

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E
ARTES CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS SOBRE
CULTURA E COMUNICAÇÃO**

**Consideraciones sobre el concepto de independencia, el
Ateliê397 y los espacios independientes**

Sergio Camilo Pinzón Herrera

Noviembre de 2015

Trabajo de conclusión de curso presentado como requisito parcial para la obtención del título de Especialista en Gestión de Proyectos Culturales y Organización de Eventos bajo la orientación de la Prof. Dr. Katia Kodama.

CONSIDERACIONES SOBRE EL CONCEPTO DE INDEPENDENCIA, EL ATELIÊ397 Y LOS ESPACIOS INDEPENDIENTES¹

Sergio Camilo Pinzón Herrera²

RESUMEN

El presente texto pretende exponer y confrontar distintas aproximaciones al concepto de 'espacio independiente' a partir del encuentro de gestiones latinoamericanas titulado "El Artista gestor y la potencia independiente", realizado en el Ateliê397, en el mes de julio del año 2015, en la ciudad de São Paulo, Brasil. El texto reúne algunas perspectivas a través de las cuales se manifiestan las implicaciones y los desafíos de este tipo de gestión, además de tratar de establecer las bases procedimentales para la continuación de este tipo de proyectos en la actualidad.

Palabras clave: arte contemporáneo, Ateliê397, espacio independiente, gestión.

RESUMO

O presente artigo pretende expor e confrontar diferentes abordagens ao conceito de 'espaço independente' a partir do encontro de gestões latino-americanas chamado "O artista gestor e a potência independente", realizado no Ateliê397, no mês de julho do ano 2015, na cidade de São Paulo, Brasil. O artigo reúne algumas perspectivas através das quais se manifestam as implicações e os desafios deste tipo de gestão, além de tentar estabelecer as bases processuais para a continuação deste tipo de projetos na atualidade.

Palavras-chave: arte contemporâneo, Ateliê397, espaço independente, gestão.

ABSTRACT

This paper aims to expose and confront different approaches to the concept of 'independent venue' from the meeting of Latin American management called "The managing artist and the independent power", held in the Ateliê397 in July 2015, in São Paul, Brazil. The text joins some of the perspectives through which implications and challenges manifests in this type of none profit management, as well as try to establish the procedural basis in order to continue this kind of projects nowadays.

Key words: contemporary art, Ateliê397, independent venue, management.

¹ Trabajo de conclusión de curso presentado como requisito parcial para la obtención del título de Especialista en Gestión de Proyectos Culturales y Organización de Eventos bajo la orientación de la Prof. Dr. Katia Kodama.

² Graduado en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes (2010) y Master en Poéticas Visuales de la Universidad de São Paulo (2014). Actúa como artista e investigador, y hace parte del equipo de trabajo del espacio independiente Ateliê397.

1. INTRODUCCIÓN

Una de las discusiones más comunes que rodean las prácticas de los llamados espacios independientes se refiere a la definición de su propio concepto. ¿Qué es un espacio independiente y qué lo hace independiente?.

Es de suponer que exista una demanda, una curiosidad, por definir y entender aquello que, dentro del circuito artístico, se asume como diferente. Sin embargo, la tarea no resulta nada sencilla principalmente por dos razones, la primera, responde a la dificultad de situar un origen a partir del cual se puedan comparar formas de aproximación y metodologías en iniciativas similares a lo largo de la historia del arte. Ciertamente, la actitud de reivindicación por aquello que se encuentra fuera de el circuito artístico aparece de manera intermitente en las distintas épocas y movimientos. La segunda razón se corresponde con la mutabilidad del circuito artístico, afectado principalmente por el mercado, las prácticas institucionales y las políticas culturales del gobierno de turno, y cómo los espacios independientes actúan y se posicionan con respecto a estas condiciones.

En este sentido, la dificultad en establecer un origen se hace mayor cuando dicha mutabilidad implica la resignificación constante del espacio independiente en cuanto a intereses, políticas, proyectos, programación, etc. ¿Cómo establecer un origen, e incluso, cómo definir algo cuya característica principal es el cambio constante? Pareciera como si estas definiciones y estos orígenes funcionaran de manera momentánea, durante periodos cortos, para luego, tempranamente, regresar a su condición obsoleta.

Este texto pretende reunir y analizar las ideas de algunos agentes de este tipo de gestión respecto a esta cuestión de lo independiente. Ideas estas que fueron manifiestas en el encuentro de espacios independientes de Latinoamérica que tuvo lugar en las instalaciones del Ateliê397 bajo el título de '*O artista gestor e a potência*

*independente*¹. De esta forma, se busca ofrecer un panorama actual de las distintas aproximaciones que aplican varios de estos gestores al concepto de independencia, junto al proceder y las acciones que esto supone.

El artículo comienza con la presentación del Ateliê397, enfocándose principalmente en su última gestión que comienza en el año 2010. En esta parte se expresan las directrices y los objetivos del espacio, además de introducir, a partir de la citación de fragmentos de algunas de sus propias publicaciones, la forma en la que el espacio asume el concepto de independencia. Seguidamente, se presentan las posturas teóricas de dos autores; *'Ensayo y error para espacios independientes'* de Carlos Felipe Guzman², y *'No son independientes, son alternativos: notas sobre los espacios autogestionados en Colombia'*³, texto firmado bajo el seudónimo de 'Bakunin', finalista del Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia del año 2014. A pesar de que ambos textos estructuran sus ideas con base en la citación de casos específicos del circuito artístico colombiano, no hay razón por la cual sus planteamientos no puedan aplicarse a las ideas que también están siendo discutidas en la escena brasilera. De hecho, este trabajo se desarrolla partiendo de la hipótesis de que las propuestas de gestión independiente a nivel latinoamericano han procurado mantenerse en sintonía con los distintos proyectos que emergen a lo largo de toda la región. Esta situación se hace evidente en varias dinámicas de residencia y socialización que acostumbran a desarrollar los espacios independientes, además de estar implícita en el ánimo que tenía el encuentro de convocar exponentes de este tipo de espacios en otros países diferentes a Brasil. Los distintos modelos de gestión son expuestos en residencias para posteriormente ser aplicados y testados en otros contextos⁴, las publicaciones circulan y los

¹ El encuentro de espacios independientes llamado *O artista gestor e a potência independente*, que en adelante aparecerá en el texto en su traducción al español como El artista gestor y la potencia independiente, fue un evento que hizo parte de la programación del Ateliê397 para el año 2015 dentro del proyecto llamado *Redesignações*, ganador de la convocatoria ProAc *Terriórios da Arte*, del estado de São Paulo.

² Disponible en: <http://emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/guzman/>

³ Disponible en: <http://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/BAKUNIN-Texto-breve.pdf>

⁴ Meses después del encuentro realizado en el Ateliê397, en el que Giuseppe de Bernardi, director de Tupac, espacio independiente con sede en Lima, presenta su proyecto de financiación en el que el espacio se sustenta a partir de la fabricación y venta de una cerveza, Chão Slz, un espacio fundado recientemente por Samantha Moreira en São Luiz de Maranhão, anuncia la asociación con una cervecería local para la fabricación de la cerveza CHÃO SLZ.

contenidos se distribuyen por varios canales de información principalmente virtual llegando a destinos que antes parecían distantes.

En la siguiente parte se introduce brevemente el encuentro de gestiones latinoamericanas '*El artista gestor y la potencia independiente*', explicando cómo fue articulado y los resultados que se esperaban a partir del mismo en cuanto a discusiones y temas propuestos. Seguidamente se narran los fragmentos de las charlas en las que los distintos invitados hicieron alusión al concepto de independencia o espacio independiente, además de otros de sus aportes que contribuyen al debate. Se analizan las distintas posiciones de cada uno de ellos exponiendo sus relaciones y divergencias.

Posteriormente se tejen algunas conclusiones con base en las definiciones anteriormente mencionadas y se discute la complejidad y la validez de la conceptualización en las prácticas artísticas entendidas en un sentido amplio, no sólo como el lugar de experimentación de procesos creativos, sino también como el lugar en el que se ponen a prueba estrategias de gestión, metodologías de actuación e intervención tanto en el circuito artístico, como en un marco social y político.

Finalmente es preciso mencionar el esfuerzo adicional que representó la realización de este texto en la medida en que todo artículo científico supone la distancia del presunto investigador de su objeto de estudio. Pues bien, esta distancia estuvo puesta en juego en el desarrollo del texto al escoger como objeto de estudio un espacio independiente del cual hago parte. Se trata evidentemente de una situación conflictiva que espero pueda percibirse en la lectura del texto, más aún cuando el tema escogido toca cuestiones como el mercado del arte y las posibilidades de actuación y experimentación en el circuito, temas que parecieran demandar un posicionamiento para cualquier persona que se entienda como artista en la actualidad siendo que al mismo tiempo esos posicionamientos caen fácilmente en contradicciones y tienden a caducar tempranamente, siendo reformulados de manera constante.

La coherencia que se cobra desde la academia, siendo tal vez el único lugar desde el cual pueda ejercerse, resulta cada vez más difícil de aplicar en un contexto

actual de matices múltiples y fronteras difusas en el que las posturas políticas se ven obligadas a negociar con las imposiciones del capital. Así pues, siguiendo u obviando estas consideraciones, el presunto investigador que firma la autoría de este texto es también un artista visual.

2. EL ATELIÊ397

El Ateliê397 comienza sus actividades en el año 2003, en el barrio Vila Madalena, en Sao Paulo, como un lugar mixto entre taller de artistas y espacio expositivo.

Según su sitio web, la misión del espacio es la siguiente:

CRIAR, FOMENTAR e DIVULGAR ações, obras e pensamentos artísticos experimentais no campo das artes plásticas. O Ateliê397 é um espaço de intervenção cultural no circuito das artes, que promove ações inovadoras e incentiva a formação de outros olhares para a produção contemporânea.

É necessário abrir espaço para o dissenso, para obras e discursos que não se enquadram nas agendas das grandes instituições museológicas nem são promovidos pelo mercado. Ser o espaço para livre expressão de novos agentes (artistas, curadores, teóricos) é o objetivo central da programação do Ateliê397 que tem como marcas a DIVERSIDADE e o PLURALISMO sem abrir mão do rigor reflexivo e da atitude crítica.⁵

En el año 2010, bajo una nueva dirección, el espacio pasa por una reestructuración y comienza a operar como un taller de proyectos de arte contemporáneo, realización de exposiciones, charlas, debates, cursos, y producción de publicaciones. Desde ese mismo año se inicia el proceso de profesionalización

⁵ (En: <<http://ateli397.com/institucional/>>. Acceso en: 21 de septiembre, 2015.) Mayúsculas del autor.

del espacio a través de distintas estrategias de financiación que permitan hacer sustentable el proyecto, buscando también la manera de remunerar adecuadamente a todos sus colaboradores.

Entre estas estrategias financieras están la venta de obras múltiples, donadas por artistas, producidas y vendidas por el espacio, el desarrollo de proyectos de leyes de incentivo o convocatorias, la realización de una subasta a ciegas donde el dinero de las obras vendidas, también donadas por artistas, es utilizado para la manutención del espacio, y la venta de bebidas en el bar del espacio durante todos los eventos. Es necesario aclarar que todas las actividades del Ateliê397 son de carácter gratuito, y que de esta forma, la entrada al lugar no representa ningún ingreso adicional. Vale resaltar también que estas actividades de la programación del Ateliê397, que financieramente cumplen un papel importante en la manutención de espacio, cada año han sido ajustadas y mejoradas aumentando la el dinero que es retribuido para el espacio.

Hasta la fecha, el Ateliê397 ha realizado más de 90 exposiciones, entre las que se destacan, además de las muestras, debates con artistas e investigadores, sesiones de video arte, performance, intervenciones *site-specific*, y fiestas. Este año, comenzó a realizarse el programa de Cineclub397, proyectando películas cuyo contenido se relaciona con la temática abordada en las exposiciones de arte, y con los demás eventos que ocurren en el espacio.

También este año, gracias a la obtención de varios beneficios del estado, el Ateliê397 aumentó su equipo de trabajo pudiendo además remunerar las labores de cada uno de sus integrantes. Esta situación, le ha permitido mantener una programación extraordinariamente activa para un espacio de su categoría. No obstante, estos beneficios se estipulan para un año de trabajo y esto dificulta la implementación de un proyecto continuo. Con cada año que se aproxima viene también la incertidumbre, la discusión sobre nuevas ideas para ser implementadas y la posibilidad de cerrar las puertas del espacio.

A pesar de las dificultades que supone la manutención de un espacio independiente, el Ateliê397 se mantiene vigente en la actualidad y es reconocido

como uno de los espacios independientes más antiguos e importantes de la ciudad de São Paulo. El merito de su antigüedad no solamente se ve representado en los años que ha estado activo, sino también en el lugar físico que ocupa; una casona antigua en un barrio que pasa por un proceso de verticalización y especulación inmobiliaria en el que los costos de arriendo y servicios cada vez son más altos.

La pregunta sobre el carácter de la independencia en el Ateliê397 aparecía ya en el año 2010 con la publicación del libro *Espacios Independientes*⁶. Desde la introducción se define y contextualiza lo que en ese entonces el espacio entendía por independencia:

Ao atribuir a esta publicação o título de *Espaços Independentes*, o Ateliê397 propõe investigar a possibilidade de um circuito de arte contemporânea independente; ou a viabilidade de uma atuação autônoma, a partir de claras diferenças em relação a um circuito que se realiza somente no mercado e cuja ideia de *valor* está relacionada apenas à maior liquidez de um trabalho de arte. Afinal, em tese, esses espaços independentes deixariam de estar submetidos a injunções de diferentes ordens - econômica, política ou social - para atuarem de maneira mais livre. Isso implicaria novas articulações a partir de uma atitude reflexiva sobre o papel que esses lugares assumem no contexto contemporâneo. (RIVITTI, 2010, p.11)

Se puede observar que los conceptos 'independiente' y 'autónomo' son vistos como sinónimos, y que esta independencia o autonomía se posiciona en relación al mercado, o a lo que Marx entendería como valor de cambio.

En el año 2013 el Ateliê397 lanza una publicación que acompaña la exposición de seis espacios independientes ocupando uno de los espacios Funarte. La muestra, titulada *Espaços Independentes: A alma é o segredo do negócio*, daba cuenta de las actividades que cada espacio desarrollaba, exponía el trabajo de algunos artistas próximos de estos espacios, además de ser el lugar en el que se llevaban a cabo presentaciones, debates sobre cada una de las gestiones, y lecturas de portafolio. La publicación seguía el formato de un periódico y sin embargo, una línea punteada dibujaba la forma de un cuadrado en cada una de sus páginas invitando a realizar un corte que lo convertiría en un catálogo de la Funarte. De esta

⁶ RIVITTI, Thais et al. *Espaços Independentes*. São Paulo: Edições397/Conexão Artes Visuais, 2010.

manera, la diagramación del periódico era también una analogía de la indefinición, o mejor, de los tránsitos entre distintos estados, de la capacidad de transformación y disposición al cambio a las que debían someterse los espacios independientes. Por otro lado, la publicación enuncia, desde su introducción, la semejanza de varios conceptos, y al mismo tiempo, la dificultad de su definición:

Espaços independentes, autônomos, alternativos, autogeridos, fora do circuito ou, simplesmente, espaços de arte. Todos esses são termos que designam lugares que mantêm uma programação voltada à arte contemporânea e que vem ocupando um lugar cada vez mais importante no cenário artístico internacional. [...] Difíceis de definir, uma vez que a própria natureza de suas atividades é maleável, interdisciplinar e mutante, eles podem ser pensados como intervenções no circuito já estabelecido. (RIVITTI, 2013, p.2.)

Posteriormente, en la misma publicación se hace mención de una serie de características propias de los espacios independientes como son la experimentación (teniendo como precedente la utilización del término en la década del 60 y 70 por artistas como Lygia Clark y Helio Oiticica quienes exploraban nuevas formas de arte fuera de los parámetros establecidos, para su eventual absorción por parte del circuito, junto a la ampliación de las prácticas artísticas y la inclusión de nuevas disciplinas en el arte), la aplicación de un formato amplio de exposición (la exploración de otras formas de circulación del trabajo artístico como publicaciones, debates, performances, obras *site specific*, etc), la reflexión sobre el sistema del arte y la legitimación, y la autogestión (dinámicas de trabajo horizontal en donde la remuneración salarial no constituye el objetivo principal de la relación laboral).

2.1 ¿INDEPENDIENTE?

Una de las discusiones más comunes que rodean las prácticas de los llamados espacios independientes se refiere a la definición de su propio concepto. Es de suponer que exista una demanda, una curiosidad, por definir y entender aquello que, dentro del circuito artístico, se asume como diferente. Sin embargo, la tarea no resulta nada sencilla, hoy en día, el término 'espacios independientes' se

usa de forma genérica para denominar un tipo específico de gestión, un grupo de espacios que en principio comparten características básicas, pero que en la práctica pueden tener múltiples matices. Por esta razón algunos de los gestores de dichos espacios prefieren acuñar otros términos que, según ellos, son más precisos a la hora de definir una forma de pensar y de actuar en el circuito.

No obstante, ante la mutabilidad de este contexto cultural, afectado principalmente por el mercado y las políticas públicas del gobierno de turno, los espacios independientes pasan por un proceso de resignificación constante en cuanto a intereses, proyectos, programación, políticas e ideologías. En otras palabras, las condiciones para el ejercicio de esa independencia también cambian y se hace necesario replantearse constantemente. ¿Cómo definir algo cuya característica principal es el cambio? Pareciera como si estas definiciones funcionaran de manera momentánea, durante periodos cortos de tiempo, para luego, tempranamente, regresar a su condición obsoleta. Quizás sea por esta razón que cada cierto tiempo suceden encuentros de espacios independientes, en donde se discuten, se proponen, o se reafirman estas cuestiones. De hecho, las principales discusiones que sirvieron como base para el desarrollo de este texto sucedieron precisamente en el marco de uno de estos encuentros.

Dentro del espectro de discusiones que abordan la temática de los espacios independientes, y que se posicionan de manera crítica al respecto, asumiendo, en algunos casos, posturas contrarias a las que se plantean en este texto, se destacan dos; la primera se presenta en el texto *Ensayo y error para espacios independientes* de Carlos Felipe Guzmán, y la segunda, el texto firmado bajo el seudónimo de Bakunin, finalista del Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia, del año 2014, titulado *No son independientes, son alternativos: notas sobre los espacios autogestionados en Colombia*.

En su texto, Guzmán no se refiere de manera explícita a los distintos matices que se tejen en torno al concepto de 'independencia', 'autonomía, o 'auto-gestión', usándolos todos a manera de sinónimos. Sin embargo, hace varias referencias a las actividades que desempeña un espacio independiente, y lo más significativo, el lugar que representa en un sentido político:

Uno de los temas vigentes que alimenta la escena del arte se refiere a la disposición de los artistas en función de la organización de lugares como casas, bodegas y locales para la circulación, producción o exhibición de propuestas asociadas a su campo de acción. Esto se afirma en la aparición, según investigaciones históricas en Colombia, de proyectos de espacios independientes en los últimos cuarenta años.

[...]

Por otro lado, estas colectividades se forman cuando resuelven de manera voluntaria organizarse con el fin de fabricar el espacio que no tienen, donde pueden ‘decir’ lo que hasta el momento no habían logrado expresar. Por otro lado, estas situaciones ilustran la noción que desde Rancière separa la ‘política’ de la ‘policía’. (GUZMÁN, 2011. p. 13 a 18)

Guzmán, citando a Rancière, dice que éste define lo político como “un espacio en cual se redefinen las condiciones del juego” (GUZMÁN, 2011. p. 18). Una estrategia a través de la cual se modifican las formas previamente establecidas, abriendo espacio para nuevos mecanismos de participación y de acción. La ‘política’ en contraposición al concepto de ‘policía’, encargado principalmente de preservar el orden de lo establecido (GUZMÁN, 2011. p. 19). En este sentido, los espacios independientes tendrían esa función política de ‘tomar la voz’, de replantear las jerarquías que se establecen en el circuito artístico, redefiniendo también nociones de centro y periferia. Guzmán dice que esta noción de lo ‘político’ en el arte, amplía los límites de la práctica artística dejando de limitarla a la producción de objetos bonitos, para pasar a comprender otro tipo de prácticas.

[...] la administración de un espacio de exhibición, la organización de un proyecto editorial, la programación de un festival o la sustentación de la producción objetual, a través de herramientas propias autodefinidas. Estas ideas se enmarcan cada día más en el lenguaje de la economía y la administración de empresas y así generan cambios en la práctica artística, que de una u otra manera se encuentra en el compromiso permanente de darse lugar en donde no lo tiene, en la búsqueda de ‘la parte a lo que no tiene parte. (GUZMÁN, 2011. p.21.)

Las ideas expresadas por Guzmán, en lo que se refiere a la actuación de un espacio independiente, parecen estar de acuerdo a lo que entiende Thais Rivitti al describir la propuesta del Ateliê397 como una ‘intervención en el circuito’ (RIVITTI,

2013, p.2.). Lo que interviene no se limita a actuar en algo, por el contrario, la intervención se entiende como una acción que genera ruidos, incómodos, desplazamientos.

Ahora bien, podríamos decir que en el transcurrir de la historia, el arte ha tratado siempre de replantear lo establecido, de desplazar lo que se entiende como centro hacia lugares periféricos que posteriormente se convierten en referencia demandando la búsqueda de un nuevo desplazamiento. Las vanguardias del siglo XX son un ejemplo representativo de reivindicaciones constantes sobre lo que debía ser el arte, y sin embargo, son tan sólo un ejemplo de los muchos que podríamos pensar bajo la misma lógica, con las especificidades que a cada uno le corresponden: el hombre como centro y medida de todas las cosas durante el renacimiento, el surgimiento del paisaje como género pictórico, el arte que promovía el Tercer Reich condenando lo que ellos mismo calificaban como “arte degenerado”, el constructivismo ruso y el arte al servicio del estado, el muralismo mexicano y el arte al servicio de la revolución social, etc. Decir esto, es decir entonces que el arte ha sido siempre político pues la búsqueda de otras posiciones a partir de las cuales establecer un discurso que se concretiza en la obra ha sido una constante. A esto se podría agregar que no solamente la obra de arte, sino todas sus manifestaciones e incluso los demás productos que genera a su alrededor como textos, opiniones y críticas, tienen un carácter igualmente político. Los espacios independientes como el Ateliê397 serían uno de estos productos que derivan de la práctica artística movidos por una voluntad política de “tomarse la voz”. Sin embargo, posicionarse ideológicamente hacia lo periférico está lejos de ser una tarea sencilla. Esto demanda una auto-reflexión permanente no sólo de las acciones que el espacio desempeña, sino también, del contexto social y político en el que actúa, analizándolo y definiendo de forma casi premonitoria hacia dónde deben enfocarse sus tareas.

Veamos ahora lo que dice ‘Bakunin’(2014) y la divergencia que plantea con respecto a los términos ‘alternativo’ e ‘independiente’, sobre lo que él mismo denomina ‘espacios autogestionados’ (BAKUNIN, 2014, p.2).

‘Bakunin’ (2014), defiende la delimitación de un término en favor de la construcción de un debate que se construya a lo largo del tiempo. Su texto comienza

narrando las críticas que suscitaron en los grupos anarquistas la centralización del poder exigida por el estado socialista para la posterior redistribución de la riqueza, situación que según ellos simplemente ocultaba una nueva forma del estado monárquico. De esta manera, el autor establece lo que él mismo llama de “horizonte de comprensión” (BAKUNIN, 2014, p.1) para la distinción de los términos opuestos de ‘independiente’ y ‘alternativo’.

Está claro que para ‘Bakunin’ (2014), la independencia se corresponde con un modelo anarquista en el que se niega toda intervención del estado, encontrando como contradictorias las posturas de algunos espacios que se dicen llamar independientes, y que al mismo tiempo no tienen ningún reparo en aceptar recursos de financiación públicos. Según el autor, lo que en verdad reivindican estos espacios es una distribución menos centralizada de los recursos del gobierno, lo que eventualmente los convertiría en pequeños brazos del estado, pequeñas instituciones que acaban reproduciendo una lógica similar de la que en un comienzo dijeron distanciarse. Es en este sentido que el autor argumenta que un espacio con estas características debería denominarse ‘alternativo’ y no ‘independiente’ (BAKUNIN, 2014, p.2). Esto, con el propósito de construir un debate a partir de terminologías claras que permita la posibilidad de una futura replica.

Adicionalmente, el autor menciona un par de ejemplos que se han constituido en el estandarte de la verdadera independencia a nivel latinoamericano. Los espacios independientes llamados La Panadería⁷, en México, y El Bodegón⁸, en Colombia, se han convertido de forma mítica en la caracterización de una resistencia que es referencia para cualquier gestión que se pretenda ‘realmente’ independiente. Ambos espacios pasarían de ser, en sus inicios, el lugar en el que se auto promovían amigos que no encontraban espacio en las grandes esferas del arte, para convertirse en lugares que encamparon una crítica institucional profunda, y quizás lo más importante, que sucedía en términos prácticos, donde se recuperaba el encuentro, el intercambio de ideas y la experimentación en cuanto a medios y formatos que no existían en los espacios tradicionales.

⁷ La Panadería, fundada en 1994 por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón en Ciudad de México, ofrecía exposiciones y residencias de artistas nacionales y extranjeros. Cierra sus puertas en el año 2002.

⁸ El Bodegón funcionó entre el año 2005 y 2009, en la ciudad de Bogotá. Entre sus actividades principales estaban la realización de exposiciones, conciertos y lanzamientos editoriales.

Sin lugar a dudas, las propuestas de ambos espacios fueron sumamente importantes, sirviendo incluso como inspiración para el surgimiento de otros que les sucederían después de su cierre. No obstante, es preciso recordar su aparición de manera sintomática, como respuesta a un determinado contexto en el que tanto en Colombia como en México, el circuito artístico se limitaba a la burocracia de unas pocas instituciones en las que las propuestas más experimentales no tenían cabida. Yoshua Okón, fundador de La Panadería describe el contexto en el que ésta nace de la siguiente manera:

La Panadería surge en un contexto en el que las instituciones mexicanas estaban dormidas. Desde la preparatoria veníamos ya encabronados de ir a los museos y que no tuviera nada que ver con nuestra vida, estábamos como desesperados por algún tipo de arte que reflejara tu cotidianidad y tu forma de vivir. Por eso abrir La Panadería fue como abrir el garaje de nuestras casas. Dimos con una necesidad elemental que existía en ese momento, porque inmediatamente notamos que había mucha demanda de espacios de producción contemporánea. Al principio funcionábamos con una estructura comunitaria, no había curadores. Había sólo un lineamiento básico, que era no exhibir el tipo de arte que se exhibía en las instituciones. (OKÓN, 2010. p. 12)

De manera que podría cometerse un anacronismo al comparar los espacios independientes que emergen en la actualidad, juzgando su nivel de 'independencia', por el grado de afinidad y semejanza que tengan con las propuestas de El Bodegón y La Panadería, sin detenerse a analizar las características del contexto actual y, en este sentido, la viabilidad de un proyecto equivalente. Si alguna vez fueran estos espacios quienes materializaron una forma sincera de independencia, habría que preguntarse cómo sería posible aplicar esa misma sinceridad hoy en día.

3. EL ARTISTA GESTOR Y LA POTENCIA INDEPENDIENTE

El artista gestor y la potencia independiente fue el título que se le dio al encuentro latinoamericano de espacios independientes realizado en el Ateliê397, en el mes de julio del año 2015. El evento fue parte de un proyecto llamado *Redesignações*, ganador de la convocatoria ProAc *Territórios da arte*, y comprendió también la realización del evento *Before Pictures: Encontro com Douglas Crimp*, y la muestra de video *queer* experimental del colectivo de Nueva York *Dirty Looks*.

La programación del encuentro fue pensada como un segundo estado de la discusión en torno a los espacios independientes haciendo énfasis en sus potencialidades en lugar de redundar sobre las problemáticas comunes que estos mismos suscitan como son; el carácter de su independencia y las estrategias de financiación que viabilizan el proyecto. En colaboración con Curatoría Forense⁹, el evento reunía agentes culturales de países como Argentina, Brasil, Chile, Colombia y Perú, en torno a la reflexión sobre temas específicos de la gestión de este tipo de espacios.

El encuentro, con una duración de cuatro días, cada uno dedicado a un tema en particular, se estructuró de la siguiente manera. El primer día, la mesa titulada El artista más allá de la producción de imágenes, contó con la participación de Ricardo Basbaum y Giuseppe de Bernardi, además de la mediación de Marcelo Amorim, director del Ateliê397. Esta mesa tenía como foco discutir la práctica artística en un sentido amplio, el artista como aquel que es capaz de asumir múltiples identidades haciendo obsoletos los límites y las clasificaciones de curador, editor, educador, y gestor de espacios independientes. De Bernardi, gestor del espacio independiente Tupac en Lima, desarrolló la marca de una cerveza con el objetivo de financiar los gastos de su espacio. Por otro lado, Basbaum es artista, profesor, crítico, curador y

⁹ Curatoría Forense se define según su sitio web como “un grupo multidisciplinario dedicado al arte contemporáneo en América Latina”, “una organización nómada centrada en la investigación sobre los procesos de emergencia y consolidación de escenas locales de arte contemporáneo y sobre modelos de trabajo de gestión autónoma en la región. Disponible en: http://www.curatoriaforense.net/niued/?page_id=2. Acceso en Agosto de 2015.

fue gestor de la iniciativa independiente *Agora – Agência de Organismos Artísticos*, en Rio de Janeiro entre los años 1999 y 2003. Su diversa actuación es coherente con el término que el mismo acuñó de “artista-etc”¹⁰, para referirse a las múltiples facetas que puede asumir la práctica artística sin relegarse únicamente a la producción de obra. Marcelo Amorim, se desempeña como artista y director del Ateliê397. En resumen, tres artistas con experiencia en gestión tratando de esclarecer cómo es que ésta se articula con los procesos creativos, o mejor aún, cómo se hace de la gestión un proceso creativo.

La segunda mesa se llamó, El curador como gestor, y contó con la participación de Benjamin Seroussi, Renan Araujo y Thais Rivitti. De manera análoga a la primera mesa, ésta, discutía el lugar del curador en las gestiones independientes, los desafíos y las posibilidades que este contexto posibilita. Seroussi, se desempeña como curador, editor y gestor cultural, y está vinculado a proyectos como la Casa do Povo y la Vila Itororó. Araujo es curador independiente y fundador del espacio Bordel, en Ribeirão Preto. Thais Rivitti es curadora y directora del Ateliê397.

La tercera mesa se llamó, Actuación local, el espacio y el entorno. Fueron invitadas Samantha Moreira, fundadora del Ateliê Aberto, en Campinas, y Sally Mizrachi, coordinadora general de Lugar a Dudas, en Colombia. La mesa, con la mediación, tenía la intención de discutir la intervención de cada espacio independiente a nivel local, las estrategias para vincularse con la comunidad, con el contexto en el que cada espacio actúa.

La cuarta mesa, llamada Nuevos modelos y alternativas de investigación, formación y exhibición, narra las experiencias de Curatoría Forense y Asociación Fotoativa y la implementación y experimentación de formatos por parte de ambas gestiones. La mesa contó con la participación de Jorge Sepúlveda y Guillermina

¹⁰ Término acuñado en el año 2004 por Ricardo Basbaum, en su texto publicado originalmente en inglés “I love etc-artists (Amo a los artistas-etc). El texto surge como respuesta de Basbaum a la invitación que hace el curador Jens Hoffman a 31 artistas como parte del proyecto *The next Documenta should be curated by an artist*. Disponible en: https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf. Acceso en Agosto de 2015.

Bustos del equipo de trabajo de Curatoría Forense, y Camila Fialho, curadora independiente vinculada a Associação Fotoativa¹¹.

Como se decía anteriormente, el encuentro fue planteado de manera que se expusieran las características de los espacios independientes haciendo énfasis en entenderlas como capacidades y aptitudes que hacen de el suyo un trabajo particular incapaz de desarrollarse bajo otras condiciones. Esta estrategia, generó sin duda discusiones que enriquecieron desde múltiples perspectivas el debate en torno a la actuación de los espacios independientes. Sin embargo, los lugares comunes que el encuentro pretendía evitar acabaron surgiendo en varias oportunidades a lo largo del evento. A veces, a través de la intervención de los invitados, otras veces, por medio de las preguntas del público. Esta situación demostró que si bien había una gran aceptación al pensar la actuación de los espacios independientes desde una perspectiva diferente a la de la conceptualización (qué son los espacios independientes y cómo entienden la independencia) o la financiación (cómo mantener un espacio independiente), la demanda por discutir estas cuestiones aún existía.

3.1. Perspectivas Sobre La Independencia

Se presentarán en este tópico algunos fragmentos de las intervenciones que sucedieron en el encuentro de espacios independientes latinoamericanos titulado El artista gestor y la potencia independiente, en el marco del proyecto llamado *Redesignações*, ganador de la convocatoria ProAc *Territórios da arte 2014*.

Los fragmentos fueron escogidos tratando de exponer posturas divergentes en torno a lo que se entiende por 'espacio independiente' e 'independencia'. De esta manera, debe entenderse que todos estos fragmentos hacían parte de un discurso mayor de cada invitado en el que la definición de independencia no constituía el tema central, sino que inevitablemente aparecía en las charlas en un intento por

¹¹ Fotoativa es una asociación sin fines lucrativos con sede en Belém (PA).

contextualizar y situar este concepto dentro de las distintas gestiones. Pareciera entonces que escoger sistemáticamente trechos en los que cada invitado se refiere al concepto de independencia resulta en un discurso vacío y tendencioso, con una mitad faltante, además de reconocer la inoperancia del encuentro, siendo propuesto precisamente con la intención de desplazar la discusión sobre los espacios independientes hacia otras esferas. Sin embargo, como se ha dicho anteriormente, la reiteración de estas cuestiones evidencia si no su importancia, la prueba de que el término se encuentra en disputa, situación que sin duda alguna enriquece el circuito artístico.

De la misma manera, serán narradas otras intervenciones que a pesar de no referirse de manera explícita a 'lo independiente' constituyen aportes significativos al debate sobre la actuación de los espacios independientes. Cabe resaltar que a pesar de la importancia que tuvo la participación de todos los invitados en el mencionado encuentro, las intervenciones de algunos fueron obviadas con miras a la construcción de un debate más dinámico que evidenciara posturas más contundentes.

3.1.1 Mesa 1: El artista más allá de la producción de imágenes

La mesa comenzó con la lectura de Marcelo Amorim (2015), artista y director del Ateliê397. Según él, los espacios independientes se consolidaron como plataformas para artistas emergentes y su nombre dejó de ser cuestionado para ser reconocido en diversas esferas, siendo consultados incluso por la Secretaria de Cultura para ayudar a definir lo que es un espacio independiente:

[...] a ampliação do circuito independente gerou um lugar possível para o surgimento de jovens agentes, artistas ou curadores. Eu vejo os nomes tornando-se reconhecidos e legitimados a partir de ações realizadas em esse circuito, mesmo com poucas passagens por galerias e instituições. O nome deixou de ser uma interrogação para ser uma afirmação. Foi a partir daí que políticas públicas como o edital próprio para espaços independentes surgiu. Nós fomos um dos espaços consultados pela secretaria da cultura e chamados a tentar

definir o que se trata um espaço independente de artes visuais. Novas soluções, novos problemas. (transcripción de la mesa 1)

Seguidamente, Amorim (2015) menciona la contribución de los espacios independientes al circuito artístico, además de referirse también a la absorción de su propio discurso por parte de otro tipo de espacios:

[...] Nossa atuação para bem o para mal, por diversas vezes, resulta em alimentar, revolver e refrescar o circuito estabelecido. Sinto que a estética e o jeito despojado de agir dos independentes foram capturados, hoje é mais interessante se posicionar assim e os mais diversos negócios se apresentam como espaços independentes, sejam eles na realidade galerias, co-workings, bufetes ou salões de festas.(transcripción de la mesa 1)

Finalmente Amorim (2015) se refiere específicamente al concepto de independencia. Según él, cuestionar la legitimidad del espacio independiente a partir de sus fuentes de financiación no tiene sentido:

[...] há um propósito maior na independência, fazer as coisas de outro modo. A palavra independente muitas vezes gera um falso debate em torno de si. Um dos recorrentes equívocos é associado a uma emancipação financeira ou um isolamento, uma recusa ao diálogo. Trata-se de uma independência de ação, atender sempre às regras do jogo vai gerar resultados já esperados, o que fazemos não é sensato, a arte não vem desse lugar.

[...]

O circuito independente tem que ser esse espaço de liberdade, lugar do encontro, terra fofa adobada de potência e um contraponto a esse jogo sufocante que se instalou. Ou como diria o filósofo Jean Claude Van Dame, renderse nunca, retroceder jamais. (transcripción de la mesa 1).

Por otro lado, la intervención de Ricardo Basbaum (2015) comienza contextualizando lo independiente, relacionándolo con algunas iniciativas de las que él mismo participó:

[...]desde que eu comecei a atuar me vi envolvido numa serie de situações coletivas que podem ser identificadas como independentes. Seria interessante uma discussão sobre esse termo, independente de que, quanto, como. Porque é claro que essa independência esta sempre sendo construída com alguma plataforma de ação e também frente a muita negociação. Então essa

independência sempre indica alianças ou acordos também.
(transcripción de la mesa 1)

Basbaum (2015) menciona también la necesidad de reinventar los formatos a través de los cuales la obra de arte es comercializada. Según él, el arte pareciera limitar su campo de acción a los márgenes que impone la práctica, el hacer la obra, obviando la posibilidad de intervención en las instancias por las cuales la obra circula, es decir el mercado del arte.

[...] o lugar da economia é também um lugar de invenção necessária. Porque claro que há uma pobreza de invenção nesse horizonte da economia da arte. Porque se inventou e tem se inventado experiências variadas muito mais ricas que os modos de comercializá-las, por dizer assim. Parece que tudo converge ao mesmo formato. (transcripción de la mesa 1)

Durante esta primera mesa también surgieron cuestiones referentes a la financiación de los espacios independientes por parte del capital de empresas privadas.

Jorge Sepúlveda (2015) se refirió a estas cuestiones argumentado que si bien la falta de dinero constituye un inconveniente para el desarrollo de las actividades del espacio, la obtención de financiación involucra otro tipo de problemas como la negociación de contenidos y el establecimiento de límites según los intereses particulares del patrocinador. Según él, la pregunta es cómo utilizar la producción de contenidos en arte contemporáneo de manera en que establezcan una crítica efectiva de la cultura (SEPÚLVEDA, 2015). sintetizando os aspectos abordados pelos participantes da mesa Si se asume que el arte contemporáneo trabaja a partir del disenso, el conflicto surge entonces en el momento en el que se trata de construir confianza económica, y desarrollar una gestión que periódicamente se replantea, además de cuestionar los propios mecanismos por donde circula.. ¿Cómo se hace financieramente posible las acciones de estos espacios que trabajan a partir de lo divergente?

Creo que uno de los grandes problemas a los que nos vemos enfrentados cotidianamente es cómo usar efectivamente la producción de contenidos, de objetos y de relaciones de arte contemporáneo como una capacidad crítica de la cultura. ¿Por qué? Porque estamos viviendo constantemente en una tensión entre la

construcción del consenso, que es lo que nos permite estar en grupo, conjuntamente, y lo que nos permite colocarnos dentro de la sociedad, y la posibilidad de tener algunos momentos de disenso que nos permitan revisar la validez y la pertinencia de esos acuerdos que hemos logrado. El problema entonces, es de qué manera nosotros esperamos ser reconocidos por personas que valoran el consenso y estos modos establecidos de construir confianza económica, de construir crédito, o sea la posibilidad de ser creíble, y sostener de forma simultánea nuestra voluntad como sujetos y como grupos de producción, la capacidad de revisarlo constantemente, que es lo peor y lo que no quieren comprar.

[...]

Entonces nuestro problema no se resuelve enfrentando esa tensión, sino estar permanentemente encontrando modos de revisar esos acuerdos, de que esos acuerdos no se vuelvan obsoletos, sino que la misma producción de contenido y de calidad de relación, sean un objeto más de la cultura para volver a ser revisado. (transcripción de la mesa 1)

Sobre esta opinión de Sepúlveda (2015), Basbaum (2015) difiere y deja claro que “ a economia do dissenso, ela é deficitária, infelizmente. Então esses espaços estão condenados a ficarem no vermelho no seu aspecto administrativo, econômico ” (BASBAUM, 2015). Posteriormente, Basbaum (2015) se refiere a la dificultad, según su propia experiencia en la gestión de un espacio independiente, de encontrar un modelo de gestión que estuviera relacionado con las cuestiones que allí estaban siendo discutidas. Según él: “No hay separación entre modelo de gestión y el juego de lenguajes que queremos establecer allí” (BASBAUM, 2015).

Jorge Sepúlveda se refirió también al por qué de su rechazo al término independiente, prefiriendo utilizar el concepto de ‘autónomo’ (SEPÚLVEDA, 2015). Según él, el concepto de ‘espacio independiente’ posee una carga ideológica, además de aludir al modelo español “construido para esta suerte de financiamientos que venían también con ciertos rangos privilegiados” (SEPÚLVEDA, 2015).

Cuando nosotros hablamos de dónde estaría la condición de la autonomía, de la gestión autónoma, hablamos específicamente de esta cuestión. Puede sonar una coartada fácil, pero decimos no importa de dónde viene el dinero, lo que importa es de qué manera se construye la capacidad de negociación de la producción de la línea editorial.

[...]

Si nosotros podemos construir y defender una línea editorial nos podemos llamar autónomos a pesar de ser financiados por

instituciones públicas, privadas, fondos europeos o lo que sea [...] (transcripción de la mesa 1)

En este sentido, Samantha Moreira (2015) argumentó que más allá de una cuestión de autonomía o independencia, este tipo de espacios son para ella proyectos artísticos, más específicamente lugares de creación y experimentación cercanos al proceso artístico de desarrollar una obra. En este sentido, la gestión del espacio debe seguir un ideal de libertad similar a la voluntad de creación artística, sin ninguna otra pretensión más que el deseo y la posibilidad de hacer lo que se quiere hacer, incluyendo la opción para repensarse a sí mismo y modificar de manera espontánea el proyecto: “Para mí la cuestión de la independencia o de la autonomía es justamente poder actuar de la forma en que queremos actuar” (MOREIRA, 2015).

3.1.2 Mesa 2: El curador como gestor

Esta mesa comenzó con la charla de Benjamin Seroussi, curador y gestor en los proyectos Casa do Povo y Vila Itororó. Seroussi (2015) replantea la cuestión del financiamiento de los espacios independientes bajo el término “dependencias tácticas” (SEROUSSI, 2015), concepto que además le daba el título a su charla.

[...] eu acho que quando a gente fala sempre de espaço independente, da potência independente, quando a gente fala do papel do gestor e do curador, o que atravessa nosso dia a dia é sempre a questão não de quem somos independentes mas de quem queremos depender. (transcripción de la mesa 2)

La idea de cambiar la perspectiva de afirmarse como independientes para pasar a reconocer la dependencia de las fuentes de financiamiento y en el mejor de los casos, poder escoger de quien se quiere depender, sin duda alivia el cuestionamiento sobre estos espacios y si su independencia es honesta, o no. Según Seroussi (2015), la definición de espacio independiente parece a principio sencilla, “sería un espacio que no depende de nadie, o mejor dicho, un espacio que

no tiene el rabo preso y se construye a partir de demandas y no de encima para abajo” (SEROUSSI, 2015). Seroussi (2015) dice que un espacio independiente no establece una agenda que atienda a una escena consolidada, ni a un público que existe previamente y que frecuenta este tipo de espacios al que tiene que agradarse. Sin embargo, según él, esta definición no basta porque si el espacio independiente se piensa como intervención e inserción en un sistema mucho más amplio, habría que pensar también cuál es ese espacio institucional o dependiente. De esta manera concluye Seroussi (2015) que “[...] en este sentido, creo que el espacio independiente, tal como acabó formulándose en los últimos 20 años, no es tan independiente cuánto podría ser” (SEROUSSI, 2015).

Si la independencia está relacionada a la experimentación, como muchos otros gestores han argumentado, el espacio independiente se contradice con su propia intención pues sigue un formato ya establecido en el que se expone el trabajo de artistas jóvenes, se desarrolla una línea editorial, y se intentan establecer vínculos y relaciones con el entorno donde se sitúa. Esta situación acaba dejando de lado lo que Seroussi (2015) entiende como el principal desafío de un curador dentro de un espacio independiente “inventar nuevas maneras de trabajar y articular” (SEROUSSI, 2015).

Además, Seroussi (2015) apunta el peligro de pensar lo independiente en contraposición a lo dependiente. Según él, pensar las cosas de esta manera implica aceptar una condición que pretende cuestionarse, asumiendo un papel que se quiere denunciar siendo al mismo tiempo los actores flexibles de un ultraliberalismo. Seroussi (2015) argumenta que el espacio independiente debe tener en mente la idea de un laboratorio democrático en el que se reinventa la esfera pública, y una de sus características principales debe ser la fragilidad, la capacidad de desarrollar estructuras fácilmente susceptibles al cambio. La cuestión está entonces en cómo construir la fragilidad sin ser precario. Porque lo precario no tiene que ser una condición para lo frágil, muy por el contrario, el campo de la independencia se construye a partir de la destrucción, a partir de las ruinas de otras instituciones que sí son precarias (SEROUSSI, 2015). Esto, en el caso de Seroussi (2015), en la *Casa do Povo*, se hace evidente con una literalidad particular. El espacio funciona a pesar del estado deficiente que presenta la estructura del edificio.

Seroussi (2015) se refiere a la dificultad que supone el desarrollo de una estructura frágil para los espacios independientes, junto al deseo de que estas al mismo tiempo se mantengan a lo largo del tiempo: “todo lo que hacemos muere en un corto plazo... si construimos una estructura independiente, esperamos que sea también independiente de nosotros mismos” (SEROUSSI, 2015). De esta manera concluye que quizás sea esta la condición de un espacio independiente, un lugar temporal en el sentido en que el tiempo y el espacio se construyen como un lugar frágil, como un lugar de construcción constante (SEROUSSI, 2015).

Finalmente, Seroussi (2015) manifiesta que un “espacio independiente es un lugar en el que se crean nuevas formas de consolidación, formas que cuestionan al campo del arte “pero también acaban definiendo otras maneras de pensar la sociedad” (SEROUSSI, 2015).

Por otro lado, sobre la intervención de Thais Rivitti, crítica, curadora y directora del Ateliê397, se destacan dos cuestiones principalmente. La primera tiene que ver con la comprensión de los espacios independientes como lugares que existen sin necesidad de tener una previa justificativa, y la segunda, se refiere a la definición del acto creativo por parte del filósofo Giorgio Agamben, que contribuye a pensar la actividad de los espacios independientes como potencia (RIVITTI, 2015).

En primer lugar Rivitti (2015) aclara que la constante auto-comprensión que acompaña las acciones de los espacios independientes no se realiza de manera externa, con la intención de generalizar una experiencia. Se trata, por el contrario, de un actuar cotidiano que se mezcla en toda la práctica de estos espacios. (RIVITTI, 2015).

[...] para mim essa ideia de independência tem a ver com uma ação que não pode ser compreendida como algo teleológico, ou seja, que não visa atingir um fim determinado de antemão. Algo é independente a medida em que não existe em função de uma outra coisa que a justifique ou a demande.

[...]

É importante que seja dito disso porque os independentes estão a todo momento sujeitos a sucumbir a uma serie de finalidades. É isso o que esta colocado, por exemplo, na iminência de virarem uma galeria ou um pequeno museu ou um centro cultural.

[...]

É absolutamente difícil sustentar essa posição do espaço independente porque a conjuntura atual não suporta algo sem justificativa [...] (transcripción de la mesa 2)

Posteriormente Rivitti (2015) expone la tesis de Agamben que, citando a Aristóteles, cuestiona la definición de creación como el movimiento de la potencia al acto. Según Rivitti (2015), la potencia se define para Aristóteles como potencia de hacer pero también, como potencia de no hacer. En este sentido, la potencia está relacionada con la noción de privación (RIVITTI, 2015).

[...] a realidade dos espaços independentes ela é cheia de Essa noção de privação como já percebemos constitui os espaços independentes em várias dimensões. Pensemos nas dificuldades que estamos enfrentando para mantermo-nos atuando. Pensemos na falta de estrutura, de modelos, de modos de conduta. Pensemos nos inúmeros projetos que continuam sem realização. Nos projetos que não vieram a ser realizar. (transcripción de mesa 2).

Rivitti (2015) hace énfasis en esta idea de la potencia en los espacios independientes, no solo representada en los proyectos que se llevan a cabo sino también, en las acciones que se ven frustradas, en los proyectos que no funcionan, en las ideas que no se materializan. Esta postura, lejos de pretender hacer un elogio a la precariedad, modifica la perspectiva a través de la cual se entienden las dificultades “apenas como obstáculos, impedimentos o fracasos. Y que podamos comprenderlas, de aquí en adelante, como fuentes. Pues en cada acción propuesta hay una resistencia” (RIVITTI, 2015).

Finalmente Rivitti (2015) se refiere a su intervención como una contribución a las charlas de los demás participantes. Su discurso da a entender que asume la definición de lo independiente como un concepto maleable, donde pueden ser depositadas las posturas de los demás gestores sin que esto implique un conflicto o contradicción, y siempre y cuando, se trabaje por cambiar el paradigma que relaciona la idea de creación como la potencia que se convierte en acto con la gestión de los espacios independientes (RIVITTI, 2015).

Essa é a minha contribuição, ao lado das contribuições já tão proficuas de outros colegas nesse encontro. A definição preciosa do Jorge sobre “gestões autônomas” como plataformas voltadas para o outro que tem sua realização nessa satisfação do desejo alheio. A definição da Samanta, sobre o poder mobilizador do nosso próprio desejo. A preocupação política do Giuseppe que referencia os espaços independentes em relação ao contexto social e político do Peru. Acredito que todas elas se somam e podem ser articulados a medida em que nos deslocamos do paradigma da potência como trajeto inequívoco a uma espécie de “ato perfeito”. (transcrição da mesa 2)

4. CONCLUSIONES

Pareciera demasiado complejo formular una única conclusión a partir de todas estas intervenciones. De hecho el sentimiento preponderante una vez terminó el encuentro fue el de la reflexión, la necesidad de procesar todo lo que había sido dicho y escuchado. Es probable que ninguna postura sea excluyente una de otra, salvo algunas excepciones, los discursos se complementan y, como concluye Thais Rivitti, podrían sumarse y articularse. Y al mismo tiempo en que pareciera que todos hablan de lo mismo, las particularidades de cada intervención y los lugares a los que apuntan son demasiados. Tantos, que hacen parecer inútil la pretensión con la que se construye este texto en listar diferentes aproximaciones al concepto de independencia, un intento terco por reducir a un sólo término la complejidad de una serie de situaciones que claramente lo extrapolan.

Los espacios independientes parecieran herederos de un ánimo revolucionario que constantemente les está siendo cuestionado. La insistencia por definir lo independiente podría también apuntar a la creciente dificultad que significa serlo, a que los modelos que se plantean como alternativa a los que impone el mercado son ineficientes por su inviabilidad o por la facilidad con la que son absorbidos por el sistema del que inicialmente tomaron distancia. De manera que los mismos agentes del circuito artístico hacen las veces de verdugos; la auto-crítica hacia todo aquel que se atreva a levantar la bandera revolucionaria, ondeante,

seductora, y no la lleve hasta sus últimas consecuencias. O hacia todo aquel que la levante en favor de intereses ocultos en los que la revolución adquiere términos menos datados y más contemporáneos, que se encajan perfectamente en las últimas tendencias del mercado.

Varias de las intervenciones del encuentro hicieron referencia a estos tránsitos que suceden en el área cultural desde lo marginal hacia lo hegemónico, y cómo lo independiente junto a sus estrategias y formas de acción son apropiados por todo tipo de negocios que los utilizan como estrategia de mercado. Quizás son estos tránsitos a los que se refiere 'Bakunin' (2014) al recordar cómo los anarquistas se opusieron a la concentración del poder del estado socialista como un paso previo y necesario para la posterior redistribución de la riqueza. Si la misma lógica se aplica al campo cultural tendremos espacios, no digamos independientes sino marginales, que al reclamar por una mejor distribución de la cultura acaban concentrándola, repitiendo los mismos modelos que pretendieron desarticular. Es esta misma cuestión la que plantea Seroussi (2015) al decir que si no se cuestiona la manera en que el espacio independiente se inserta en el circuito artístico sin definir qué es aquello a lo que se contrapone, es decir, lo dependiente, se corre el riesgo de reproducir una lógica ultraliberal amparada bajo la creencia de que para el desarrollo de este tipo de gestiones con este grado de libertad, bastan apenas el deseo y las ganas de hacer las cosas diferentes (SEROUSSI, 2015). De esta manera, el espacio independiente termina siendo partícipe de una dinámica económica que en principio quiso cuestionar.

Si la actual coyuntura demuestra una habilidad perversa para la apropiación del disenso y la subversión de su significado, resulta necesaria la puesta en práctica de modelos de trabajo que permitan una reinterpretación constante de sí mismos, abiertos a la posibilidad de cambio. Esta quizás sea una de las características más importantes de los espacios independientes, la paradoja que sustenta su condición es la disposición al cambio, a ser y dejar de ser. Un cambio que incluso puede contemplar su aniquilación, el cierre del proyecto en beneficio de la creación de nuevas estrategias y mecanismos de intervención. Esto fue enunciado de varias maneras durante el encuentro mediante las múltiples referencias a la libertad de acción, a la experimentación, a la fragilidad, etc. Esta quizás sea una de las

características que define de mejor manera al espacio independiente, sus dimensiones nunca pueden ser tales como para impedir o entorpecer la voluntad de cambio. Es en medio de esa constante transformación donde valdría la pena preguntarse cuál es nuestra contribución, como espacios independientes, agentes culturales, artistas y curadores, para la continuación de este tránsito o para la perpetuación de la tendencia en convertir lo marginal, o lo que encarnaba una forma de resistencia, en una nueva forma de opresión. ¿Será que la resistencia implica la mutabilidad constante o es por el contrario el producto de nuestras propias acciones insertas en la lógica de un sistema ya establecido?

La insistencia en buscar esas definiciones y en el desarrollo constante de una auto-crítica, no puede significar otra cosa más que la persistencia de la necesidad en construir estos lugares de intervención y resistencia dentro del sistema. Lugares que se auto-asignan identidades que convergen en un determinado concepto como independientes, autónomos, alternativos, auto-gestionados, etc, pero que ratifican al mismo tiempo su habilidad para replantearse y desechar rótulos y categorías. Lugares que, cuando efectivos, operan sobre los límites de lo que entendemos por arte, abriéndose a múltiples disciplinas y creando situaciones híbridas. De ahí la dificultad en categorizarlos, la condición de los espacios independientes escapa a la obstinada tendencia del mundo contemporáneo por instrumentalizar algo tan impreciso como es el lenguaje.

Si siempre está cuestionándose la efectividad de los espacios independientes es porque si estos se plantean desde la diferencia, se espera entonces que hagan las cosas diferentes, muestren cosas diferentes, propongan cosas diferentes e incluso se piensen de manera diferente. Lo que se cuestiona entonces es si estos espacios realmente representan un diferencial o si por el contrario son más de lo mismo. Pues bien, retomando un argumento anteriormente expuesto, posicionarse ideológicamente hacia lo periférico no se trata de una tarea sencilla. Como apuntó Basbaum (2015), la economía del disenso es deficitaria, de manera que la apuesta por lo experimental resulta de entrada un desafío financiero. Pero no sólo eso, lo experimental, concepto que estoy usando como sinónimo de marginal y periférico, requiere una redefinición de los límites del arte, y en este sentido, una auto-reflexión constante sobre el espacio independiente, sus proyectos y acciones, y sobre el

contexto social y político en el que se actúa. Esto, con el objetivo de tener una consciencia sobre el lugar que se ocupa y el lugar que se espera ocupar futuramente. Lo experimental modifica, incomoda, y sorprende. Y por ello es difícil de asimilar, porque nos hace repensar cuestiones que ya considerábamos estables.

Debo aclarar que este conjunto de asuntos que creo conforman la consciencia del contexto que requiere la gestión de un espacio independiente que se diga experimental, no se deben confundir con una postura asistencialista en la que se espera que el arte plantee soluciones, resuelva problemas sociales y se posicione de manera crítica ante un contexto político. Estas ideas están fundamentadas en la creencia de que el arte sería una herramienta progresista. Y tal vez lo sea si se admite que el arte, y por consiguiente el espacio independiente, apelan por una búsqueda constante de lo que no tiene voz, el arte como política, como se planteaba anteriormente citando a Rancière. Sin embargo, soy escéptico en cuanto a las formas de resistencia que se le adjudican al arte más allá de un territorio simbólico. La historia ha demostrado que el arte ya fue más contestatario e idealista que en la actualidad, y desafortunadamente esos ideales se vieron frustrados y no es gracias a ellos que vivimos en ahora en un mundo mejor. O no se ha encontrado la estrategia indicada de intervención, o el arte no es un lugar efectivo para propiciar este tipo de cambios.

A comienzos de este año, una colega de un grupo de estudios que frecuento me pidió el favor de que escribiera un texto sobre su trabajo artístico cuyas características son fundamentalmente políticas, o lo que aquí en Brasil definirían informalmente como *engajado*. Se trataba de un ejercicio en el que mi compañera era invitada a mostrar su trabajo en un formato de exposición para lo cual yo tenía que escribir un texto corto que apuntara algunas cuestiones del trabajo que consideraba interesantes. Pues bien, escribir ese texto supuso un esfuerzo adicional que enfrentaba mi escepticismo por la efectividad y coherencia del arte político con la relación con mi compañera de estudio y las buenas maneras que se supone debía mantener. A nadie invitan para escribir sobre un trabajo esperando encontrarse con una crítica implacable. De esta manera, decidí ser coherente conmigo mismo y defender el arte como el lugar de lo inútil, relacionando su trabajo con esta condición. Me permito a continuación transcribir el texto en su totalidad.

La divergencia

Si la vida como la conocemos, o mejor, como nos acostumbramos a asumirla, acaba siendo plana y sin gracia, es precisamente porque nos encargamos de pensarla en términos de productividad quitándole los lugares para lo inútil. Una vida práctica en la que nos preparamos durante años para luego desarrollar actividades que ocupan la mayor parte de nuestro tiempo en las que nuestra eficiencia se ve representada por la remuneración que recibimos a cambio. El arte por el contrario, sucede en el territorio de lo inútil, nunca en el de lo práctico o de lo productivo. Y como territorio, posee dimensiones pequeñas y se confunde, a veces cuesta trabajo reconocer que lo que comenzó como arte se nos fue deslizado lentamente hacia esa seriedad propia de lo eficiente.

Los artistas se dividen entonces entre el rigor que exige su labor, entendiéndola como profesión, y la búsqueda constante por lugares donde puedan escapar a ello, donde se pueda disfrutar la incertidumbre del no saber qué hacer con lo producido. Se trata de un movimiento continuo porque se está lidiando con un sistema hábil que todo lo absorbe y a través del cual todo es susceptible de convertirse en trabajo.

[...]

Creemos entonces, como creo que lo hace Larissa Jordan, en el arte como el lugar donde permanece la resistencia, el inconformismo hacia esa vida plana repleta de horarios que cumplir y puntos por marcar aceptando finalmente que está bien no tener justificación alguna para la divergencia. (PINZÓN, 2015, p. 1)

Afirmar que el arte debe cumplir un papel diferente al de sí misma es reproducir un tipo de pensamiento típico de las convocatorias estatales en donde no basta con que el artista desarrolle su trabajo si no que además se le solicita una contrapartida. Como afirmando que sólo su trabajo no basta. La instrumentalización del arte fracasa porque el arte no sirve para nada, porque el arte no se puede entender en términos productivos. Recientemente este discurso que instrumentaliza el arte sirve para justificar la entrada de grandes capitales extranjeros a través de diversas instituciones que premian ideas revolucionarias con apelo social. De esta manera, países de Europa financian la esperanza de cambio en Latinoamérica. Sin duda una actitud filantrópica que es al mismo tiempo problemática ya que repite las jerarquías mundiales de dominación direccionando la producción artística y cultural para acomodarla a sus propios intereses, además de servir de 'art-washing'¹²,

¹² Término utilizado para referirse a las prácticas que derivan del capitalismo avanzado en donde grandes empresas y multinacionales, al mismo tiempo en que inciden negativamente en la cultura de una población específica, donan importantes sumas de dinero para la financiación de iniciativas culturales. Léase *Artwash: Big Oil and the Arts*, de Mel Evans (2015), donde la autora relaciona la

demostrando una aparente preocupación por incentivar y discutir temas políticos, sociales y económicos, al mismo tiempo en que asocian su imagen a estas honorables causas.

De manera que en lo que a mí respecta, soy a favor de la hipótesis que plantea que el arte no es un lugar efectivo para propiciar un cambio, o por lo menos, este no debe ser nunca un objetivo *a priori*. Fomentar la idea del arte como herramienta es restarle profundidad y poética, es retirarla lentamente del universo de lo simbólico condenando la ambigüedad y lo incierto.

Lo independiente, como el arte, se refiere entonces a ese lugar inútil que escapa a lo productivo y que puede existir sin tener una justificativa previa. Un lugar que permite el cambio, lo experimental, lo frágil, el deseo, lo colectivo, la potencia de hacer y la de no hacer. Todas estas características no tienen cabida en la rapidez de mundo que vivimos actualmente. Resulta inevitable pensar que un espacio que se rija bajo estos preceptos no encarne inevitablemente una forma de resistencia.

producción de arte a la financiación de compañías petroleras como Chevron, Exxon, Mobil y Shell, o la investigación de Guillermo Villamizar (2012) titulada Daros Latinamerica: memorias de un legado peligroso, donde el autor cuestiona la financiación de artistas políticos latinoamericanos por parte de una colección vinculada a la industria mundial del asbesto.

REFERENCIAS

BAKUNIN. **No son independientes, son alternativos: notas sobre los espacios autogestionados en Colombia**. Bogotá: Premio Nacional de Crítica y Ensayo: Arte en Colombia, 2014. Disponible en: <http://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/BAKUNIN-Texto-breve.pdf> Acceso en: Agosto de 2015.

BASBAUM, Ricardo. **Amo os artistas-etc**. Belo Horizonte: Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

GUZMAN, Carlos. **Ensayo y error para espacios independientes**. Bogotá: Revista Emergencia, 2011. Disponible en: <http://emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/guzman/> Acceso en: Agosto de 2015.

HENARO, Sol. **Apuntes sobre espacios independientes de los años noventa en México**. Bogotá: Errata#, 2011. Disponible en: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-6/apuntes-sobre-espacios-independientes-de-los-anos-noventa-en-mexico/> Acceso en: Agosto de 2015.

IGLESIAS, Claudio. **Pequeñas anécdotas sobre las instituciones**. Revista Radar, 2010. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/32003>. Acceso en Agosto de 2015.

NUNES, Kamilla. **Espaços autônomos de arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2013.

PINZÓN, Sergio. **La divergencia**: catálogo. São Paulo: Projeto mesmo lugar, 2015. Texto de exposição da artista Larissa Jordan. Disponible en: <http://jardimdohermes.com/larissa-jordan-relatorio-de-divergencias/>. Acceso en Octubre de 2015.

RIVITTI, Thais et al. **Espaços Independentes**. São Paulo: Edições397/Conexão Artes Visuais, 2010. Disponible en: http://issuu.com/atelie397/docs/issu_espacos_independentes?e=2283392/3432378. Acceso en Octubre de 2015.

RIVITTI, Thais et al. **Espaços Independentes: A alma é o segredo do negócio**. São Paulo: Edições397/Conexão Artes Visuais, 2013. Disponible en: <http://atelie397.com/catalogo-espacos-independentes-alma-e-o-segredo-negocio/>. Acceso en: 17 de Octubre de 2015.

SEPÚLVEDA, T. JORGE. **Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas**: Córdoba 2011. Córdoba: Curatoría Forense, 2013.

SITES

Curatoría Forense - <http://www.curatoriaforense.net/niued/?page_id=2>

Ateliê397 – <www.atelie397.com>

Lugar a dudas - <www.lugaradudas.com>

Ateliê Aberto - <[www.atelieaberto](http://www.atelieaberto.com)>

Casa do Povo – <www.casadopovo.org.br>

Vila Itororó - <www.vilaitororo.org.br>