

**EXPONER LO
INCONCLUSO:
EL ESTUDIO DE
ARTISTA COMO
APERTURA
PARA UNA
PRODUCCIÓN
CRÍTICA.**

JOSÉ PABLO MORALES.

Las residencias artísticas corresponden a formas de producción artística cuya dinámica relaciona una serie de condiciones espaciales muy distintas: por un lado, ejemplifica la condición nómada del artista contemporáneo (o de figuras asociadas al arte como curadores, críticos, etc.) en condiciones globales, y, por otro lado, hace evidente como a esta forma de vida nómada se le asigna un espacio arquetípico de las formas de vida sedentarias: la casa (o residencia).¹ Este tipo de prácticas suelen plantearse

como espacios de crítica e intercambio de conocimiento. En el caso de la residencia llevada a cabo por Andrés Isaac Santana² y Adonis Ferro³ en Casa Caníbal⁴, titulada *Laboratorio de Sentidos*, un conjunto de personas vinculadas al mundo del arte –desde diferentes focos de interés y acercamientos- tuvo la oportunidad de convivir y relacionarse dentro y fuera de Casa Caníbal. La residencia ofreció la posibilidad para no solo hablar del medio artístico y producción de obras de arte, sino que también ofreció la posibilidad de visitar, observar y, posteriormente, elaborar comentarios sobre el espacio en donde estas dinámicas fueron llevadas a cabo. Una de las actividades que aconteció fuera de las fronteras de Casa Caníbal se trató de un *open studio*, en el estudio de la artista cubano-costarricense Aimée Joaristi, titulado *Esta vez no morirás*, curada por el crítico y galerista Klaus Steinmetz, donde asimismo Andrés Isaac funcionó como interpelante.

En esta muestra se expuso al público a los trabajos recientes de Aimée y Adonis, en un contexto informal que invitaba al diálogo directo entre artistas, curadores y público, todo bajo un ambiente espacioso que dejaba respirar a los trabajos del tránsito, así como resultaba evidente qué estaba siendo expuesto y qué solo era parte del taller de trabajo. Pese a que la muestra de ambos artistas se presentó bajo un

OBRAS CITADAS.

Aureli, Pier Vittorio, y Maria Shéhérazade Giudici. "Islands: Rethinking the Settlement Form from Property to Care". Londres: Architectural Association School of Architecture, 2019. https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2019/Diploma14_19-20.pdf.

Dirección General de Educación y Cultura (Comisión Europea). *Policy Handbook on Artists' Residencies*. Oficina de publicaciones de la Unión Europea, 2016. <https://doi.org/10.2766/199924>.

O'Doherty, Brian. *Studio and Cube. On The Relationship between Where Art is made and Where Art is Displayed*. Primera ed. FORuM. Nueva York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture y Princeton Architectural Press, 2013.

TransArtists. "Artist-in-Residence History". Consultado el 5 de diciembre de 2019. <https://www.transartists.org/residency-history>.

Urbina, Neida. "El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso". Editado por Saber ULA. *Revista Estética*, núm. 6 (septiembre de 2005). <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20361>.

mismo título, esta tenía cierto aire insoluble.⁵ Aun así, no pienso que el carácter expositivo del *open studio* fuera el principal punto de interés. Sin pretender infravalorar la obra o la muestra misma, lo que hizo al evento interesante fue el espacio donde este fue realizado, y todo lo que ello implica: la puesta en escena del espacio de producción del arte.⁶

El taller y estudio de artista están de forma directa vinculados a la idea de proceso, lo íntimo y lo personal. Es procesual, evidentemente, porque es donde las obras de un artista se piensan y crean previo al acto de la exposición, así como íntimo y personal porque, como espacio de creación, supone el diálogo directo entre obra y artista; aquel espacio donde se encuentra todo aquello que no se ve y muchas veces se mantiene oculto a la mirada pública. A propósito del carácter abierto de una obra de arte, Neida Urbina apunta que

[I]a categoría de "obra abierta" con su carácter inconcluso, anuncia la naturaleza procesual de las obras artísticas. En tal sentido, la obra deviene en un proceso abierto continuo, y su existencia es posible, solo en el discurrir procesual. Por tanto, el análisis generativo de los procesos comienza a indicar en la obra, un mero aspecto

instrumental que sirve para activar al espectador. Las obras artísticas ya no constituirían un objeto en el sentido tradicional, implicarían ya, un sistema abierto, un proceso relacional. De esta manera, la obra o el objeto de arte como tal, es el residuo de un proceso más amplio que le ha permitido su existencia.⁷

De este modo, exponer al público al estudio de un artista es, en parte, permitirle conocer cómo este lleva a cabo parte de su proceso artístico, reservado hasta ese momento para los ojos del artista. En un estadio del arte como el actual, donde el devenir de la obra tiene muchas veces más peso que la obra acabada, poder estar presente en aquel lugar donde ocurre el proceso plantea una posibilidad más para incidir en el desarrollo de la práctica artística. Más que conocer la obra de un artista, se trata de conocer el conjunto de prácticas, así como el espacio, que da vida a tal obra. De esta forma, el espacio de este *open studio* se planteó como un lugar de apertura, donde curadores, galeristas, gestores culturales y artistas de múltiples prácticas conviven con los procesos de dos artistas ya consolidados. Tal apertura ocurre no solo en lo que se presenta, sino en dónde y a quienes esto es presentado, cuyo diálogo sobre el proceso mismo parece tener, momentáneamente, el protagonismo.

pintor francés Gustave Courbet, con el despliegue de tres de sus obras – una pictórica, una arquitectónica y una escritural– enfocadas en el espacio y la forma de la producción y exposición de su obra artística, todas realizadas en 1855. La pictórica corresponde a la pintura titulada *El taller del pintor*, en donde Courbet coloca a su taller como motivo principal de la pintura; la arquitectónica consistió en el *Pabellón del Realismo*, espacio gestionado por el propio artista, en el cual expuso parte de su obra rechazada (junto a la obra aceptada) por la Exposición Universal de París de 1855; su obra escritural corresponde al folleto, titulado *El Realismo*, el cual Courbet escribió en el marco de la exhibición de dicho pabellón. Ver: Brian O'Doherty, *Studio and Cube. On The Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*, Primera ed, FORuM (Nueva York: The Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture y Princeton Architectural Press, 2013), 4–10. [N. del E.]

- 7 Neida Urbina, “El arte conceptual: punto culminante de la estética procesual o el arte como proceso”, ed. Saber ULA, *Revista Estética*, núm. 6 (septiembre de 2005): 4, <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20361>.

Cultural España en Costa Rica para llevar a cabo su programa de residencias artísticas.

5 Las piezas de Aimée eran grandes lienzos informalistas, envueltas por un paradigma de abstracción pictórica, pinturas que la misma artista indica son las que hace por «su amor a la pintura» y no por pretensiones mayores, obra además considerada por su también curador, Andrés Isaac Santana, de carácter menor. Por otro lado, el trabajo de Adonis respondía a un fuerte trabajo conceptual, de piezas con distinto carácter (libros intervenidos, objeto e instalación) que operaban bajo una misma línea temática pero que no lograban empatar con la obra de Aimée. Así, la exposición se leía más como una especie de muestra de piezas de dos artistas de diferentes líneas de trabajo que en sí una misma exposición –que hasta con título contaba- conformada por dos artistas.

6 En relación con el espacio del artista –y su exhibición al público–, Michael O’Doherty apunta como en 1964 el artista Lucas Samaras trasladó su estudio-habitación a la *Green Gallery*, ubicada en la ciudad de Nueva York. Esta parece ser uno de los precedentes del Siglo XX en relación con el colapso espacial de los lugares en donde el arte es producido y en donde este es exhibido. Previo a Samaras, O’Doherty coloca como el referente moderno que se aproximó al espacio de la exhibición de manera más radical al

Se discute y analiza así no desde la “obra”, lo acabado, sino desde el proceso mismo de producción, estando el artista expuesto a críticas y sugerencias que, mediante un proceso de socialización –distinto al de la exposición “en limpio”–, podrían cambiar el devenir de una muestra final, de la misma forma que el artista puede aproximarse a prácticas que representen alternativas al rumbo de su accionar. Cabe entonces cuestionarse: ¿A qué se expone el artista cuando muestra su obra desde otros lugares distintos al museo o la galería? ¿Qué se gana o pierde cuando se emplean modos de exponer distintos a los legitimadores? ¿Cuáles son sus alcances, sus límites? ¿Cuál es, si es que la hay, su pertinencia?

NOTAS.

01 Si bien las residencias artísticas son formas de producción bastante comunes y extendidas hoy en día, su implementación se puede rastrear, al menos, hasta finales del siglo XIX. Originalmente funcionaron como espacios ubicados en regiones rurales del continente europeo, los cuales eran administrados por artistas. Un ejemplo de esto fue la colonia de Worpswede, fundada por artistas como Rainer Maria Rilke y Heinrich Vogeler. Posteriormente, en el inicio del siglo XX, empezaron a surgir programas de residencias en el Reino Unido y en Estados Unidos a cargo de benefactores con inclinaciones por el arte, los cuales ofrecían estudios a sus artistas invitados. En la década de 1960 se abrieron espacios de residencia donde los artistas podían entrar en una especie de reclusión temporal de la sociedad para producir su obra. También se dieron otros modelos, en uno de los cuales se invitaba al público a interactuar con los estudios de los artistas. Estos estudios sirvieron como bases para impulsar cambios sociopolíticos. Un tercer modelo que se dio en esta década corresponde a la fundación de espacios iniciados y administrados por artistas, los cuales —en ese momento— funcionaron como espacios de producción y exhibición de arte alternativos al mundo de las galerías. Fue a finales de la década de 1980, y durante la década de 1990,

cuando la forma de las residencias basadas en estas modalidades proliferó por todo el mundo, dejando de ser una forma de producción artística particular de la cultura occidental. Ver: TransArtists, “Artist-in-Residence History”, consultado el 5 de diciembre de 2019, <https://www.transartists.org/residency-history>; Dirección General de Educación y Cultura (Comisión Europea), Policy Handbook on Artists’ Residencies (Oficina de publicaciones de la Unión Europea, 2016), 69–70, <https://doi.org/10.2766/199924>. A propósito de la condición nómada, presente (pero no exclusivamente) en la forma de vida de los artistas contemporáneos, esta manifestación muestra que, pese a que la especie humana ha existido desde hace aproximadamente trescientos mil años, el giro hacia lo sedentario está lejos de ser total. Para ver un texto que trabaja con esta condición ver: Pier Vittorio Aureli y Maria Shéhérazade Giudici, “Islands: Rethinking the Settlement Form from Property to Care” (Londres: Architectural Association School of Architecture, 2019), 2, https://www.aaschool.ac.uk/Downloads/briefs2019/Diploma14_19-20.pdf. [N. del E.]

2 Crítico, ensayista y curador cubano.

3 Artista cubano multidisciplinar que ha ya trabajado junto a Andrés Isaac Santana.

4 Casa Canibal corresponde a la arquitectura empleada por el Centro