a past", 1991. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 197-202.

KLUGE, Alexander; NEGTE, Oskar, "Esfera pública y experiencia". En BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesús; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-271.

KWON, Miwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge: The MIT Press, 2002.

LIND, Maria, "Why mediate art?". En HOFFMAN, Jens (ed.), *Ten Fundamental Questions of Curating*, Milán: Publisher Contrappunto, 2013.

MARZO, Jorge Luis, "El comisario frente a la desaparición de la política cultural" [en línea]. [consulta el 15/12/2015]. Disponible en <<http://www.soymenos.net/comisariado.pdf>>.

MONTERO, Javier Rodrigo, "Comunes, colectividades e institucionalidades: paradojas productivas y pedagogías inapropiadas" [en línea]. *Pedagogías y redes instituyentes*. Plataforma de investigación en prácticas culturales, 25/04/2013. [consulta el 03/02/2016]. Disponible en <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/2013/04/25/presentacion-intermediae-27-de-abril-paradojas-productivas-y-pedagogias-inapropiadas/>>.

MORRIS, Robert, "The Present Tense of Space", 1978. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 27-28.

MUR, María, “Esfera pública desde las prácticas artísticas”, *roulotte:11. Translocaciones, experiencias temporales, prácticas artísticas y contextos locales*, julio 2015, pp. 83-84.

OBRIST, Hans-Ulrich *Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich, *Ways of curating*, Gran Bretaña: Allen Lane, 2014.

PERÁN, Martí (dir.), *Esto no es un museo*, Barcelona: Gobierno de España/ Acción Cultural Española/ ACVIC, 2015.

RAUNING, Gerald, “La industria creativa como engaño de masas”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, pp. 27-42.

RICHTER, Dorothee, “Exhibitions as cultural practices of showing-pedagogics”. *ONCURATING.org. Cura-ting Cri-tique. 2011*, núm. 09, p. 48. [en línea]. ONCURATIONG.ORG [consulta el 23/10/2015]. Disponible en [http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20issues/ONCURATING\\_Issue9.pdf](http://oncurating.org/files/oc/dateiverwaltung/old%20issues/ONCURATING_Issue9.pdf).

SÁNCHEZ CEDILLO, Raúl, “Hacia nuevas creaciones políticas. Movimientos, instituciones, nueva militancia”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, pp. 217-241.

SEPÚLVEDA, Pedro; VÁSQUEZ GRIMALDI, Vanessa, *100 obras en formato h10*, Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ instrucciones de uso:/ Galería de artes visuales h-10, 2012. [en línea]. Issuu, 30/05/2012. [consulta el 27/06/2016]. Disponible en <https://issuu.com/galeriah10/docs/cien-obras-en-formato-h10>.

STEYERL, Hito, “La institución de la crítica”. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid: Traficante de sueños, 2008, pp. 179-188.

VIDOKLE, Anton, “Art Without Artists?” [en línea]. e-flux, 2010. [consulta el 30/12/2015]. Disponible en <http://www.e-flux.com/journal/art-without-artists/>.

WEIBEL, Peter, “Context Art: Towards a Social Construction of Art”, 1994. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 46-52.

WODICZKO, Krzysztof, "Strategies of Public Address: Which Media, Which Publics?", 1987. En DOHERTY, Claire (ed.), *Situation*, Cambridge: Whitechapel Gallery/ The MIT Press, 2009, pp. 124-127.

ZEPKE, Stephen, "Hacia una ecología de la crítica institucional" [en línea]. EIPCP, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, 2007, Trad. Marcelo Expósito. [consulta el 03/02/2016]. Disponible en <<http://eipcp.net/transversal/0106/zepke/es>>.

Antimuseo. [consulta el 10/04/2016]. Disponible en <[www.antimuseo.org](http://www.antimuseo.org)>.

Auto stop. [consulta el 10/01/2016]. Disponible en <<http://www.konsthall.malmo.se/o.o.i.s/4048>>.

Blogspot, *Centro Cultural Nomade*. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <<http://www.centroculturalnomade.blogspot.com.es>>.

Blogspot, *Changarrito*. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <<http://proyectochangarrito.blogspot.com.es>>.

Blogspot, *The Nightclub*. [consulta el 24/03/2016]. Disponible en <<http://thenightclubproject.blogspot.com.es>>.

Ciudades Paralelas. [consulta el 01/07/2016]. Disponible en <[http://www.ciudadesparalelas.org/menu\\_espanol.html](http://www.ciudadesparalelas.org/menu_espanol.html)>.

Edinburgh World Heritage, *Podcasts*. [consulta el 30/06/2016]. Disponible en <<http://www.ewht.org.uk/multimedia/podcasts>>.

Facebook, *Acción Poética Oficial*. [consulta el 15/07/2016]. Disponible en <<https://www.facebook.com/AccionPoeticaOficialmtv/?ref=ts&fref=ts>>.

Facebook, *Espai Colona*. [consulta el 15/07/2016]. Disponible en <<https://www.facebook.com/profile.php?id=100008252534901&fref=ts>>.

Facebook, *RED Carpet Showrooms*. [consulta el 10/04/2016] Disponible en [https://www.facebook.com/RCSshowrooms/info/?entry\\_point=page\\_nav\\_about\\_item&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/RCSshowrooms/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info).

Floating Lab Collective, *The ReMuseum*. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <http://www.floatinglabcollective.com/#!remuseum/z6hns>.

Galería Callejera. Arte público móvil. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <http://www.galeriacallejera.cl>.

Galería H10, *Galería H10*. [archivo de video]. Vimeo, 30/09/2008. [consulta el 14/03/2016]. Disponible en <https://vimeo.com/1851109>.

Galería Temporal. [consulta el 20/03/2016]. Disponible en <http://www.galeriatemporal.com>.

Joe Reinsel. Interactive Art and Design, *The Pavement: Washington D.C.* [consulta el 30/03/2016]. Disponible en <http://joereinsel.org/portfolio/?portfolio=the-pavement>.

LAB MOVEL, *Sobre*. [consulta el 30/03/2016]. Disponible en <https://labmovel.net/about/>.

Mery Cuesta, *8000PELAS: PRODUCCIONES DE BAJO PRESUPUESTO. Comisariado*. [consulta el 15/07/2016]. Disponible en <http://merycuesta.com/8000pelas-producciones-de-bajo-presupuesto/>.

MÓVIL. [consulta el 30/03/2016]. Disponible en <http://www.proyectomovil.cl>.

Muestra Ciudad, *¿Qué es?*. [consulta el 10/01/2016]. Disponible en <http://muestraciudad.com/¿qué-es.html>.

Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales. *Crítica institucional/ prácticas instituyentes...* [consulta el 06/02/2016]. Disponible en <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/critica-institucional-practicas-instituyentes/>.

Roter Teppich für Junge Kunst, *Showrooms*. [consulta el 10/04/2016]. Disponible en [http://www.roterteppich.at/pages/project\\_showrooms](http://www.roterteppich.at/pages/project_showrooms).

Rutas turísticas. *H10 la Galería más pequeña de Chile*. [consulta el 24/03/2016]. Disponible en [http://www.rutas-turisticas.com/h10\\_la\\_galeria\\_mas\\_pequena\\_de\\_chile\\_valparaiso\\_museos\\_e\\_galerias\\_4217.html](http://www.rutas-turisticas.com/h10_la_galeria_mas_pequena_de_chile_valparaiso_museos_e_galerias_4217.html) .

The Water of Leith, *Water of Leith Audio Trail*. [consulta el 30/06/2016]. Disponible en <http://www.waterofleith.org.uk/audio-trail/>.

Truck art Project. [Consulta el 20/02/2016]. Disponible en <http://truck-art-project.com>.

Tumblr, *Espai Colona*. [consulta el 15/07/2016]. Disponible en <http://espaicolona.tumblr.com>.

“Igor Mitoraj transforma la Rambla Cataluña gracias a veintena grandes esculturas” [en línea]. Barcelona: El confidencial, 07/05/2007. [consulta el 25/06/2016]. Disponible en [http://www.elconfidencial.com/archivo/2007/05/07/0\\_mitoraj\\_transforma\\_rambla\\_cataluna\\_gracias\\_veintena\\_grandes\\_esculturas.html](http://www.elconfidencial.com/archivo/2007/05/07/0_mitoraj_transforma_rambla_cataluna_gracias_veintena_grandes_esculturas.html).