
**EL ARTE CONTEMPORÁNEO Y ESPACIO:
LA TENSION EN LA PRODUCCIÓN DE RUBENS MANO**

Renata Ribeiro dos Santos
Doctoranda en Historia del Arte - Universidad de Granada

Recibido: 31 de enero de 2012
Aceptado: 15 de febrero de 2012

Resumen:

El presente texto versa sobre las relaciones existentes entre las transformaciones sufridas por la producción artística y las que se gestan en los espacios expositivos, centrándose principalmente en la condición alcanzada en la contemporaneidad. A partir de las propuestas más recientes del arte contemporáneo, levantamos la cuestión: ¿los espacios actuales están se adaptando a estos nuevos presupuestos o siguen presos a una herencia anterior? Para explyar la cuestión, hacemos uso de una serie de obras del artista brasileño Rubens Mano, que opera sus proposiciones artísticas buscando problematizar las relaciones entre arte – espacios – público.

Palabras clave: Espacios, arte contemporáneo, Rubens Mano, museos, tensión, relación.

* * * * *

Espacio y arte contemporánea: adecuaciones y tensión

Las transformaciones del paradigma de la obra de arte y la que se procesa en los espacios expositivos están íntimamente relacionadas. Si observamos las modificaciones sufridas por las obras de arte a partir del siglo XVIII, pasando por la conquista de su condición de moderna hasta su dislocamiento a la contemporaneidad, podemos trazar un paralelo con aquellas sufridas en los espacios usados para abrirla. Algunas veces el arte lo modifica, en otros momentos, un devenir de una tipología específica de espacio, hace que se prolifere una producción artística que quepa en él.

Ejemplar es la concepción moderna del *cubo blanco*¹, presionado por la invención de la fotografía y la aparición de los bordes imprecisos, hacen con que las pinturas tengan que ser separadas en las paredes necesitando de un respiro para su continuidad. Cuando la obra de arte llega a su condición de autonomía, en relación con las demás obras, el espacio para exponerla gana un carácter “neutral”, para que se

¹ El término fue consolidado con el texto imprescindible: B. O'DOHERTY, No interior do Cubo Branco: A ideologia do espaço de arte, São Paulo, 2002.

podiese realizar una “correcta apreciación” de las mismas. Se alcanza la naturaleza moderna de la arquitectura expositiva que, según R. Bausbam, “*visa acoger sin impedimentos la potencia de este nuevo objeto sensible del siglo XX*”².

Esta tipología tuvo su eficacia confirmada por su uso durante las primeras décadas del siglo XX, principalmente por ser la más adecuada para exponer los “objetos” producidas por las vanguardias históricas. Proporciona a las obras el espacio ideal para su fruición y “*buena parte de la producción de arte del siglo pasado fue idealizada de antemano para ser expuesta en este ambiente*”³. En este momento se percibe que la obra, que otrora fue modificadora del espacio como en las galerías del siglo XIX con sus paredes recubiertas de mosaicos de cuadros, ahora es modificada por él.

No fue realizada una degeneración del espacio expositivo, pero conformados por la cultura dominante tuvieron sus valores anulados, en nombre de una supuesta “libertad” para las obras. Se percibe una preocupación de los objetos con relación al espacio, pero como estos son “neutrales” no se llega a trabar un diálogo real entre obra y espacio. Este diálogo, o al menos una inclinación a ello, aparece en con el arte contemporáneo⁴.

La actividad plástica cambia profundamente y empieza a cuestionar no solamente las tradiciones clásicas, como en las primeras décadas del siglo XX, sino también la esencia misma de lo que se había denominado *arte* hasta entonces. Esto vendrá de la mano con el rechazo del espacio en que este *arte* era presentado. Los artistas y las obras incitaran un *diálogo real* con los espacios. La búsqueda por un insertarse en el tiempo y el espacio dinámico que vive la sociedad y, la ansia de implicar un público más renovado y ampliado, lleva a trascender los límites del museo, intensificando el binomio *arte-vida*: “*ocupan la calle, trabajan en el desierto, en los espacios industriales de las márgenes de las ciudades, exponen en fábricas, instalan sus estudios en un almacén, en escuelas abandonadas o en talleres de automóviles*”⁵

De esta forma empiezan a poner en duda los límites entre los espacios *previstos* para el arte y los espacios reales. Imprimen en sus trabajos un intento de liberarlos del velo institucional que recubría sus obras. Según Miwon Kwon⁶, hablando del surgimiento de los *sites-specifics*, en la oleada *minimal* de fines de los años 1960 y principios de 1970. Ser “específico” en relación a este lugar (site) es, por lo tanto, decodificar y/o recodificar las convenciones institucionales de forma que se expongan

² R. BAUSBAUM, Ricardo, Perspectivas para o museu do século XXI, en línea, http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/rb_museus/, Consulta (10 /10/2009).

³ R. Bausbaum, ob. cit.

⁴ Utilizaremos el término Arte contemporáneo para nombrar las producciones posteriores a la década de 1960 cuando la crisis de las vanguardias se presentan más explícitas. Aunque podemos entender que sus orígenes remontan a los años 1930. Siguiendo en consonancia con Arthur Danto ([1997] 2006: 285) el arte contemporáneo surgió paralelamente al agotamiento de la pintura moderna y de sus “adhesiones institucionales: el museo, la galería, el *marchand*, la colección, el *connoisseur*, las publicaciones etc. formateados políticamente por la narrativa dominante (Ídem)” de la pintura pura. Pero no se trata de una ruptura con el arte moderno anterior; concordamos con lo que sostiene Alberto Tassinari (2001) de que el arte contemporáneo había surgido a partir del fértil terreno moderno, y en cierta manera, reafirmando el anti-ilusionismo dejado por el arte moderno.

⁵ M. A. BOLAÑOS, “El museo y las vanguardias: pequeña historia de una rebelión en tres actos”, *Artes, la revista*, n.º 12- 6, (2006), pp. 3-14.

⁶ M. KWON, “One Place after another: notes on site-specific”, *October* n.º 80 (1997), pp. 80-89.

sus operaciones ocultas. Es revelar las maneras por las cuales las instituciones moldean el significado del arte para modular su valor económico y cultural. Es boicotear la falacia del arte y de la autonomía de las instituciones al tornar aparente su imbricada relación con los procesos socioeconómicos y políticos.

La misma autora siguiendo, con su reflexión, nos señala las cuestiones y los caminos principales que trillaran los artistas a partir de la concepción del *site-specific*, que están vinculados al proceso de reformulación de los espacios expositivos de arte (museos, galerías, centros culturales, bienales). Las producciones de la década de 1970 tomaban como cuestiones básicas las condiciones físicas del espacio de la galería (o museo) y de como estas, enmascaradas por las instituciones, podaban y limitaban sus trabajos. En los años 80 las investigaciones apuntan a otro rumbo, las cuestiones físicas y espaciales de la década anterior ya no son el epicentro, las preocupaciones miran a “*las técnicas y efectos de las instituciones, en la medida en que circunscribe la definición, producción, presentación y diseminación del arte*”⁷. Yendo también en contra de los procesos de mercantilización sufridos por el arte, las proposiciones buscan cada vez más el proceso de su desmaterialización.

La búsqueda de esta desmaterialización ha pasado por las concepciones de obras efímeras y procesuales, vinculadas a movimientos anteriores – principalmente el *action painting* – y van a contribuir a la delineación de espacios expositivos renovados o renovadores. Los caminos que seguirá el arte, principalmente a partir de finales de la década 1970 hasta los días actuales, acentuará su influjo sobre los espacios de exhibición, determinando directamente la concepción de los museos de nueva planta. En estos momentos se efectuará el reverso de la moneda: el arte vuelve a operar como modificadora de los espacios.

Pero partiendo de los intentos anteriores de búsqueda de espacios no especializados en arte, algunas producciones se inclinaran hacia un camino donde se procesa un mayor contacto con el mundo y sus vivencias cotidianas. Cualquier espacio será ideal para el arte contemporáneo. Su ubicación ahora no será solamente circunscrita al local donde este es realizado o presentado o, a las condiciones culturales y sociales de la moldura institucional; él ocurrirá en el proceso discursivo de la proposición, que es delineado como un campo de conocimiento, troca intelectual debate cultural [...] este *site* no es definido como condición previa, o sea, él será generado por el trabajo (frecuentemente como contenido), y entonces comprobado a través de su convergencia con una formación discursiva existente⁸.

Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta nueva concepción creativa es la obra “*Title Arc*”⁹, realizada por Richard Serra a principios de los años 80 en Nueva York. La enorme placa de hierro puesta al medio de una plaza en la ciudad norteamericana, alcanzará el “extremo” de contacto (y de insatisfacción) ciudadana que será retirada de local en 1989, después de discusiones en juzgados prolongadas por años.

Arte Contemporánea versus espacio: la tensión con Rubens Mano

⁷ M. KWON, ob.cit., p.85.

⁸ M. KWON, op. cit., p.83.

⁹ R. Serra, *Title Arc*, Acero, 366 x 3751 x 6 cm, Nueva York, 1981.

No obstante esta dinámica de obras que buscan la atención ciudadana, con el uso de espacios comunes, siguió articulándose y buscando formas más sutiles de operar. Luces fueron instaladas adentro de cunetas de desagüe que evidenciaban el caminar de los transeúntes de un barrio de la ciudad de São Paulo. Los pies construyendo nuevos caminos en su deambular cotidiano, enseñan una integración distinta del sujeto con el espacio en “*Bueiros*¹⁰” del artista Rubens Mano, que evidenciaba esta concepción y construcción del espacio en el arte contemporáneo. Lugar que se edifica en el proceso de duración e interacción de la obra con el sujeto y el espacio, en las relaciones establecidas y (quizás silenciosamente e inconscientemente) sentidas.



Il. 01. R. Mano, *Bueiro*, Serie *Huecos*, intervención y fotografía, 131 x 131 cm, 1999.

Fuente: <http://falladecortante.blogspot.com/>

El “*Detector de Ausências*¹¹”, concebido por Mano para el Proyecto Arte/Ciudad II en 1994, es una de las propuestas donde se percibe nuevamente la intención de establecer un diálogo entre el habitante de la ciudad y el espacio urbano. Dos enormes focos militares instalados sobre dos torres de trece metros de altura, fueron puestos en cada lado del Viaducto del Chá en la capital paulista. Rayos de 1,5 m de diámetro eran lanzados, sin que se coincidiesen, atingiendo el enorme flujo de peatones de esta zona de la ciudad. Por las noches las poderosas luces cruzan perpendicularmente la altura de las personas, proyectando sus sombras y, de alguna forma aumentando el sentimiento de anonimato presente en las grandes metrópolis. El golpe lumínico sufrido por el pedestre puede dislocarlo de su supuesta normalidad y exigir su atención. El uso de los reflectores hace con que se taje el espacio que la obra alcanza. Sin que se foque directamente a nadie, el sitio dialoga con los aparecimientos y desaparecimientos, con todo lo que se mueve en la ciudad. A pesar de iluminar a los

¹⁰ R. Mano, *Bueiros*, Serie *Huecos*, intervención y fotografía, São Paulo, 1999.

¹¹ R. Mano, *Detector de Ausências*, intervención e instalación, São Paulo, 1994.

pasantes por escasos instantes, parece que iluminan algo que no existe, que se encuentra a las afueras del campo visible.

Al instalarse en espacios públicos, el trabajo de R. Mano, se integra a él y también lo necesita para que se complete. Necesita del espacio de manera total, del espacio físico, de la calle, y del espacio sensible de las personas, de quien camina. Pero corroboramos que esto se puede manifestar de manera inconsciente en no escasas ocasiones. Cuando la obra se utiliza del medio urbano, con estas herramientas, no lo llega a transformar. El espacio sigue igual, por lo menos en lo que dice respecto a su sentido físico. Según A. Tassinari, algunas de las proposiciones contemporáneas de arte “no transforman el mundo en arte, por el contrario, solicita el espacio del mundo en común para en él se instaurar como arte”¹².



Il. 02. R. Mano, *Detector de Ausências, intervención e instalación, São Paulo, 1994.*
Fuente: <http://falladecortante.blogspot.com/>

La búsqueda por el entablamiento de esta conversación del espacio urbano público con aquellos que lo habitan, es decisivo en las elecciones de Mano. Al unir las prácticas artísticas con la experiencia acumulada en la arquitectura, el artista promueve esta relación con el hibridismo característico del arte contemporáneo. Además de relacionar estos dos elementos en sitios netamente públicos, también buscará en encuentro de espacio y público en el ámbito institucional, en museos y galerías. En los trabajos realizados dentro de estos muros se percibe además que solicita al público como aliado en acciones que critican la institucionalización y mercantilización que dicta en gran medida la producción contemporánea de arte.

Para la XXV Bienal de São Paulo en 2002, hace una proposición que parte del programa mismo de la muestra. Con el tema “La metrópoli”, el artista cree que, a pesar de pretender abordar las tensiones y relaciones construidas en las grandes ciudades, el

¹² A. TASSINARI, “O Espaço Moderno”, São Paulo, 2001, p.76.

certamen no previa acciones que se proyectasen más allá del ámbito controlado del edificio de la Bienal, proyectado por Oscar Niemeyer. Mismo con la discusión del arte instaladas en la trama social de la ciudad y en sus implicaciones sociales, la bienal seguía (y sigue) circunscrita al predio, mojon de la arquitectura moderna de la ciudad. Mano relacionará el tema de la muestra con la condición limitada impuesta por el edificio, lo que en sus palabras *'me hizo pensar en las inserciones que realizo en las ciudades, y como un trabajo podría comentar las implicaciones contenidas en esta propuesta'*¹³

De las dos propuestas enviadas por el artista y aprobadas por el comisariado de la muestra, solamente una llega a ejecutarse. La otra fue de encontronazo a una red de trabas financieras e institucionales, que desembocó en la suspensión de la obra por el Consejo de Defensa del Patrimonio Histórico, Arqueológico, Artístico y Turístico (Condephaat), por tratar de una intervención física en un edificio reconocido como bien de interés histórico y artístico de la ciudad. Para su defensa, Mano alega que la intervención era reversible y que además como concepto del comisariado, se debería pensar en espacios más flexibles para muestras de arte contemporáneo, donde lo que se exhibe ni siempre son "objetos".

*"Vazadores"*¹⁴ fue la propuesta aceptada y ejecutada por el artista en la Bienal. Un pasaje, atravesando la fachada opuesta del edificio, construido en cristal y acero, que se asemejaba a la construcción original del edificio. La obra era una especie de anexo y al mismo tiempo, independiente de la estructura original, que establecía simultáneamente una aproximación y una crítica a la Bienal. La creación de este agujero "no oficial" ponía a prueba el propio título del certamen: *"Iconografías urbanas"*.

El *Vazador* alteraba espacialmente las formas de tránsito de lo cotidiano de las personas que caminaban por el parque y percibían una nueva manera de acceder al recinto de la muestra. Pero también modifica el concepto expositivo, cuando propone un nuevo orden, distinto del pensado por el comisariado iniciado en un único acceso al edificio. En lo que se trata de la experiencia que podría tener el público, son afrontados a un abanico de posibilidades de percepción y vivencia con la obra (sí, otra vez puede ser inconsciente), pues se instala en una hendidura del espacio real (el edificio de la Bienal).

¹³ R. MANO, Entrevista dada a Helmut Batista, São Paulo, 2002, en línea, <http://www.casatriangulo.com/scripts/txt2.php?id:120>, consulta (21/04/2005).

¹⁴ R. Mano, *Vazadores*, acero y cristal, São Paulo, 2002.



Il. 3. R. Mano, *Vazadores, vista interior, acero y cristal, São Paulo, 2002.*

Fuente: <http://www.interferencia-co.net/ManoUnLugar.html>

Esta hendidura trajo muchas cuestiones al borde. Al abrir el edificio haz con que salga de los límites puramente institucionales. El público podría acceder sin entradas, podría salir con alguna pieza y además, como ya citado, cambiaba la lógica expositiva. Estas cuestiones llevaron a que la Fundación Bienal impusiera límites al trabajo: el agujero pasó a ser constantemente vigilado por personal de seguridad. El visitante podía acercarse, percibir el funcionamiento y sería, cordialmente, invitado a entrar o a salir por la entrada establecida.

Esta postura acarrió que el artista retrucara haciendo el uso de otro control: los cuatro representantes paulistas de la bienal, capitaneados por Mano, pusieron una mesa con dos sillas frente al *Vizador*. En una de las sillas se encontraba permanentemente una persona de seguridad contratada que contralaba cámaras y un monitor apuntando a la obra. Cualquier ocurrencia “extraña” era comunicada a los artistas, que acudirían al recinto.

En estos ejemplos del trabajo de Rubens Mano percibimos que intenta promover una sensibilización acerca de los cambios que deberían sufrir los espacios expositivos para la presentación de ciertas obras contemporáneas. Es una modificación situacional, como si en sus trabajos esta moldura fuese sutilmente dislocada. Propositiones en las cuales el espacio de la obra, común al espacio expositivo o al espacio urbano, crean nuevos lugares, que pueden generar confort o incomodidad, libertad y auto consciencia. Lo que desafía el poder de adaptación de las instituciones y de los sujetos frente a estas manifestaciones.

Pues si bien es cierto que todos estos cambios en los procesos creativos, producción y espacios de arte, fueron paulatinamente operados en el discurrir del siglo XX y siguen operándose actualmente en el XXI; también es cierto que todavía hace falta un largo camino para que los espacios expositivos se adapten a estas nuevas formas de contacto. Que dejen de hacer uso constante de herramientas que servían para lidiar con obras anteriores. Seguimos encontrando espacios que en gran medida corresponden a los *cubos blancos* modernos y a su serie de normativas que preservan su ambiente aurático: no comer, no tocar, no hablar fuerte, no cruzar la línea amarilla.

Si sigue chocando con personal de seguridad como el encontrado por A. Huyssen¹⁵ en 1982, en una visita con su hijo a la Documenta de Kassel. A la pregunta: ¿Papá esto es arte? Contesta que se debe tener en cuenta los presupuestos de interacción, construcción de sentidos en el intercambio de autor-receptor, para entender los trabajos de Joseph Beyus que lo inquietaban. Momentos después es confundido al ser interpelado con la fatídica frase: ¡No toques! ¡Esto es arte! Cuando cansando de tanto arte, intenta sentarse sobre los sólidos cubos de madera de Carl Andre y descubre que en arte tampoco se puede sentar.

¹⁵ A. Huyssen. “Guía del postmodernismo”, Opción, n.º. 8 (1993), p. 208-248.