Plurentes. Artes y Letras
Núm. 17, e135, Artículos de investigación, 2026
https://doi.org/10.24215/18536212e135
ISSN 1853-6212 | https://revistas.unlp.edu.ar/PLR
Recibido: 13/10/2026 - Aceptado: 13/10/2026

Arte Contemporáneo

Rupturas y transformaciones para pensar el arte actual en Argentina

Contemporary Art. Ruptures and Transformations for Thinking About Art Today in Argentina

Federico Luis Santarsiero
federicosantarsiero@gmail.com
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Resumen | Este trabajo cuestiona la concepción eurocéntrica y moderna del arte contemporáneo, proponiendo una interpretación que parte de generar un marco teórico para abordar los modos de producción, circulación y recepción/activación de las prácticas artísticas. A diferencia del modelo moderno —centrado en el objeto autónomo, el virtuosismo técnico y la contemplación guiada por la crítica—, las prácticas contemporáneas desbordan la dimensión objetual hacia el proceso, la desmaterialización de la obra de arte y la acción participativa. En este nuevo escenario, el público deja de ser un espectador pasivo para convertirse en un participante activo, con necesidades simbólicas propias, que cocrea y completa una propuesta situada, transformable, colectiva y vinculada a su espacio social y político.

Palabras clave | arte contemporáneo, desmaterialización de la obra de arte, prácticas artísticas, modelo estético disciplinar de las bellas artes, público participativo

Abstract | This work challenges the Eurocentric and modern conception of contemporary art, proposing an interpretation that begins by generating a theoretical framework to address the modes of production, circulation, and activation of artistic practices. Unlike the modern model—centered on the autonomous object, technical virtuosity, and critically guided contemplation—contemporary practices transcend the object-based dimension, focusing instead on process, the dematerialization of the artwork, and participatory action. In this new scenario, the public ceases to be a passive spectator and becomes an active participant who co-creates and completes a situated, transformable, collective work linked to its social and political space.

Keywords | contemporary art, dematerialization of the artwork, artistic practices, disciplinary aesthetic model of fine arts, participatory public

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

> Contamos en que las distintas manifestaciones (nada de estilo)
> De los trabajadores **expresivos** (nada de artistas)
> Lleguen al pueblo (nada de público)
> y no **retransmitidos** (nada de críticos)
> sino palpados directamente.
> Edgardo Antonio Vigo, Miguel Ángel Guereña.
> Editorial de la revista WC N° 2. (1958)

Introducción

La irrupción en la escena artística argentina de nuevos modos de producir, pensar y consumir arte, a fines de la década de 1950, nos permite revisar aquella matriz conceptual y las operatorias de reconocimiento y expectación que codificaban nuestra relación con ese mundo. ¿A qué sentidos apelamos al hablar de "arte contemporáneo"? Los intentos de dar respuesta a la pregunta formulada en términos de ¿qué es el arte (contemporáneo)? acaban en confusión, generada no en menor medida por pretender establecer criterios que permitan poner en claro los límites de una clasificación de acuerdo a un binomio que polariza y empobrece el análisis en términos de arte/no arte. Creemos que no hay una esencia invariable del arte y en consecuencia tampoco del arte contemporáneo, esencia que una vez descubierta nos permita dar respuesta a la pregunta por el arte enunciada en términos del ser. Nos inclinamos por una interpretación que involucre el dónde, cómo, cuándo y por quién fueron hechas, publicadas y recibidas esas producciones artísticas. Teniendo en cuenta que un objeto puede considerarse un símbolo en un momento determinado y bajo condiciones de lectura específicas, un objeto también puede interpretarse como una obra de arte en algunos contextos y en otros no. Ya que no existe un único mundo objetivo y absoluto dado de antemano, sino una multiplicidad de mundos reales construidos a través de nuestros sistemas simbólicos, lenguajes, artes y ciencia. En palabras de Goodman (1968, p. 56) el arte considerado como un sistema de símbolos "es el conjunto de símbolos o etiquetas que sirven para ordenar, clasificar, representar, etc. un mundo de objetos; cada símbolo está en lugar de otra cosa y sólo tiene sentido dentro de un sistema".

Si todos los intentos de contestar la pregunta «¿qué es el arte?» acaban típicamente en frustración y en confusiones, tal vez -y como tantas veces acontece en filosofía- haya que plantear que la pregunta no es la adecuada." (Goodman, 1990, p. 87). Entonces la pregunta por el arte podría reformularse en otros términos: ¿cuándo hay arte? en lugar de ¿qué es el arte? Con esto no estamos proponiendo un relativismo radical sin marcos de referencia bajo el cual cualquier cosa es arte y cualquiera es un artista.

Tendremos en cuenta los modos en que determinadas prácticas artísticas circulan, es decir, bajo qué condicionantes son producidas, difundidas, activadas y consumidas. Y planteamos un método de comparación histórica, proponiendo un modelo teórico que distingue entre un modo de producción/activación/circulación propio de la modernidad, y otro propio de la contemporaneidad; sin perder de vista que la realidad de la producción artística no puede reducirse a este modelo dicotómico, dado que la existencia de un modo no excluye al otro. Los modos propuestos son una forma de poner en práctica una metodología analítica que intenta profundizar y enriquecer la lectura de las prácticas artísticas contemporáneas.

El problema del arte entonces lo pensamos como una manifestación cultural situada y que cobra sentido dentro del entramado de relaciones que la vinculan con su medio histórico y social. Nuestra reflexión aborda los diversos condicionamientos que operan sobre el dispositivo artístico, espacio en

el que la materialidad de la obra se encuentra con su público. Referenciamos la práctica artística y su escenario al concepto de dispositivo que propuso Brian Holmes (Holmes, 2006, p. 147) como "un sistema de relaciones que se puede descubrir entre un minucioso ensamblaje heterogéneo que consiste en discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, proposiciones filosóficas y morales."

Nuestra propuesta nos convoca a desbordar los límites de una mirada focalizada exclusivamente sobre el objeto artístico y sobre las técnicas y disciplinas que lo producen, para abarcar también las problemáticas de un escenario más amplio que condiciona las prácticas artísticas en términos del dispositivo artístico antes mencionado, entendido como el conjunto de condiciones discursivas, institucionales, arquitectónicas y académicas, y las acciones y agentes de producción, legitimación, circulación y recepción de esas prácticas.

Obra de arte frente a prácticas artísticas

El sentido común nos dice que la respuesta a la pregunta ¿Qué es el arte contemporáneo? parece obvia hasta la banalidad. Smith parte de esa misma pregunta al intentar trazar una perspectiva desde donde abordar el problema del arte contemporáneo:

> miremos a nuestro alrededor, nos diría cualquiera: el arte contemporáneo conforma la mayor parte -¿por qué no la totalidad?- del arte que se produce en el presente [...] Pero 'ser contemporáneo' en esta época significa mucho más que un ciego abrazo del presente" (Smith, 2012, p.15)

Este tipo de respuesta irreflexiva respecto a la pregunta por el carácter de contemporáneo da por sentado que contemporáneo es sólo un indicador temporal, de época, un elemental agregado cronológico. Arthur Danto propone que:

> [...] el arte contemporáneo ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces así como "moderno" ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte reciente, "contemporáneo" ha llegado a designar algo más que el arte del presente. En mi opinión no designa un período sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos. (Danto, 2003, p. 32)

Agregar el adjetivo «contemporáneo» al término «arte» no equivale a referirse simplemente al «arte que se hace ahora», sino a una nueva manera de entender, producir, interpretar y vivir el arte. El camino elegido por nosotros consiste en desmarcarse de los sesgos del sentido común acrítico e irreflexivo para construir otra mirada sobre aquello que llamamos arte contemporáneo. Pensar que el arte contemporáneo es meramente el arte que se produce hoy en día, o incluso a partir de una fecha determinada, es casi equivalente a no dar ninguna interpretación.

Destacamos entonces una mirada sobre las prácticas artísticas que desborda los límites de la obra de arte en tanto objeto de exhibición, y de las perfecciones técnicas necesarias para su ejecución, y adoptamos una postura que abarque también al proceso de producción, circulación, reconocimiento, e involucre a los condicionantes que operan sobre ese proceso. Decimos que en el hacer artístico contemporáneo las relaciones entre sus agentes o actores, sus acciones, y sus territorios de activación (algo que podemos pensar a partir del esquema triádico artista, obra y público), han tomado una

dimensión diferente respecto a aquella que estuvo vigente a partir del paradigma artístico propio de la modernidad, el modelo estético disciplinar de las bellas artes. Esto se debe a que los modelos teóricos concebidos para explicar el proceso artístico moderno resultan insuficientes ante las nuevas manifestaciones, las cuales suelen quedar excluidas del sistema de valoración de la historia del arte oficial.

La experiencia artística tradicional en la modernidad se hallaba mediada por la crítica. Los críticos de arte fueron agentes destacados que elaboraron un discurso sustentado en criterios estéticos derivados de supuestos epistemológicos objetivizantes, en requisitos de perfección y logros de la técnica, y en valores como la belleza y la armonía, que debían emerger en ese espacio plástico configurado por la obra de arte. En la contemporaneidad la relación entre la producción artística y su público se altera respecto a estas pretensiones, ya no está como antes necesariamente avalada por la palabra del crítico. El público ya no deposita la autoridad de la interpretación en los discursos que organizaban la experiencia artística y fundamentaban una lectura reduccionista de sus cualidades epistemológicas. El conocimiento válido de acuerdo al paradigma moderno cancela toda posibilidad que depare un conocimiento del mundo real por medio de la experiencia estética. Esta mirada sobre la obra de arte conlleva implícito un sesgo que privilegia la claridad y distinción, criterios de valoración taxativos en la tradición del pensamiento filosófico del iluminismo europeo, y del racionalismo en general, en la que se opera una simplificación reduccionista en la construcción del mundo, en la cual como dice Sánchez, D. “se destina al arte un papel hedonístico”, asociado a generar la sensación de agrado propia de la belleza (Sánchez, 2013, p. 7).

Paradigma estético disciplinar de las bellas artes

Al hablar en términos de dispositivo y de circuito pensamos en un conglomerado de un sistema de actores, acciones y territorios. Concebimos estos componentes como un todo, relacionados entre sí, y en consecuencia afectados y condicionados estrechamente unos con los otros, aquello que afecta a uno repercute en los otros, por eso el riesgo mencionado que sucede al analizarlos por separado como unidades autónomas. El conjunto artista-obra de arte-público conforma un núcleo triádico de análisis coherente con el dispositivo artístico moderno. Las relaciones entre ellos las tomaremos como un primer paso de investigación sobre el problema, que iremos profundizando en su complejidad más adelante. Sería absurdo hablar de uno de sus componentes ignorando cualquiera de los otros ya que no son entidades autónomas y exentas. En principio, no existe obra de arte sin agentes que la produzcan (los artistas), ni artistas sin acuerdos socioculturales sobre lo que definimos como arte, ni obra sin un público que la perciba y valide como tal.

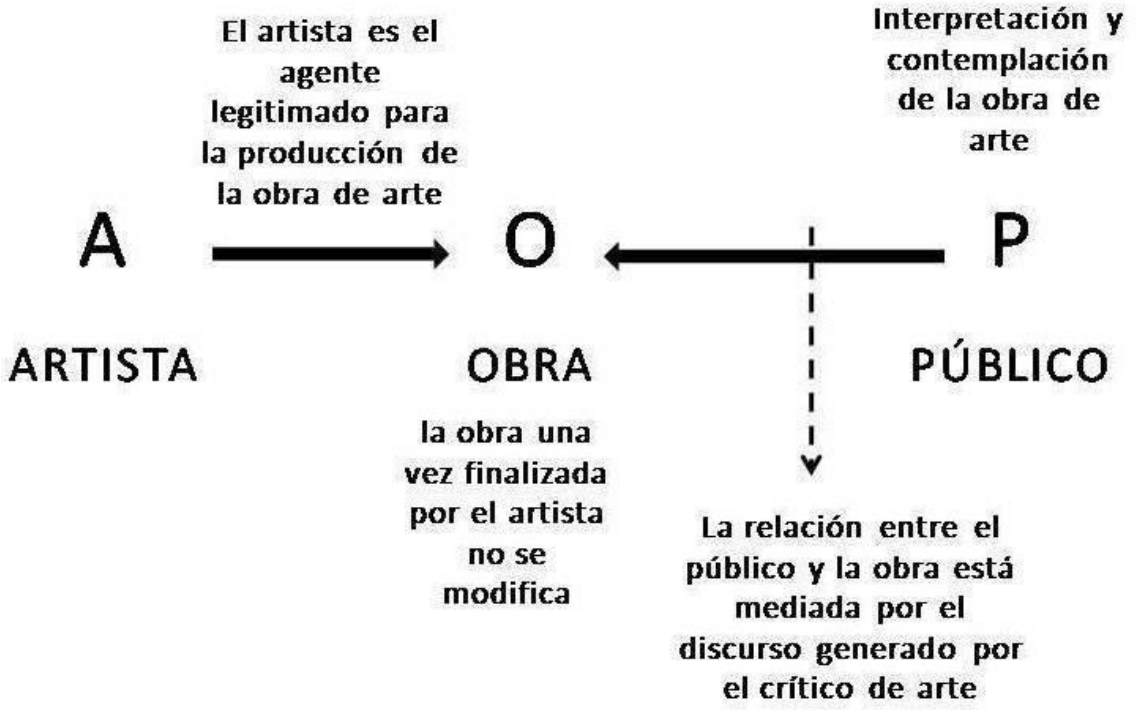
¿Qué relaciones existen entre estos agentes? ¿Cuál es su capacidad de agencia en relación a las estructuras sociales? Las respuestas a estas preguntas darán cuenta de las distinciones entre un modo propio de la modernidad respecto a un modo propio de la contemporaneidad.

Una manera de iniciar una reflexión sobre el arte en la actualidad es pensarlo a partir de la comparación con el proceso artístico moderno. Estudiemos el modelo estético disciplinar de las bellas artes y observemos qué continuidades y rupturas ocurrieron en su devenir. Al pensar el proceso artístico moderno, es siempre necesario tener en cuenta a la figura del artista como actor principal, en general un sujeto de género masculino que sobresale por su destreza técnica, reconocido por sus logros personales, educado en una institución académica que legitimaba su accionar y valorado por un mercado artístico que se disputaba la posesión de sus obras. La obra de arte de acuerdo a este modelo

es concebida como un objeto acabado y completo por el accionar del artista, podía ser una escultura, una pintura sobre tela, un dibujo, etc. Entonces la obra de arte es un objeto entendido en términos de un producto material (no cualquier material sino aquellos considerados materiales nobles), transformado gracias al saber del artista, manifestado en la destreza y habilidad en el manejo de las técnicas disciplinares, que aprendió en su formación académica. Finalmente, en este modelo tenemos que considerar el rol de un público artístico que contempla la obra de arte, un público conocedor y educado por medio de los discursos que genera la crítica, y que dirigen la interpretación en el sentido correcto del mensaje que se halla cifrado en la obra. La clave para entender la relación entre el público y la obra es la noción de contemplación interpretativa de la obra de arte, como mencionamos, mediada por los discursos de la crítica. La relación directa entre el público y el artista estaba reducida a su mínima expresión.

En las dinámicas de producción/circulación/recepción del arte moderno, el rol asignado al público, es decir la contemplación, no se debe pensar como algo espontáneo que se genera por parte de los espectadores, ni como un mero acercamiento por parte del público hasta el territorio propio en el que se exhibe la obra de arte: el museo. Como mencionamos antes, la contemplación está mediada por un relato (crítica de arte) y muchas veces persigue la comunicación de un mensaje. Ejemplos del modo de circulación del arte moderno son aquellos que les corresponden a las obras reconocidas como piezas únicas y originales que, en el relato oficial de la historia del arte, figuran como realizadas por grandes maestros del “arte universal”. Estas obras esperan del espectador la contemplación y lectura del mensaje que conllevan. Expuestas en museos, premiadas por la crítica, se establecen como los hitos de las narrativas de la Historia del Arte oficial. Reconocemos la posibilidad de representar en un esquema el modo de producción/circulación/recepción del arte moderno a partir de la propuesta de Sánchez, D. (2013) Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo, que presentamos en la Figura 1:

Figura 1



Esquema para el modelo moderno estético disciplinar de las bellas artes

A partir de las acciones llevadas a cabo por los artistas de las vanguardias históricas europeas, activas durante el principio del siglo XX, podemos observar un giro que llevará a los artistas de sus preocupaciones formales manifestadas en la organización de la materialidad de la obra de arte, en tanto objeto final, autónomo, para ser exhibido, a una revisión conceptual y puesta en crisis de sus fundamentos teóricos y prácticos. Esto implica, entre otros, un enérgico golpe a una de las nociones que con mayor peso se tenían por definitorias del arte occidental, el de la imagen elaborada de acuerdo al código visual de la representación y la mímesis. Los artistas de vanguardia introdujeron en el campo artístico objetos previamente elaborados que, hasta ese momento, jamás habían sido considerados válidos o pertinentes como materia sensible para el arte. Pensemos en el concepto de los materiales nobles considerados propios para el arte, aquellos que no se degradan ni se ven afectados por el paso del tiempo como el óleo o el mármol, en contraposición con los materiales de descarte, recolectados de la vía pública y reciclados, propuestos por los artistas de vanguardia. Tomando la expresión de Andrea Giunta

> el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales ingresan en el formato de la obra. (Giunta, 2014, p. 10)

La obra de arte concebida como objeto único y original —producido por la transformación de materiales nobles gracias al virtuosismo técnico del artista consagrado— cede su paso a la práctica artística, y ya no debe subordinarse a la producción de imágenes que representen fielmente la apariencia de realidad percibida. Así, el paradigma moderno que integraba a la mímesis y la representación como requisitos necesarios de la obra de arte entra en crisis.

En un gesto que inauguró una manera distinta de pensar, hacer y percibir al arte, Marcel Duchamp seleccionó objetos que pertenecían en primera instancia al mundo de los objetos utilitarios, aquellos que se habían pensado previamente y diseñado para cumplir una función utilitaria, que se producían industrialmente en series de numerosas piezas anónimas; y propuso su integración al mundo del arte. La promoción de estos objetos y su adquisición se daba naturalmente por medio de estrategias de publicidad y la promoción comercial. Estos objetos figuraban en catálogos de ferretería e ilustraban las distintas herramientas de la compañía, como los secadores de botellas de vidrio reutilizables o las palas de nieve. A partir de ellos, Duchamp elabora la propuesta de los *ready-mades*: objetos cuya circulación original les correspondía a los productos de fabricación industrial, diseñados para cumplir una función utilitaria y encaminados en la lógica transaccional de las mercancías, algo totalmente contrario a la dinámica específica de la obra de arte en el circuito artístico y al rol de sus agentes. La reacción a esta provocación, que atacaba las convenciones academicistas respecto a la obra de arte, no se hizo esperar.

Cuando Marcel Duchamp firmaba cualquier objeto resultado de las dinámicas de la producción industrial en serie, y lo exponía en una muestra de arte, en palabras de Peter Bürger (2010) las propuestas de la vanguardia “se relacionan negativamente con la categoría arte. Por ejemplo, los *ready mades* de Duchamp adquieren sentido sólo en relación con la obra de arte.” (Burger, 2010, p. 80) Esta provocación al paradigma estético disciplinar de las bellas artes confrontaba de manera directa la concepción establecida sobre qué es el arte. El hecho de firmar un *ready made* fue un claro guiño a la categoría de obra de arte, entendida como producto final de un proceso de ejecución técnica virtuosa, en el que la persecución de la perfección formal por parte del artista operaba como garantía de la manifestación de la belleza. La ejecución de la obra de arte no era anónima, sino que era llevada a cabo por un artista destacado (principalmente de género masculino), que expresaba en la

obra el rapto inspirado y final de su genio. La firma que, como marca de identidad, hace de la obra de arte una creación individual, original, única e irrepetible, al ser aplicada a un *ready made*, una práctica artística que se iniciaba a partir de la elección de un objeto de producción industrial, quedaba grabada en un producto cuya fabricación respondía a la producción seriada, y generaba conjuntos de numerosos objetos múltiples, repetidos e idénticos entre sí.

A partir de la segunda mitad de la década de 1950, en Argentina se recuperan estos gestos, especialmente a partir de las propuestas del Informalismo, un movimiento de vanguardia que desafió la racionalidad geométrica como técnica legitimada del arte de ese momento, y se presentó como plataforma de producción creativa desde la que se generaron diversas operatorias que provocaron un giro dinámico en los roles y en las relaciones entre obra, artista y público. Una apertura hacia los modos de producción/circulación/recepción que organizaban las prácticas artísticas en los principales centros internacionales generó en la escena artística local la aparición de discusiones sobre la posibilidad de una renovación en las estrategias de producción, legitimación, visibilidad y recepción de las prácticas artísticas. La posibilidad de experimentar con materiales no convencionales, la intervención del espacio público con acciones y señalamientos, las ambientaciones como la Muestra colectiva de Arte destructivo realizada en 1961 en las salas de la Galería Lirolay de Buenos Aires, muestra organizada por Kenneth Kemble, dieron paso luego a la experimentación que emergió en Argentina durante la década de 1960: *happenings*, instalaciones y acciones participativas, acciones de intervención sobre el espacio público, utilización de productos industriales, videoarte y arte asociado a los medios de comunicación masiva surgieron en la escena artística argentina durante esta década.

Arte de acción, la irrupción del cuerpo

El campo artístico cambió sustancialmente cuando, dentro de los límites de la práctica artística, se contempló la posibilidad de integrar el proceso proyectual mediante el cual se realizaba. Y luego, experimentando con los bordes de la práctica, se propuso el hecho de invitar al espectador a participar con su intervención, por ejemplo, en las producciones performáticas. Esta invitación alteró visiblemente las relaciones establecidas entre artista, obra y público con respecto al modelo moderno estético disciplinar de las bellas artes. La acción entró en escena y con ella los cuerpos tanto del artista como del público. Los artistas visuales se alejaron de los problemas formales de la producción de imágenes y recurrieron a la presencia en vivo de sus cuerpos en acción. La acción se constituyó como una poderosa herramienta de exploración de las posibilidades para expandir el cerco del arte. Se convirtió en una instancia de comunicación entre el público y el artista. La inclusión de la acción surgió como una vía de experimentación en las artes plásticas —especialmente llevada a cabo por aquellos artistas que ya no acordaban con la valoración de la obra de arte en tanto objeto final acabado por la mano del artista—, para ser exhibido como único y original en los museos. Los ámbitos de exhibición a menudo separaban las obras de arte de sus condiciones materiales de producción y también facilitaban su devenir hacia una objetivación propia de la mercancía. Arte de acción y obra de arte se niegan dialécticamente llevando a una crisis la supremacía del paradigma estético disciplinar de las bellas artes, y con él, la autoridad de las instituciones que legitimaban ese modo de pensar los dispositivos artísticos como los museos y las galerías de arte. Una posible interpretación histórica de la performance se puede orientar en la dirección de vislumbrar su relación con aquellas premisas que propusieron los movimientos de las primeras vanguardias del siglo XX: reformular el lenguaje artístico, poner en crisis a la institución artística, acercar la activación de la imaginación y el pensamiento alternativo propios del proceso creativo del arte a la vida cotidiana, cuestionar el orden

social instaurado. El arte de acción tomó distintas direcciones, una de ellas fue la búsqueda de un espacio de manifestación política, que los canales de producción y difusión del arte convencional no permitían, y tuvo la intención de generar una actividad que modificara concretamente la realidad, y que no fuera su representación/reproducción fiel. El arte de acción prescindió de una materialidad específica: la materialidad de una acción no puede reducirse a la pintura sobre tela, ni el grafito sobre papel, ni el mármol desbastado, ni la cerámica modelada, etc. El arte de acción inauguró otro dispositivo y otras lecturas de lo acontecido en el campo del arte. En este sentido, la relación entre el público y la obra tuvo otras instancias de mediatización, distintas a las del objeto/obra propia del arte moderno.

Las prácticas artísticas contemporáneas asociadas al arte de acción reconfiguran el problema del registro de la obra en otros medios y soportes. En consecuencia, esta transformación nos habilita a pensar en reconfigurar también las perspectivas teóricas con las que vamos a interpretar el problema de la práctica artística y su registro. En principio, si pensamos en la obra de arte moderna, bajo su concepción subyacen los supuestos que establecen que la obra de arte es algo único, original e irrepetible, ya que en principio la copia es considerada un acto fraudulento, y el registro un remedo de segunda categoría que a lo sumo puede tener un valor pedagógico. La objetivación de la obra de arte moderno y sus materialidades permitidas establecen dinámicas de circulación y recepción para ese objeto que es posible vender en galerías, exponer en museos y acumular como recursos en colecciones privadas. La guarda cuidadosa que vela por la inalterabilidad de la obra de arte genera una serie de actividades profesionales como aquellas que se esmeran en cuidar, restaurar y devolver su apariencia original. Esta concepción implícita de la obra de arte moderna nos advierte acerca de no confundir el registro con la obra en sí misma.

Pero si el acontecimiento artístico ahora consiste en un gesto, una acción llevada a cabo por el cuerpo, y por las posibles intervenciones que sobre él se elaboran, la objetivación no parece tan obvia. Los medios en los que se realizan los registros de las propuestas de arte de acción son las fotografías, y/o las grabaciones de audio y video. El problema de la relación entre la práctica artística contemporánea y su registro permite pensar en la importancia que tiene el archivo del artista, no sólo como un espacio de guarda y acumulación, sino como una forma de integrar genuinamente el proceso productivo creativo y las etapas que lo constituyen: reflexión, lectura, investigación, búsqueda, y experimentación. Los aprendizajes previos, los procedimientos y las decisiones que toma el artista adquieren una nueva jerarquía en la práctica artística contemporánea, y se visibilizan, ya que no son consideradas de acuerdo a los requisitos de presentación de la obra de arte en tanto objeto finalizado por el artista y exhibido en la sala de un museo.

La alteración y transformación material de la obra genera una crisis y así cambia el estatus con que valoramos la relación entre la propuesta artística y su registro. El registro permite conformar un archivo, en tanto repositorio que hace posible recuperar la potencia histórica de la práctica artística, reponer sus estrategias, y actualizarla frente a coyunturas que apelan a su activación como propuesta creativa transformadora. La objetivación que garantizaba la obra de arte como objeto bajo el paradigma moderno entra en crisis; en consecuencia, su materialidad y la relación de esta con el registro se ven profundamente alteradas. Retomando la reflexión de Lucy Lippard, esta alteración provoca la desmaterialización de la obra de arte, no porque la práctica artística contemporánea carezca de materia, sino porque se han alterado los criterios bajo los cuales una materialidad puede ser elegida para llevar a cabo una propuesta creativa.

Los comienzos más promocionados de las obras performáticas nacieron en el seno de instituciones específicas, como fue el caso del Centro de Artes Visuales (1963-1969) del Instituto Torcuato Di

Tella en Buenos Aires. Este proceso en el cual se pensó a la acción como una posible manifestación artística habilitó otra transformación que desembocó en el arte de contexto: las prácticas artísticas abandonaron los límites institucionales, salieron de las galerías y de los museos para interactuar de modo complejo con lo público de modo relacional, político, situacional.

La calle como territorio del arte contemporáneo

Con frecuencia, el modo de producción/circulación/activación artístico contemporáneo sucede en las calles, en las asambleas, en las manifestaciones, donde realmente cobra sentido esta manera de producir. En palabras de Jordi Claramonte (2008) "estas prácticas artísticas social y políticamente articuladas, lejos de producirse en los estudios o los cráneos privilegiados de los artistas y mostrarse en museos y galerías toman partido decididamente por procesos de producción social mucho más amplios". A partir de la propuesta de Sánchez, D. (2013) Epistemología de las Artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo, el nuevo esquema que representa las dinámicas de producción/circulación/recepción propias del arte contemporáneo podemos verlo en la Figura 2:

Figura 2



Esquema para representar el modelo del arte contemporáneo

Este modelo propone un proceso artístico que no se construye únicamente a partir de la figura individual del artista consagrado, sino que habilita la participación de agencias colectivas respecto a la toma de decisiones creativas. La relación entre el artista y el público no se concibe necesariamente en términos del binomio de opuestos excluyentes propio de la modernidad —donde el artista hace y decide, y el público observa y contempla—, sino que en ocasiones ambos actúan en conjunto, de modo que el artista propone una acción que solo es posible de concretar gracias a la participación activa del público. La práctica artística contemporánea ya no es necesariamente una obra de arte objeto y, en consecuencia, no necesita de los tradicionales espacios que antes la validaron. Una práctica artística contemporánea en la cual la participación del público se integra como una necesidad, nunca es la misma, no es única y original, se modifica constantemente, cada vez que es reactivada, ya que el artista realiza un planteo, expone el tablero de juego y pone la primera ficha, pero en la interacción, la obra toma un rumbo incierto, imponderable, que irá decidiendo el público a partir de aquel primer planteo. Incluso se podría decir que cuando se traslada la práctica artística de un sitio a otro, no es la práctica aquello que en realidad se traslada, sino ese tablero apagado que se reactivará cada vez que se lo presente a un público, y éste lo convierta en acción creativa con su participación.

La obra de arte moderna privilegió al sentido de la vista como sentido mediador entre obra y público. Algo común en todas las obras performáticas es la intención de apelar en la medida de lo posible a la mayor parte de las competencias sensitivas del público. No sólo a la vista, a la contemplación, sino invitar a los participantes a generar una experiencia totalizadora que abarque todos los sentidos y sensaciones.

Pensar en la obra de arte como un objeto perteneciente a un mundo autónomo y privilegiado, separado de la esfera de lo real y de lo cotidiano, puede haber sido el modo correcto de pensar el circuito para las obras de arte moderno. En palabras de José Luis Brea “El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado” (Brea, 2003, p. 122). Paulatinamente vemos que las prácticas artísticas contemporáneas van perdiendo ese carácter de distinción que, sobre la obra de arte aurática, se manifestaba inicialmente al cruzar el umbral del museo, casi como un ritual que acercaba al iniciado en su encuentro con el tesoro de un templo antiguo. Ese ingreso implicaba el pasaje de un ámbito de lo profano (lo cotidiano) a lo sagrado. En los nuevos modos de producción/circulación/activación, al arte se le permite salir de ese espacio distinguido que era el museo, e ir en busca de otro hábitat, la territorialidad del espacio público. También se va perdiendo progresivamente la idea de la obra portadora de un mensaje cifrado, cuyo sentido único debía ser enunciado por el artista y recibido e interpretado correctamente por el público. En su lugar, esta idea la vemos reemplazada por la idea de la práctica artística como proceso, como experiencia, como acto, como acción. De forma sistemática la obra requiere la acción participativa del público, como nuevo actor cultural en un campo que antes le estaba vedado y al que se acercaba ceremoniosa y contemplativamente. Los modos de circulación contemporáneos generan una obra que es incompleta, que es expuesta a permanentes cambios y ven alteradas sus formas por las participaciones. A menudo las prácticas artísticas contemporáneas abandonan el soporte del lienzo, el bastidor, etc., su interpretación no es posible sobre un pedestal en la sala de un museo, y en las tomas de decisiones respecto a su elaboración participan agencias colectivas que antes no tenían ni voz ni voto. Las propuestas artísticas contemporáneas no descartan la figura del artista, pero este opera como el disparador de la práctica artística, que debe ser completada por la acción del público, y es así descentralizada y con final abierto.

https://doi.org/10.24215/18536212e135

Declaración de uso de inteligencia artificial generativa

No se utilizaron herramientas de IAG durante ninguna de las etapas de producción del artículo.

Referencias

Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. CENDEAC. ↑

Burger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Editorial Las Cuarenta. ↑

Claramonte Arrufat, J. (25 de noviembre de 2008). Del arte de concepto al arte de contexto [entrada de blog]. En *Jordi Claramonte*. http://jordiclaramonte.blogspot.com.ar/2008/11/del-arte-de-concepto-al-arte-de.html ↑

Danto, A. (2003). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós. ↑

Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ediciones de la Fundación ArteBA. ↑

Goodman, N. (1968). *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. ↑

Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor Libros. ↑

Holmes, B. (2006). El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas. En M. Expósito (Ed.), *Brumaria 7* (pp. 145-164). Brumaria. ↑

Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo XXI Editores. ↑

Sánchez, D. (2013). *Epistemología de las artes. La transformación del proceso artístico en el mundo contemporáneo*. EDULP. https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/27888 ↑

Vigo, E. A. (1958). Editorial. *Revista WC*, (2), 2-3. ↑