

# 9. Espectadores urbanos. El problema de la recepción de la obra de arte contemporáneo en los entramados urbanos

KARINA MADDONNI

El tránsito en las grandes ciudades solicita una velocidad y un tipo de prácticas cotidianas que atentan contra las experiencias que necesitan dimensiones temporales diferenciadas para que acontezcan. El objeto de este artículo será plantear el problema de la recepción de la obra de arte contemporánea en los entramados urbanos *tardomodernos*<sup>1</sup>, entendiendo que dicha experiencia requiere de una temporalidad contraria a la de este entorno: la demora y el detenimiento. Un segundo problema será la reflexión acerca de la pérdida social que implica este desencuentro.

126

*Palabras clave: experiencia del arte, retardos,  
demorarse, vacío, entidad hermenéutica*

*“La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse”<sup>2</sup>*

(GADAMER 1977: 110-111)

*(Estaba tan apurado que...)*

*Demorarnos*, tan sólo eso nos pide, en un acto casi desesperado, G. Gadamer cuando piensa en el encuentro con la obra de arte. Y tal vez sea justamente ese pedido, una de las causas del dramático distanciamiento que padece hoy el arte en relación a un público apurado, abrumado y *urbanizado* que circula por los intersticios de una ciudad sin descanso. Un público en permanente tránsito en cuyos planes no figura la opción de detenerse y entregarse al arte, aún cuando ésto sólo implique cruzar una puerta de la misma acera por la que camina; o espiar por la vidriera de una galería de arte.

1 Este término está extraído del autor Marc Auge de su libro *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*, editorial Gedisa, Barcelona, 1998

2 En este artículo se re tomarán las consideraciones de G. Gadamer desarrolladas en su libro *La actualidad de lo Bello*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1996.

Porque *demorarse* implica, además de disponer de tiempo, la capacidad de detenerse, de *retardarse*, como diría Marcel Duchamp. En una profunda sintonía con la concepción de Gadamer, Duchamp sostendrá desde su rol de artista, que sus obras funcionan como *retardos*<sup>3</sup>, respondiendo de este modo a la aceleración moderna que él ya detectaba en su entorno.

Sin demora o retardo no podremos estar habilitados para la *experiencia del arte*<sup>4</sup>, en sus dimensiones conceptuales y complejas, experiencia silenciosa y potente que nos conecta con nuestra más básica humanidad.

Y es que se trata justamente de ese desafío de construcción reflexiva, *el juego* del arte hoy (GADAMER 1977: 76). Un juego que iguala al artista con el espectador, invitándolo a la construcción de nuevas significaciones para el mundo.

Aquellos que navegamos por los pliegues y las rugosidades vertiginosas de las ciudades, nos encontramos sumidos en una temporalidad acelerada, donde todos los lugares se transforman en espacios de tránsito, donde parar o detenerse, es vivido como defecto, falla o error en el sistema. *Practicar* la ciudad, transitar los circuitos urbanos, requiere de individuos dispuestos a fluir velozmente entre *posta y posta*; de individuos dispuestos a la soledad; de sujetos sin disponibilidad para el encuentro con el otro, y que, en el extremo de esa dirección, carecen de posibilidad de *ver* al otro.

127 En este marco resulta difícil que la experiencia del arte pudiera cumplirse en las condiciones temporales que Gadamer imagina, dificultad que será tal vez uno de los problemas que vertebran el presente artículo.

## La *experiencia del arte*, ¿necesaria? ¿Por qué? (*Uy, no puedo creer lo tarde que es...*)

Es así como el arte contemporáneo se enfrenta a la aceleración propia del entorno en el que surge, y responde con un movimiento exactamente contrario: la demora. Este tiempo propio del arte, este tiempo ceremonial, es fundamental para la construcción del *espacio de juego*, para que el espectador *sea parte* y se transforme en el co-jugador, denominación de Gadamer para referir al espectador. Resulta entonces que el arte, convertido en tarea para el pensamiento, pedirá de nosotros, espectadores, co-jugadores, usuarios, público, receptores, perceptores; mucho más que demorarnos, pedirá que estemos allí, que seamos parte, que construyamos sentido, que acabemos la obra una y otra vez.

Es a este ritmo acelerado que ya Marcel Duchamp vislumbraba con desconfianza en su propio tiempo, al que él responde con sus *retards* (retardos), guiño irónico para que

3 Estas nociones las despliega Octavio Paz en la introducción de su libro *La apariencia desnuda* al analizar sobre la obra del artista en cuestión (Paz, Octavio, *La apariencia desnuda*, La obra de Marcel Duchamp, Ediciones Era, México, 1990).

4 Aquí tomaremos la consideración de M. Duchamp al referir a la relación entre el espectador y la obra. La noción de experiencia ya involucra algún grado de comprensión, y de este modo implicaría la expectativa de la plenitud de sentido. Estaríamos hablando entonces de una *experiencia plena* para el arte. (Oyarzun, Pablo, *Anestésica del ready-made*, Ediciones Loom, Santiago de Chile, 2000)

experimentáramos el vértigo del retardo en lugar del vértigo de la aceleración ante una obra. Y, de este modo, dar paso a la máquina de pensamiento filosófico presente en su obra, a animarnos por primera vez en el siglo XX a considerar *el arte como idea*, la pintura como filosofía, y dar paso así a lo que luego se denominará *arte conceptual*.

Este demorarnos, estos retardos, contrarios a las dinámicas circundantes, serían entonces imprescindibles para que las *indeterminaciones* o los vacíos que nos presenta el arte contemporáneo puedan ser ocupados por nosotros, actuados y sufridos, pensados y elaborados infinitamente; ser activos constructores de sentido para que, una vez superada la particularidad específica de la obra en cuestión, pudiéramos *pensar* el mundo.

Pareciera tratarse casi de una mera cuestión de tiempo...

## Entrar en código. *(Pero ya!)*

Encuentro necesario para el presente desarrollo aclarar que no todas las obras de arte ofrecen y despliegan ante nosotros este campo de acción vital, de libertad y de pensamiento. La categoría de obras a las que he referido anteriormente, a través de las consideraciones de Gadamer y de Duchamp, constituyen tal vez ese grupo de obras *ideales*, con las que uno, espectador atento y esforzado, quisiera encontrarse cuando circula por los espacios de arte de las grandes ciudades. Son obras realizadas por artistas que, siguiendo con Gadamer, se animan a construir su propia *comunidad de espectadores*.

128

Son artistas que operan desde códigos aún no practicados, desde rupturas y disonancias, articulando los signos desde gramáticas innovadoras, reformulando el propio lenguaje y sus tipologías, decepcionando horizontes predecibles de expectativas. Si bien dicha operatoria con el código podría plantear una distancia entre el espectador y la obra, animarse, entregarse al arte contemporáneo implicará confiar en esa *entidad hermenéutica* (GADAMER 1977: 71-72) que oculta y desoculta, que ofrece espacios de construcción individual de sentido y situaciones de profundo extrañamiento. Eso sí, sólo si aprendemos a demorarnos.

Pareciera ser un *deber del ser artista* hoy no pronunciar el propio lenguaje de la comunidad, sino más bien, que el otro logre apropiarse del discurso de la obra accediendo de esta manera a visiones del mundo presentes en ella, que unen a dicha comunidad en construcción en una suerte de *verdad colectiva* y crítica del mundo (Gadamer 1977: 98-99).

Desde ya que no todas las obras exhibidas en los diversos dispositivos de la ciudad proponen este tipo de dinámica ni resultan ser tan exigentes para el espectador. Así como tampoco, no todos los espectadores están dispuestos a una experiencia artística en el sentido que ha sido planteada anteriormente.

Lo que también me interesaría dejar planteado en el presente artículo, al menos en el estatuto de la problematización, es la pérdida que supone para el endeble entramado social, la dificultad para que la experiencia artística *suced*a, ante la imposición de las vertiginosas aceleraciones urbanas tan cómplices de las miradas fugaces, superfluas y desinteresadas que promueven.

## De urgencias y emergencias. (*Sí, pero mirá que no llego, eh...*)

En la actualidad, existen muchas propuestas artísticas diferentes de las descritas anteriormente. Son obras dispuestas a la *adaptación*<sup>5</sup>, obras flexibles que se ofrecerán como plataformas complacientes configuradas como extensiones del propio contexto en el que surgen. No encontraremos dentro de sus propósitos (en general, explicitados por demás) un posicionamiento crítico hacia su entorno (micro y macro), sino que más bien se ubicarán como dispositivos *funcionales* a las dinámicas analizadas anteriormente. Así mismo, eluden situaciones de problematización y reflexión crítica para quien las mira y llenará eficazmente todos los *vacíos* (tan ricos y potentes para el espectador activo) para que un público perezoso y pasivo *consume* la obra.

Este modo de pensar la escena artística contemporánea debe extenderse también a las instituciones que promueven y gestionan artistas ubicados en esta línea que muchas veces se (o les) arrojan el adjetivo de *contemporáneos*, o con frecuencia, artistas de *emergentes*<sup>6</sup>. Son instituciones que priorizarán el resultado *apetecible* de las muestras que ofrecen y, por supuesto, la correspondiente repercusión mediática. No contemplan *programas pedagógicos*<sup>7</sup> ni planes de transferencia que aproximen la obra al público sin simplificar contenidos.

129

Pero volvamos a la noción de *emergente*. Como se explicaba en la nota al pie, existe en la Argentina y en particular en las grandes ciudades que son referentes culturales (Buenos Aires, Rosario, Córdoba), la idea que lo *emergente* es sinónimo de *juventud*. Y en el afán (supongo que bien intencionado) de algunas instituciones y medios de promover la actividad de estos jóvenes, *apurán* su camino de formación y profesionalización, exigiéndoles *productos* dignos de ser presentados en bienales y ferias internacionales de arte, lanzándolos peligrosamente a una especie de ensoñación de éxito repentino. Son identidades artísticas que no logran entender su propia mismidad, que no saben bien siquiera qué y cómo decir algo al mundo, a las que no se les brinda el tiempo de crecer profesionalmente. Y que, paradójicamente, son quienes hoy más visibilidad tienen.

Y es probable que esa emergencia (tomando el sentido emergencia en tanto *urgencia*) que se evidencia en las obras, sea la de la aceptación, la de *conformarse* con una expectativa rápida, fugaz, donde nuestro co-jugador reflexivo y demorado se encuentre más cerca de un *consumidor* que de un espectador de arte activo. Obras cuyo tiempo de con-

5 Este término está tomado de la noción de *adaptación*, que según Z. Bauman en su libro *Modernidad Líquida*, describe la actitud de los individuos que viven en la fluidez moderna en el marco del sistema sinóptico. "Adaptarse" significará estar siempre listo, poder aprovechar las oportunidades que se presenten, "estar más enterado". (Bauman 2000: 82-83)

6 Se entiende por *artista emergente* en nuestro país a aquellos artistas que aún no han tenido la visibilidad necesaria, justamente porque se trata de artistas muy jóvenes, muchos de ellos en plena formación.

7 Los proyectos pedagógicos o programas educativos son un campo muy vasto donde lo artístico y lo educativo se cruzan en función de promover experiencias de arte sin recurrir a banalizaciones. Son programas que constan de dispositivos diversos diseñados para atender las necesidades de distintos públicos. Las bienales de arte y los museos han sido los precursores de estos programas a cargo de un *curador pedagógico* que además de educador muchas veces es también artista.

cepción y producción material evidencian un apuro similar al del espectador al que van dirigidas. Todo en un formato de moda, inscripto en géneros artísticos *up to date*, que ofrezcan lo que periodistas especializados de algún medio *in* o galeristas quieran ver, diciendo aquello que es *cool* decir, pero principalmente, obras cuya corrección política sea intachable. Dóciles artistas cachorros.

Si, por otro lado, tomamos el sentido de emergencia en tanto algo o alguien que está *emergiendo*, surgiendo, asomando a la esfera artística, es notable cómo, en algunos casos, se evidencia ese apuro por hacer *visible* ese surgimiento, recurriendo a las formas y soportes aceptados al momento de su producción, buscando legitimación (incluso, muchas veces antes de ser producidas) en medios o personajes reconocidos del circuito artístico.

Estos mecanismos son justamente aquellos que atentan contra la construcción de sentido superador de las obras, contra el derecho que poseemos como espectadores de solicitarle al arte contemporáneo una mirada aguda, un espacio reflexivo diferenciado del de la *mass media*. Son estas otras obras las que nos garantizan, además de lecturas rápidas adaptadas a nuestra recurrente falta de tiempo, la sensación que *ser de nuestro tiempo* es una de las mejores opciones, que resulta ser el mejor que nos podía haber tocado vivir. *Conformarnos*,<sup>8</sup> una vez más. Son obras que a veces también nos ofrecen un paisaje bucólico (no muy bien pintado en el sentido técnico de la palabra) a dónde escaparnos, en caso que lo circundante no sea de nuestro agrado.

Entonces nuestro co-jugador activo y reflexivo se vuelve *consumidor fluido*<sup>9</sup>, preocupado por la forma, o mejor, por fragmentos de formas que se yuxtapondrán caprichosamente una vez concluido su paseo artístico (no más de quince interminables minutos). Esta situación se agrava aún más cuando nuestro *consumidor-espectador* recurre desesperadamente a los diversos dispositivos de legitimación discursiva (catálogos, textos ploteados prolijamente en los muros próximos a las obras, o la escucha parcial de las palabras de un guía de sala rodeado por un enjambre de personas deseosas de llenar los vacíos antes mencionados). Como si los individuos no pudieran entretejer sus propias ideas y conceptualizaciones de la obra que se le presentan.

130

Como se quejaba W. Kandinsky<sup>10</sup> hace más de cien años, el público sale igual que como entró, nada lo atravesó, nada lo detuvo en su tránsito fugaz, nada afectó su mirada del mundo. Kandinsky ya estaba entendiendo estos mecanismos modernos de la *satisfacción* del público masivo (el burgués) donde tanto el artista, como el museo, como el espectador, eran cómplices de dicha situación. Pero tal vez a comienzos del siglo XX era posible pensar la necesidad de un cambio radical en el arte para modificar esa situación, ya que si el arte cambiaba, el mundo también lo haría.

Utopía que hoy es impensable.

---

8 Actitud propia del consumidor-espectador de la modernidad líquida según Z. Bauman en su libro *Modernidad Líquida* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000).

9 Se toma para este texto la noción de consumidor de Z. Bauman desarrollada en el capítulo *Individualidad* de su libro *Modernidad Líquida*. Allí se plantea la idea del consumidor que corre detrás de todo tipo de sensaciones, muchas de ellas orientadas por un *asesor experto* quien evita que nos equivoquemos, deseosos de algún tipo de certeza. Estas consideraciones se extrapolan sin obstáculos a la esfera del arte que ofrece cada vez con más prolijidad este tipo de servicio.

10 Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Editorial Andrómeda, Buenos Aires, 1994.

## ¿La educación como *interface* posible entre el público y la obra? (*Pero dale que se me va el subte...*)

Si consideramos que existe una *necesidad social* de que el arte promueva la reflexión y una alternativa posible a los tiempos presentes (esto implica aceptar que el arte tiene una función social irremplazable), podríamos estar refiriendo a niveles de responsabilidad tanto institucional (incluyendo en este término la dimensión educativa) como artística. De este modo estaríamos cruzando una línea borrosa, la de los lindes entre el campo de la ética y el arte.

Si, como dijera W. Benjamin<sup>11</sup> en su texto *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, la pasividad contemplativa (propia de la obra romántica), debe transformarse en proceso activo de apropiación. Y es la dimensión educativa la que articularía dicho procedimiento. Implicará esfuerzos de comprensión y aceptación, de abandono de aquellos *prejuicios insalvables* con los que cargamos históricamente, implicará también la puesta en acto de las competencias individuales y por supuesto una *voluntad* de aprendizaje. Para que la experiencia no quede reducida al *sufrimiento del efecto*, es que es necesario desplegar recursos didácticos para acompañar la expectación.

131

El desafío de dicha actividad educativa será el de evitar la manipulación del acto de recepción<sup>12</sup>, y, en este sentido, promover la reactualización de la obra, cuidando de no llenar los *lugares vacíos*, favoreciendo todo diálogo posible con ella. Otro de los cuidados que deberá tener el proceso educativo de la recepción, será el de entender que la experiencia artística *desborda* siempre a la obra en sí, debiendo permitir que ese desbordamiento suceda, que supere al espectador para permitirle *perdersé* otra vez en ella.

De este modo podemos pensar al proceso de recepción como parte constitutiva del objeto artístico incluyendo también todas las tradiciones que viven dentro nuestro el momento de la experiencia. Entonces, lo que también se construye será ese receptor capaz de descentrarse de su propio discurso y dejarse penetrar por la obra, de interpelar la materia artística, de navegar en el espesor de sus signos, sumido en esos lugares vacíos donde sólo encontrará su propio extrañamiento ante la materia significativa que ocupa su tiempo.

La indeterminación, propia del arte contemporáneo, puede despertar inseguridad, ansiedad, rechazo, distancia. Es sólo mediante un proceso formativo que se podrán acortar dichas distancias para que, como dice S. Sontag<sup>13</sup>, se pueda pasar de una hermenéutica del arte a una *erótica* del arte. Erótica que supone una entrega a la experiencia estética, una apertura a la indeterminación como camino creativo a la construcción de sentido,

11 Benjamin, Walter, Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Escuela de filosofía ciudad de ARCIS. Texto en PDF [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/)

12 Concepto tomado de Ortiz de Urbina en su capítulo *La recepción de la obra de arte*, del libro *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías artísticas Contemporáneas*, Volumen II, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2000.

13 Concepto tomado la autora Susan Sontag del libro *Contra la interpretación*, Editorial Alfaguara, México 1996 en el cual se plantea la necesidad de volver a "La superficie sensual del arte sin enlazarla" (p. 38), permitiendo un vínculo más instintivo que intelectual con la obra.

a aceptar el juego del ocultamiento y des ocultamiento de la materia artística. Poder disfrutar de esa *tensión* cuando el arte nos *coloca* descarnadamente frente a nuestro aquí y ahora, a perdernos en poéticas sin temor, a abandonar nuestra individualidad por un instante, instante que deviene en eternidad cuando acontece.



Figura 1: Una guía del Programa educativo de la Bienal del Fin del mundo junto a un grupo de alumnos visitantes (Ushuaia '07)

*(...estoy saliendo, esperame!)*

132

Hasta aquí se han desplegado algunos de los problemas vinculados a la dificultad del *encuentro con el arte* en la ciudad y a los efectos de empobrecimiento del pensamiento social que dicho desencuentro supone. También se ha propuesto como camino posible al vínculo potente con el arte contemporáneo, a la educación tanto por su peculiar preocupación por el *otro*, como por promover y facilitar toda aquella situación que prometa construcción de conocimiento. Y si bien es cierto que el vértigo y la velocidad son propios de las grandes urbes, también es cierto que es en ellas en las que se han podido desplegar los dispositivos pedagógicos más arriesgados e innovadores. Porque la *innovación* también es parte constitutiva de la identidad urbana. Los procesos educativos vinculados a la recepción de la obra de arte deberán estar impulsados y sostenidos por las instituciones para lograr futuros públicos exigentes que no se *conformen* con obras líquidas. Un público sin temores a la indeterminación, deseosos del *desbordamiento* que esta experiencia ofrece de modo único.

Partiendo de la convicción que conocer es *construir* (palabra urbana si las hay!), y teniendo en cuenta que el arte contemporáneo nos propone *construcciones*, podremos pensar entonces a la experiencia artística y al proceso de recepción, con toda la demora que ambos merecen, como experiencias desbordadas, y que es desde ese desbordamiento que nos ofrecen un espacio y tiempo de descubrimiento y conocimiento.

En una palabra, de plena libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2000) *Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías artísticas Contemporáneas*, Volumen II. Madrid, La Balsa de la Medusa.
- AUGE, M. (1998) *Los no lugares. Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Z. (2000) *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BENJAMIN, W. Discursos interrumpidos en la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Escuela de filosofía ciudad de ARCIS. Texto en PDF [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/)
- BOURRIAUD, N. (2006) *La estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editores.
- BÜRGER, P. (1980) *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Ed. Península.
- DANTO, A. C. (2006) *Después del fin del arte el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- GADAMER H.G. (1991) *La actualidad de lo bello*. Buenos Aires, Paidós.
- HUYSSSEN, A. (2010) *Modernismo después de la modernidad*. Buenos Aires, Gedisa.
- KANDINSKY, W. (1994) *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires, Editorial Andrómeda.
- MOLES, A. (1990) *El kitsch: El arte de la felicidad*. Barcelona, Paidós.
- OLIVERAS, E. (2008) *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*. Buenos Aires, Emecé.
- OYARZÚN, P. (2000) *Anestésica del ready-made*. Santiago de Chile, Ediciones Loom.
- PAZ, O. (1990) *La apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México, Ediciones Era.
- SONTAG, S. (1996) *Contra la interpretación*. México, Alfabuara.