

maravilla de exposición, van guardando de humor, expectativa
 20/11/2011

LORENA !! 29/1/11.
 "EXCELENTE LUCAR, muy BUENA DECORACION"

FELICIDADES Y FELICITACIONES A LOS CREADORES!
 BESOS Y GRACIAS

Al principio creí que no iba a gustarme. Resulto que sí, Me pareció muy interesante!!

MICAELA MYS 7/5/11
 2011



Muy linda la idea. C.H.V.

Esto no es arte
 es mirada pura
 f. Murguía -

Bronce
 EXCELENTE EXPOSICION
 MUY CREATIVA, BUENA AGENCIAN
 E INFO

el más gestos el amor público

10/12/11

自由的創作空間
 放在曾經不自由的地方
 願空間不斷擴張
 超越平凡

Me encantó el espacio hay obras re copadas y una re locas pero está Dt?
 :D Emg

GRAZIE RAGAZZI!!! SIETE FAVOLOSI E IL POSTO È MERAVIGLIOSO!
 UN BACIONE GRANDE E ALTA PROXIMA!
 Giulio



Es realmente un espacio con mucho para aprender
 sigo adelante es un buen proyecto para el futuro de
 todos y nuestros hijos Andres Quiroga.

A MI ME DA TRISTESA
 YO COMOCI EN ANDO - ERA
 CARCEL - NO ENTIENDO LO QUE
 QUISIERON HACER.
 Y ADENAS VER. BSAS. REIAS.
 ARRIBA. DA MUCHA TRISTESA -

LORENA

Interesante.
educativo
y agradable.

EN SERIO TABARAS MATO' +
Di MAGGIO ??

Exulente

Infe 4/9/11

Un espacio
conmovedor...
Sus paredes, sus
sedeas... sus
maestros, ahora,
encuentros.
Gracias

Adolfo

Pre zarpado
sigo con la conducción
de que las corceles se destruyen
pero la muestra está muy buena
felicidades

La verdad fue me gusto mucho
te abre la mente observar los
detalles y poder apreciar que este
lugar antes era un cárcel y hoy
india el un museo.
Esta bueno respirar y sentir nuevos
sentimientos.

Claudia Pedro

DESPUES DE PICASSO Y DALI' ESTO ES.
SUPERFLUO, 2011.

Es una exposición como mentando: Maravillosa
y combinando la riqueza de sus inicios al
tiempo q' seremeva y vive con sus
Alegrias y artistas. Gracias y
Adelante

Adolfo. 很漂亮的地方，
我想住在这里。 天一。

No me gustó para nada
me parece que tiene que
mejorar su concepto de arte

MAIS ALLÁ DE PROPUESTAS^(S) PUNTUA^(S)
QUE ME DESAGRADA^(N) ES TREMENDAMENTE VARIOSO
CONTAR CON ESTA PROPUESTA. ME GUSTA Y EL
TRATO ES SUMAMENTE AGRADABLE.

Francisco J. Ortiz
2011

EXCELENTE SINTESIS DE LO CONTEMPORANEO. 1/6/2012

MUY BUEN SERVICIO.

Testimonios extraídos
del libro de visitas del EAC

if. Corlusa

22/2/12

STOPPED BY - INTERESTING EXHIBITION. THE MAN AT THE FRONT HAD A GREAT T-SHIRT. SCREEN PRINTED COVER OF PLAYBOY FROM AUG. 1990.

CHEERS FROM NEW YORK!

DUSTIN



10/12/11
El hecho de mezclar algo trascendente como el arte con la vieja arquitectura hace de esto una experiencia memorable

Éxitos!!
[Signature]

VAMO ARRUKI!

Quiero exponer para también brindar una imagen artística
[Signature]
26/8/2011

ES RARO,
PERO ES ARTE
AL FIN 30/4/11
Emil

May nice todo

ha hubieran dejado cárcel,
con estas obras de arte presas.



lieu magnifique pour restaurer l'exposition passionnante.

Favo! *[Signature]* 6-10-10

Testimonios extraídos del libro de visitas del EAC

El arte que hacemos y qué hacemos con el arte

Llevar adelante un proyecto de arte contemporáneo supone poder pensar algunas definiciones, y tomar posición en el campo mismo donde se está operando activamente. Colocar como eje de este volumen de la Colección EAC y de nuestras primeras jornadas de intercambio la problemática *El arte que hacemos y qué hacemos con el arte* responde a la motivación de intentar poner ideas en claro y de fomentar el diálogo crítico, buscando hacer circular el pensamiento colectivo.

EL ARTE QUE HACEMOS...

El uso de la primera persona del plural para conjugar este *hacer* ya es parte fundamental de una definición que respaldamos. Invita a todos los agentes del campo del arte a pensar sus prácticas en un marco colectivo, único modo de validar las diferencias. Al mismo tiempo, ese plural designa un *nosotros* en el que también estamos integrados quienes formamos parte del equipo de trabajo, porque la práctica artística en la actualidad —al menos en un entorno institucional— no puede ser pensada en forma disociada del equipamiento en recursos técnicos y humanos, o de las estrategias de comunicación y gestión de públicos. Roles diferentes para una práctica confluyente.

Y QUÉ HACEMOS CON EL ARTE

Este otro aspecto señalado en el título refiere no solamente a las actitudes frente a la preexistencia de productos artísticos, el posicionamiento en el terreno del coleccionismo y los problemas derivados de su conservación, sino más bien a la importancia de los conceptos y las decisiones políticas que sustentan el diseño institucional ante la producción artística como tal. En este sentido rescatamos la importancia del *encuadre* de trabajo institucional e intentaremos formular aquellas reglas fundamentales que buscamos poner en práctica.

ARTE CONTEMPORÁNEO: UNA TRAMPA SEMÁNTICA Y TEMPORAL

Para empezar, juntemos valor y demos algunos pasos en el resbaladizo «lodazal» del arte contemporáneo. Puestos a definir el objeto de nuestro trabajo, el primer problema surge ya en la nomenclatura. El arte contemporáneo no tiene en la práctica una relación unívoca con un

1. Estas jornadas se realizarán en el marco de *INTENSA*, una actividad que el EAC comienza a organizar en noviembre de 2012, y que reúne diversas actividades formativas y de intercambio en torno a la inauguración de una de sus temporadas.

referente objetivable, sino con muchos y muy diferentes. No se encuentra anclado en un período histórico ni en la proliferación en el uso exclusivo de una técnica o la insistencia de unos contenidos. No es sincronía ni simultaneidad, necesariamente. Es una unidad significativa excesivamente elusiva, que está forzada a una metonimia permanente. Todo un desafío para sus navegantes.

El principal problema de definición radica en que se ha generalizado la utilización del adjetivo «contemporáneo» pretendiendo nombrar una cualidad objetivable más allá de su sentido original, que remite coloquialmente a la dimensión temporal. Cuando hoy hablamos de arte contemporáneo —aunque nadie pueda asumir una catalogación inclusiva fundada y completa—, se asume que no toda producción artística de la época actual, aquella que viene haciéndose en un presente extenso, es necesaria y universalmente reconocida como arte contemporáneo, aunque pueda ser considerada arte de todos modos. Estamos enfrentados siempre al desafío que esta paradoja semántica implica: «contemporáneo» suele decir mucho más de lo que se supone que dice, y mucho menos de lo que nos gustaría que expresara para facilitarnos las cosas.

Una y otra vez se invocan antecedentes buceando en el siglo XX, ya sea en la obra de artistas como Marcel Duchamp o en hitos culturales dentro de la línea del tiempo tales como la caída del muro de Berlín, tratando, infructuosamente, de hallar mojones claros para la denominación contemporánea del arte. Se añoran aquellos tiempos y condiciones de la modernidad en los que algo en el campo del arte adquiere una denominación que lo identifica, se hace sinónimo de lo nuevo y le permite integrar el arte de su tiempo no solo manteniendo sino incrementando su significación diferencial. Aquello que en su momento fue vanguardia, aclamada o vilipendiada. Todo cambia rápidamente y es inabarcable, intensificando aún más el legado de la desazón posmoderna y borrando indicadores claros para una referenciación colectiva.

Hay quienes hacen suya la idea de que «todo arte es contemporáneo» y, si bien algo de razón les asiste puesto que lo «valioso» puede trascender su tiempo, merecer nuevas lecturas y gritar vigencia a viva voz no deja de ser una postura elusiva ante las cuestiones identitarias de los procesos artísticos en los que nos vemos involucrados en el presente. Como contrapartida, sería demasiado fácil —además de simplista— atenarnos a considerar contemporáneo aquel arte estrictamente hecho dentro de los márgenes de algunos años de calendario, como si la sincronía o una muy corta diacronía bastaran para entender productos y procesos.

Y todo esto, además de difícil, puede resultar agobiante o banal. No solo hacer arte, sino evaluarlo, criticarlo, discernirlo. Muy a tono con los tiempos que corren —donde la subjetividad es reivindicada en todos los campos del accionar humano desde la ciencia a la economía—, la herramienta que tenemos para navegar el campo del arte hoy, más que nunca, somos nosotros mismos. Cada uno y los acuerdos que hacemos entre nosotros: aspecto este no menor, ya que los mencionados acuerdos suelen tener muchos términos tácitos, y constituyen el fundamento de la tan trillada «legitimación» en el sistema del arte.

Lo nocional, la intuición, la interconexión de ideas y personas, el tendido de redes significantes, el valor para adentrarse en los desafíos de la percepción y la crítica, el desarrollo del pensamiento, la revisión de actitudes e intencionalidades, la autoconciencia, el involucramiento social o íntimo, los «nosotros» en toda su complejidad, son algunas de las claves para no naufragar en este mar a veces encrespado. Al igual que un tiempo que transcurriese sin nosotros como referencia carecería de sentido cultural, un arte sin algún nosotros sería uno que a nadie pertenece.

Delimitado así el panorama, la práctica actual en cualquier rol dentro del campo del arte requiere de sinceramiento, porque nos vemos situados inevitablemente en un terreno ético, tanto al momento de considerar la obra de los artistas como los objetivos y modos de operar de las instituciones.

APUNTES PARA ORIENTARSE ENTRE IMPLÍCITOS SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Hay un conjunto de características del trabajo artístico que se han vuelto «exigibles» en el campo del arte contemporáneo, aunque no siempre se expliciten claramente, ni, por razones obvias, puedan ser su patrimonio exclusivo, sino más bien valores asociados a la calidad de una producción artística como tal. Quizá no sea del todo posible ni útil, pero el eje vertebral de estas reflexiones lleva a intentar poner en palabras ciertos consensos más o menos detectables en la práctica:

Más allá de las consideraciones clásicas sobre la trayectoria de un artista o el análisis derivado de lo formal y el contenido de sus obras, el interés en arte contemporáneo se dirige a la riqueza significativa de una pieza, sus connotaciones, la complejidad inmanente que va incluso más allá de la intencionalidad del autor.

La destreza en el manejo de una o más técnicas no es considerada un objetivo en sí misma, y por tanto el objeto del arte no se justifica solamente como demostración de una habilidad técnica de su autor. Todos los materiales, conceptos y soportes están a disposición y son pasibles de componer una pieza de arte.

Esperamos un arte referencial, en el cual está presente de alguna manera el reconocimiento del espacio, el tiempo y las condiciones de producción como aspectos intrínsecos al desarrollo de la obra de arte. Esto es válido tanto para una estrategia conceptual como para una pintura. La producción artística requiere, en algún nivel de su discurso, conciencia de proceso, de la inserción en el aquí y ahora donde se crea y se exhibe, incluso si se trata de la búsqueda de lo considerado bello por lo bello en sí, de algún tipo —si tal cosa existe— de puro placer estético.

La existencia de una fundamentación, un «*statement*» del artista o del curador, verbalmente explícito o no, está presente. No se trata de una explicación exhaustiva de la obra ni de una completa justificación de la creación, que muchas veces puede leerse codificada en la obra más que en las palabras del propio autor. Se trata más bien de una coherencia entre el accionar del autor, su obra, y el campo de su acción, en sus propios términos. Lo mismo ocurre con la puesta en valor de contexto que un curador puede hacer de las obras de uno o más artistas.

Las obras no repiten ingenuamente logros anteriores de la historia del arte, aunque los revisan con mucha frecuencia. Hay un ejercicio de reapropiación, de recontextualización de otras obras y de obras de otros, pero no se busca replicar la estética de vanguardias pasadas sin una fundamentación. Este aspecto pone en cuestión la mimesis estética como valor artístico en sí mismo, pero a la vez cuestiona el «*copyright*» como valor autoral sacralizado.

Ninguno de estos enunciados es ley, pero juntos conforman un cierto marco conceptual inherente al trabajo del artista contemporáneo y a la manera en que sus obras son posicionadas en el campo del arte. Seguramente es un error pretender dejar de lado toda espontaneidad en la producción artística que no pueda conceptualizarse a priori, y siempre será legítimo reivindicar

en el terreno del arte dejarse guiar románticamente por aquello que «sale de las entrañas». Lo que queremos señalar es que una obra contemporánea no puede dejar de plantearse su significación contextual, ni ignorar el paso de considerar su valor relativo frente a otras producciones, ni de hacerlo entre polos tan opuestos como la globalización y la diversidad. Para el trabajo del artista ese es hoy el campo inevitable de acción, en el cual opera haciendo que las tensiones sean eficaces. Esta operación supone también tomar posición como actor en el sistema del arte, y en particular en el mercado del arte, terreno que muchos artistas, críticos y curadores aún confunden con la totalidad de su campo, cuando es solamente una parte. Esta compleja trama de valores, agentes y territorios configura el único escenario posible donde pensar algo propio, donde posicionarse con una práctica auténtica. Y es un trabajo sin fin.

EL DESAFÍO DEL DISEÑO INSTITUCIONAL (O EL MUSEO QUE PODAMOS SER)

Las siguientes preguntas inevitables son: ¿cuáles serían las características de una institución dedicada al arte contemporáneo que mejor se ajustarían a las anteriores definiciones?, ¿cómo conviven con la estructura y la concepción tradicional de un «museo»? ¿qué es, en la actualidad, un museo?, ¿y qué, en particular, uno dependiente del Estado? En la práctica de construcción del EAC a lo largo de los últimos tres años —dos de su apertura al público— estas cuestiones han estado siempre presentes.

Desde antes de asumir la conducción de la creación del EAC, señalé que su previa denominación de «espacio» —en lugar de museo— era una opción saludable. Incluso cuando pueda desarrollarse a futuro un aspecto más profesionalmente dedicado al coleccionismo y la conservación de obras, el nombre actual lo encorseta menos y le permite ya no solamente sostener la aspiración de atesorar, sino poner mayor acento en facilitar y generar producción, dándole vocación de construir futuro.

El EAC como dispositivo institucional (¿e instituyente?) crece situado entre los dos polos actuales de modelos museales: el museo moderno, centrado en atesorar y fetichizar la producción valorada como tal, y el museo virtual, el puro archivo y el colaboracionismo en red que fomenta la web 2.0. Nos posicionamos como un espacio y tiempo de producción, fricción, encuentro y circulación, que también desarrolla una dimensión testimonial a través de la producción de obra nueva y su documentación crítica en publicaciones u otros medios de registro. Un ámbito que utiliza los recursos de la era de la red de redes para potenciar los objetivos institucionales, pero partiendo de la premisa de que el crecimiento exponencial de la virtualidad no sustituye sino que revaloriza el aspecto físico de encuentro entre obras, artistas y públicos.

Cualquier museo del siglo XXI debe ser concebido como una *manera de operar* en el campo de la cultura, y en nuestro caso específicamente, en el del arte. Ese *modus operandi* requiere de revisiones y ejercicios de explicitación, donde se puedan pensar las condiciones para la práctica. En este sentido, pensamos que con el EAC estamos construyendo un dispositivo institucional donde el encuadre de trabajo, sustentado en objetivos claros y una ética manifiesta, fomenta la producción de discursos artísticos y genera una narrativa propia.

De alguna manera, el encuadre necesario para sostener esta tarea es una versión institucional de la utopía: la explicitación de unas reglas de juego que den marco sustentable a la creación artística y puedan ser repensadas para acompañar la aceleración de los tiempos.

Tratamos de innovar desde dentro de la cultura institucional oficial, aprovechando sus beneficios y minimizando sus defectos. Con conciencia de la periferia geográfica y cultural, sirviéndonos de ella para no sufrirla pasivamente pero también para marcar diferenciales que solo las independencias permiten.

¿Podremos sostener la utopía de ser parte de una «barricada» oficial contra los efectos de la cultura masificante y el comercio del arte?

Si consideramos que la institución museal no es solamente efecto de la existencia del arte, sino causa modeladora del discurso artístico mismo, la respuesta debe ser afirmativa. Y de ella se deduce claramente la importancia del encuadre institucional de trabajo, su explicitación y sus parámetros éticos. En tanto los espacios oficiales no aspiren a ocupar los intersticios disponibles de manera totalitaria, es viable que parte de la resistencia cultural encuentre un legítimo espacio en estructuras estatales como la nuestra.

Contrariamente a lo que suele pensarse, las instituciones estatales dedicadas al arte tienen el imperativo ético de ser generadoras de encuentro entre los públicos más diversos, situando su eje de acción alejado del comercio del arte y la lógica de las cotizaciones, y de salvaguardar los valores subversivos asociados con la producción artística. En este sentido, un dispositivo tal no solamente se construye como custodio de un patrimonio material, sino de uno inmaterial, respaldado en un encuadre de valores que sustentan o garantizan, de alguna manera, un flujo de producción artística en condiciones de libertad y calidad procesual. Es una manera muy específica de entender el rol del Estado interviniendo en el campo del arte, y viene guiando nuestro modo de operar.

No competimos con el mundo del entretenimiento ni con la cultura del espectáculo —que tienen consolidados sus mecanismos de producción y consumo—, pero dialogamos con ambos y proponemos otro tipo de vinculación cultural, que incluye consumo pero no se agota en él. No se trata de situarnos en un margen elitista, sino en un plano diferente, que no solo supone otra manera de administrar el espacio como lugar de encuentro con el espectador, sino fundamentalmente sus tiempos. El lapso temporal de contacto con una obra pertenece a una dimensión ajena a las convenciones más habituales a las que los públicos están acostumbrados: la duración estándar de una película, una serie televisiva o una pieza escénica. Y en lo referente al espacio, las características propias del nuestro —una cárcel construida en el siglo XIX— ya agrega «espectacularidad» como contexto, sin necesidad de esfuerzo alguno. En el primer libro de esta serie² analizamos muchos niveles de implicación del edificio y el proceso del EAC, por lo que no nos detendremos en ello aquí. Pero señalemos que, con o sin el agregado significativo de construir un ámbito artístico en un espacio represivo, los conceptos del encuadre de trabajo del que estamos hablando aplicarían a cualquier implantación edilicia de un proyecto similar.

UNAS PAUTAS PARA DIRIGIR EL QUEHACER COTIDIANO Y PROYECTAR EL FUTURO

La intensión de circunscribir territorios de producción y exhibición con unos parámetros claros, surge de la necesidad de dar coherencia a los procesos, en medio de las múltiples variables y la indeterminación propias de nuestro tiempo. El exceso de oferta e información puede llevarnos

2. *Delitos de arte*, volumen I de la Colección EAC, 2011.

a la pérdida de horizontes y al riesgo de la desmemoria. Mucha información, muchos canales, poca concentración y fijación.

Podemos intentar hacer una síntesis de algunas de las pautas que conducen nuestra tarea para acompañar la contemporaneidad y construir futuro. Aunque se la nombre mucho, no está de más comenzar por la accesibilidad: teniendo claros criterios de valoración que ya hemos comentado, y exigiendo por parte de los artistas un necesario rigor en sus trabajos, el EAC es una institución abierta, accesible. La variedad expositiva a que da lugar esta política ha sido evidente en estos —apenas— dos años de vida: obras de artistas que exhibieron por primera vez en sus carreras o por primera vez en nuestro país, junto a piezas de reconocidos creadores locales o extranjeros, desde Águeda Dicandro y Margaret Whyte a Miquel Navarro, pasando por Juan Burgos, Jesper Just, Douglas Gordon o Martín Sastre, por mencionar solo algunos nombres que den cuenta de esta diversidad.

Entendemos que son los artistas o curadores —y no las instituciones— quienes en última instancia deben responder por sus obras. La contraparte de esta postura es entender a la institución como encuadre, que si bien tiene un inevitable efecto convalidante en el campo del arte, se preocupa principalmente de su compromiso con los procesos creativos que se desarrollan en su seno, asumidos como únicos, y de su apertura a pensar críticamente las prácticas que lleva adelante. Es un modelo institucional en el que no se apuesta solamente por lo seguro, lo «legitimado», sino también por el riesgo y el valor intrínseco tanto del proceso como del error. Un cuidado escenario donde dejar fluir el «estado de las cosas» en la producción artística de nuestro tiempo.

La dirección no asume en solitario el total de las decisiones sobre programación, sino que colectiviza, a través de una comisión evaluadora, la discusión de los proyectos que los artistas y curadores postulan en sus convocatorias anuales. Además de esta vía de acceso, el EAC ha tendido abiertamente a construir redes de colaboración con otras instituciones y personas de las más diversas procedencias. Confiamos en que el flujo de información y voluntades en este tipo de redes construye un tejido productivo casi interminable, y en cierto modo protege de la arbitrariedad y de los discursos corporativos.

Finalmente, pero no menos importante, el EAC retribuye a los artistas por su trabajo, según una escala que también se hace pública en sus convocatorias, y a través del trabajo profesional y cohesivo de su equipo, busca potenciar la calidad de las condiciones de exhibición y promoción de las obras.

TERCER LIBRO, TRES CAPÍTULOS (PRÁCTICAS EN EVIDENCIA)

Para este volumen de la Colección EAC hemos querido reunir proyectos propositivos diseñados institucionalmente, que de alguna manera se originan en el contexto de las definiciones anteriores.

SALA_TALLER, O LAS DECISIONES EN EL PROCESO DE CREAR Y MOSTRAR

¿Cómo trabajan nuestros artistas? ¿Se asemejan sus modos de abordaje? ¿Suelen tener un método más o menos constante o predominan la improvisación y la experimentación? ¿Influyen mucho el tipo de materiales y soportes que eligen? ¿En qué medida saben a qué quieren llegar

cuando comienzan a trabajar en una obra? ¿Qué rol juega en cada caso el tiempo? ¿Y la opinión o la participación activa de otros artistas y el público en general? ¿Cómo resuelve cada uno la finalización de un trabajo? ¿Cuándo y por qué sabe o decide un artista que determinada obra está acabada? ¿Puede reconocer el proceso de creación como parte de la obra, o incluso como la obra misma? En tal caso, ¿cómo se relacionan el proceso y la obra con su público potencial?, ¿importa para todos por igual el momento de exhibir la obra, de montarla en un espacio especializado?, ¿existe obra sin público y sin sala? En otras palabras, ¿cómo incide concretamente el dispositivo institucional ya no solo a la hora de exhibir sino también de producir obra?

Interrogantes como estas guiaron la creación del espacio denominado *Sala_Taller*, cuyas dos experiencias sucesivas integran este volumen. Desde su propia definición la propuesta expone a público y creadores ante cuestiones universales de la práctica artística, para las que puede desplegarse un abanico de respuestas teóricas sacadas aquí del ostracismo, llevadas a una dimensión productiva concreta. Nos importa delimitar un campo de acción, señalar unas problemáticas y su vigencia, y promover el contacto del público con los procesos artísticos, desmitificando ciertos aspectos heredados del clasicismo aún presentes en el imaginario acerca de los artistas. Estos a su vez deben asumir sus decisiones, en un juego espacial y conceptual de separar lugar de trabajo de área expositiva, lo que para algunos es más fácil o pertinente que para otros a los que tal división puede resultar incómoda o hasta inapropiada.

El encuadre específico tiene reglas claras: los artistas utilizan dos de los espacios de las antiguas celdas en el subsuelo del edificio, uno como lugar de trabajo (taller) y otro como área de exposición (sala). Administran a su criterio ambos espacios resolviendo cuándo y por qué algo se transforma en obra y es exhibida como tal. Los visitantes pueden asistir a este hacer en tiempo real, ya que algunos días de la semana los artistas trabajan en su taller en horarios de apertura al público. En un lapso no menor a ochenta días, cada jornada puede ser tan importante como la primera o la última.

Lejos de buscar la reproducción de sistemas mediáticos con sesgos más perversos a la manera de «Gran Hermano», este dispositivo del EAC pone de manifiesto la importancia que damos a su posicionamiento no solo como lugar de exhibición, sino fundamentalmente como espacio de producción de arte. El concepto aquí plasmado en una exposición con artistas presentes y en proceso, también busca contribuir a la construcción de nuevos públicos, y funciona al mismo tiempo como ensayo para planes de futuras residencias, más ambiciosas en cuanto a tiempo de dedicación y procedencia de los artistas.

ARTE Y SOFTWARE, O CÓMO USAR PROGRAMAS PARA DEJAR SURGIR LO NO PROGRAMADO

Cable a tierra. El título *Cable a tierra* alude no solo a la condición «enchufada» de un tipo de arte, sino a la necesidad de plasmarlo localmente en experiencias tangibles y de calidad: tal fue el espíritu de la convocatoria para la presentación de proyectos artísticos que involucrasen aspectos audiovisuales e interactivos en base al uso de tecnología electrónica o digital en un sentido amplio. Basándonos en la impresión de que este tipo de proyectos en nuestro medio se vienen desarrollando lentamente y con dificultades por parte de quienes comienzan a investigar dicho campo, promovimos que se formara un equipo de especialistas que acompañase los procesos creativos en la generación de obras nuevas. Dicha tutoría estuvo a cargo del artista Brian Mackern,

el profesor del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (IENBA) Daniel Argente y el profesor de la Facultad de Ingeniería Tomás Laurenzo.

Esta línea de trabajo buscó acercarnos, a través de una misma acción, a dos de los objetivos del EAC: contribuir a la producción de arte contemporáneo y a la formación de artistas.

Estos procesos, tanto en los momentos en que se plantearon un sinnúmero de posibilidades como en los que se recortaron ideas y afinaron conceptos para llegar a las propuestas finales. Llegada la etapa de exhibición, tuvimos desde un escaparate de moda que devolvía al espectador una imagen corporal distorsionada, hasta un cerebro al que no parecía fácil acercarse en un montaje que evocaba otras misiones imposibles, pasando por un dispositivo múltiple de bicicletas fijadas que en lugar de quemar grasas anheló crear arcoíris con el esfuerzo colectivo. Esta última obra sirve además como caso de estudio en el presente libro, por sus características en cuanto a conservación y condiciones de reproducción.

Dos uruguayos desde el exterior. Desde sus inicios el EAC se ha propuesto servir también de plataforma expositiva para el reencuentro con nuestro país por parte de artistas uruguayos residentes en el exterior. En tal sentido hemos tenido el placer, primero de recibir y ahora de reseñar, a dos destacados artistas audiovisuales: Richard Garet y Fernando Velázquez.

Garet, tras dejar el país en su adolescencia y desarrollar su carrera en los EE.UU., se ha transformado en un artista dedicado al estudio de las potencialidades del sonido y de la luz. Su trabajo, que reúne medios analógicos y digitales, produce visualmente obras de abstracción geométrica ampliadas como experiencia audiovisual. Varias de ellas integraron en el EAC la exposición *Espacios no-euclídeos*, con la generosa colaboración de Laura Bardier como curadora, también residente en Nueva York.

Velázquez vive en San Pablo, Brasil, y montó con nosotros la exposición *Mindscapes*, además de presentar su performance *Library* junto a Francisco Lapetina. La visualidad de su obra se inspira en este caso en la actividad cerebral, que le lleva a crear piezas muy dinámicas utilizando algoritmos y procesos generativos. En esta exposición, como en otras suyas, introdujo la interactividad como elemento importante de su trabajo, vocacionalmente volcado a explorar las diversas capas de la experiencia.

ARTE Y MEMORIA, O CÓMO INTENTAR QUE ALGO PERDURE

Data para el futuro. Las cápsulas del tiempo reúnen varias aspiraciones humanas tan antiguas como casi por definición destinadas al fracaso, tales como el deseo de retener y documentar la vida en el tiempo, y su correlato idealista: enviar datos a un futuro receptor supuestamente interesado en lo que para un momento, una persona o incluso toda una cultura puede ser —o haber sido— algo importante.

Una de las cuestiones aquí es la intención. Hay cápsulas del tiempo involuntarias, en general bajo la forma de sitios arqueológicos que cuando son descubiertos nos llenan de interrogantes. En una escala más cotidiana, el ropero de los abuelos puede ser otra muy interesante y espontánea. Por el contrario los museos también pueden ser vistos como auténticas cápsulas del tiempo intencionales, sistematizadas y accesibles. La otra cuestión es el medio: no solamente qué guardar o «enviar», sino el cómo y de qué manera. La obsolescencia de las tecnologías siempre es

un obstáculo en este camino, que se suma al deterioro material de todo aquello que nos rodea o somos capaces de producir.

Nos interesan ambas dimensiones de esta cuestión: la testimonial a través de la obra de un artista o un colectivo, y la institucional, plasmada en el trabajo sobre los desafíos conservacionales. Por esta razón incluimos en este volumen la exposición colectiva *Data para el futuro* junto a la instalación de Fernando Foglino *El ojo del huracán*, y al estudio de dos de los casos que el EAC ha abordado sobre obras que integran a su patrimonio.

Data para el futuro se constituyó a través de una de nuestras convocatorias, en la que se invitaba a los artistas «[] a producir una obra, sin restricciones de técnicas, soportes o escalas, en torno a las siguientes consignas, indistintamente: Cosas para no olvidar(se) / Algo que llegue al mañana / Con esto quisiera ser recordado. Las obras seleccionadas integrarán una exposición que las mostrará a la manera de cápsulas del tiempo, de autor []». Todas las obras exhibidas en esa ocasión remitieron a la memoria como ámbito, construcción o desafío y por tanto a la cuarta dimensión.

Registro y conservación. Cerramos el capítulo dedicado a lidiar con el paso del tiempo, haciendo algunas consideraciones técnicas sobre los criterios actuales de conservación y el tipo de protocolización de obras que estamos llevando adelante en el EAC. Queda pendiente la elaboración de una política institucional de adquisición de obra en general, en tanto hay algunas piezas producidas para proyectos propios del EAC que, a modo de bitácora, y dependiendo de nuestras por ahora precarias condiciones de almacenamiento, vamos conservando.

Para finalizar esta serie de reflexiones y reseñas, solo me resta, saludablemente, decir que junto al excelente equipo de trabajo que me rodea sigue siendo muy estimulante bucear en todos los terrenos que he mencionado, crecer juntos en el contacto con artistas y públicos, y seguir desarrollando esta experiencia que, por ahora, parece indicarnos que vamos por buen camino.

Fernando Sicco
Director EAC