

LiMAC. LA APROPIACIÓN COMO PRÁCTICA CONTEMPORÁNEA

LiMAC. La appropriation as contemporary practice

ZENERE, Alejandra Panozzo ¹

Resumo

Este trabajo intenta revisar de forma preliminar y exploratoria algunas construcciones discursivas que se reconocen en torno a las producciones de arte contemporáneo. Entender este tipo de propuesta plástica comprende ciertos criterios estéticos que diferencian el conjunto llamado *contemporáneo* de la totalidad de las producciones artísticas. Por consiguiente, nos detenemos en aquellas experiencias que instalan como musa inspiradora piezas artísticas de colecciones públicas y privadas, que a través de la práctica de apropiación genera nuevos planteos sobre la autenticidad de una obra de arte. Por esta razón el recorrido nos obliga a problematizar, en primer lugar, características presentes en la producción contemporánea, y segundo en aspectos de la práctica apropiacionista, mecanismo crítico sobre la originalidad de una pieza artística. Por último, ejemplificar este tipo de experiencia desde la obra *Museo de Arte Contemporáneo de Lima* (LiMAC) de la artista Sandra Gamarra. Este análisis trata de aportar nuevas miradas sobre interrogantes analizados a lo largo de la historia del arte, pero desde la especificidad que despliega este modo de ser contemporáneo, que nos ubicará en una relectura de relaciones, discursos e instituciones artísticas para reflexionar desde su propia naturaleza.

Abstract

The aim of this work is to revise in a preliminary and exploratory way a number of passages on contemporary art productions. In order to understand this, we have analysed aesthetic criteria that differentiate what is considered *contemporary* from the artistic production in its totality. Therefore, this composition focuses on those experiences that take works of art from public and private collections as muses, which by means of the appropriation practice offer new suggestions regarding the singularity of an artwork. For this reason, this work obliges us to concentrate, first, on some characteristics of contemporary production, and second, on aspects of the appropriation practice as a way to judge the originality of a piece of art. Last, we will provide examples on this type of experience, by taking as a point of departure the work *Museum of Contemporary Art, Lima* (LiMAC) by the artist Sandra Gamarra. This analysis will seek to provide new perspectives on questions which have been analysed throughout art history, but from the specific point of view of the contemporary way of being. This will lead us to a reinterpretation of the artistic relationships, discourses and institutions, in order to consider them from their own nature.

Palavras-chave: arte contemporáneo, apropiación, colección, LiMAC.

Keywords: contemporary art, appropriation, collection, LiMAC.

Data de submissão: Março de 2015 | **Data de publicação:** Junho de 2015.

¹ ALEJANDRA PANOZZO ZENERE - Magíster en Industrias Culturales (UNQ). Licenciada y profesora en Bellas Artes, con especialidad en Teoría y Crítica (UNR). Realiza su doctorado en Comunicación Social (UNR) en el marco de la Beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Miembro del Centro de Estudios Teórico-Crítico sobre Arte y Cultura en Latinoamérica (CETACL) y del Centro de Investigaciones en Mediatizaciones (CIM). Correo electrónico: panozzo.a@gmail.com.

Aproximaciones al arte contemporáneo

El arte contemporáneo se consolidó en el mundo del arte² durante los años noventa del siglo XX, pero comenzó a manifestarse en décadas anteriores. Este tipo de producción artística albergó una fuerte herencia de otras temporalidades. Su designación de contemporáneo no se basó en un sentido exclusivamente cronológico, sino desde la idea de multiplicidad en “modos de ser con, en y fuera del tiempo, por separado y a la vez, con otros y sin ellos” (SMTH, 2012, p. 21). Danto, consideró que lo contemporáneo fue definido no como un período, sino “lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte” (2009, p. 32).

Sin ahondar específicamente en este debate, la idea que se rescata es un cambio de relación con el arte, frente a la pérdida de legitimidad de los grandes discursos, por ejemplo religiosos, políticos, morales, etc., que instauró la modernidad (LYOTAR 1987, BERMAN 1998). Por ello, las propuestas artísticas no serán ajenas a este nuevo contexto y propondrán una diferenciación del modernismo.

Algunos autores consideraron este momento como posmodernidad, término que comenzó a circular dentro del arte, arquitectura, literatura, que se caracterizó por

“una dispersión y diseminación de las prácticas artísticas trabajando a partir de las ruinas del edificio modernista, saqueando ideas, apropiándose de su vocabulario y articulándolo con imágenes y motivos al azar tanto de culturas premodernas y no modernas como de la cultura de masas contemporánea” (HUYSEN, 2006, p. 274).

Sin embargo, Huyssen plantea dentro de un apartado las contradicciones que presenta este momento, lo que obliga a pensar si se trata de una condición histórica y cultural, en referencia a una nueva era o a una cuestión de estilo. Esto último como un fenómeno estético, que no tendría por qué ser considerado distinto del modernismo, sino una nueva etapa del mismo. Danto reflexiona que lo posmoderno identificaría “sólo a un sector del arte contemporáneo” (2009, p. 33), designando a cierto estilo que podemos reconocer con rasgos barrocos o del rococó. De este modo, el término contemporáneo recobra el verdadero espíritu

² El concepto de “mundo del arte” es retomado por Mario Carlón de A. Danto, quien lo dió a conocer en 1964 para describir que está constituido por la teoría junto con el conocimiento por la historia del arte. “Danto puso el acento en el rol que los marcos teóricos e institucionales poseen como legitimadores de las prácticas artísticas” (CARLÓN, 2010, p. 191).

de cambio cultural. Ante una ausencia de un solo estilo que lo identifique, la pluralidad será la cualidad que lo diferencie dentro de su producción artística.

Estamos ante un relativo consenso en la utilización de arte contemporáneo como expresión para denominar al arte del presente, que no puede ser juzgado según el viejo sistema. Este tipo de expresiones plásticas no llega a subscribirse en forma generalizada como la presencia de un nuevo paradigma estético, porque no existe una línea dominante como ocurría por ejemplo, en el tiempo del barroco, el impresionismo o las vanguardias. En consecuencia, las propuestas artísticas toman como papel esencial la exploración, la renovación, la apropiación, la hibridación o el mestizaje de materiales, formas, estilos y procedimientos. Las mismas serán visualizadas, según Danto (2009) en modos cuestionadores e indagadores que apelan a ensayos provocativos, proposiciones inseguras o gestos esperanzadores.

Este nuevo tipo de producción plástica será ubicada, para Bourriaud (2004) en una tendencia que abandona el proceso creativo, o sea el producto como un simple objeto para su exhibición y contemplación. Nos encontramos ante la idea que el proceso de la producción cobra tanto valor como su resultado final.

De esta manera, nos apoyamos en las opiniones de Giunta que sostiene que se trata de un conjunto de rasgos que solidifica los aspectos del arte contemporáneo. No obstante, son considerados síntomas, no rasgos o estilos, “aspectos que se observan, que se describen, sin que esto implique su celebración artística” (2014, p. 7).

“[...] las actividades artísticas se han vuelto más difusas y difíciles de encerrar en categorías o instituciones estables como la academia, el museo e incluso el circuito de galerías. Para algunos esta dispersión de las prácticas artísticas y culturales implicará un sensación de pérdida y desorientación; otros la experimentarán como una nueva libertad, una liberación cultural” (HUYSSSEN, 2006, p. 378).

Entonces, podemos pensar que el arte en nuestros días es parte de las búsquedas que se dieron durante el siglo XX, específicamente a principio de siglo, que albergó las ideas defendidas por las vanguardias históricas,³ que buscaban un arte renovador, “un elemento crucial para la transformación social” (HUYSSSEN, 2006, p. 25). Las mismas aspiraron a que la producción no sea meramente decorativa, sino que interviniera como un modo de

³ Hacemos referencia a manifestaciones como el expresionismo, el Dada, el futurismo y el constructivismo ruso.

transformación del aislamiento en que vive la sociedad, centrándose en un cambio en la recepción del arte unido a la vida cotidiana. Sobre mitad de siglo, luego de que declinaron muchos de estos pensamientos, tuvo lugar un nuevo fenómeno que convocó a artistas⁴ para suprimir la distancia entre el arte y el entorno cotidiano. Es decir, un arte que tuvo un mayor vínculo con las masas, pero a costa, según Huyssen (2006) de un mayor carácter de mercancía de la producción artística.

Muchos creadores contemporáneos incorporan dentro de sus manifestaciones aspectos, como materialidad, forma y estética trabajadas por estos grupos y tal vez, en menor medida sus ideales. Las búsquedas artísticas, durante fines de siglo XX y principios del XXI, apelaron a la experimentación para desarrollar un tiempo presente/contemporáneo que dé cuenta de lo que vivimos e imaginamos vivir. Además, nos encontramos con prácticas como la apropiación que se centran en cuestionar los procesos de legitimación dentro del arte, problemática que ha sido profundamente trabajada durante este período. Sin embargo, una diferencia visible entre los dos siglos es la figura del artista, ahora Jiménez (2010) considera es polivalente, es decir capaz de poner en ejecución diferentes procedimientos. En palabras de Giunta (2009), el creador artístico se vale de utilizar simultáneamente distintos recursos, según las diferentes líneas de trabajo.

Por otro lado, el creador artístico concibe una flexibilidad en la presentación que le permite exhibir en variados lugares, adquiriendo un carácter global. Su objetivo consiste en crear situaciones artísticas que permitan que el arte interactúe con diversos espacios, abandonando su carácter institucional, en pos de una mayor inclusión de distintos espectadores.

A pesar de los diferentes debates que simplemente han sido esbozados, podemos entrever que las intenciones y acciones de la producción contemporánea tratan de variadas emergencias, cuyos síntomas remiten a un nuevo estado del arte, “la contemporaneidad tiene que ver más con una condición que con una definición” (JIMÉNEZ, 2010, p. 67).

En estos párrafos intentamos aproximarnos a algunas ideas que giran en torno al arte contemporáneo, que consiste en seguir sus mutaciones, porque aún se encuentra en continua construcción. Por ello, nos interesa detenernos en una de sus prácticas experimentales, la apropiación, que nos proporciona elementos para entender lo complejo del tiempo artístico en que vivimos inmersos.

⁴ Estas expresiones fueron llevadas adelante por el espíritu de los artistas pop y la figura de Andy Warhol.

El apropiacionismo como práctica contemporánea

Las producciones dentro del arte contemporáneo, según Giunta presentan características, como “mezclar, citar, hibridez, apropiación, parodia, pastiche” (2014: 97), términos que dan cuenta de los procesos que se suceden dentro del actual terreno artístico. En este panorama, nos detendremos en la propuesta apropiacionista que desarrollan algunos artistas sobre la reinterpretación o reproducción de piezas de arte, que se encuentran dentro de colecciones⁵ de carácter público o privado.

La primera vez que este término fue utilizado dentro del mundo del arte, según Prada (2001) fue en los años ochenta a partir de diversas prácticas del ámbito artístico, basadas en elementos acopiados desde la materialidad de obras de arte de museos u otros espacios institucionales, a través de reinstalaciones o intervenciones estéticas de distinto tipo.

Esta clase de práctica tiene distintos antecedentes, por un lado, las propuestas del *ready-made*, entre ellas podemos nombrar la obra *L.H.O.O.Q.* (1919) de Marcel Duchamp, en donde realiza en una copia de *La Mona Lisa* de Leonardo Da Vinci, la acción de colocarle bigotes en su rostro. Evidentemente, este simple gesto humorístico induce una posición crítica, que se articula con las propuestas dadaístas en clave de una provocación abierta al orden establecido en ese momento. Por otro lado, otra referencia son las prácticas a las que apeló la reproducción a través de la impresión de imágenes de obras originales por procedimientos artesanales o mecánicos.

De este modo, nos encontramos con actividades que atienden a la mitificación que desarrolla la institución cultural sobre la originalidad en la creación de una pieza de arte. Prácticas estéticas que tienden a recurrir a formas ya producidas, en una red de signos y significaciones que circulan en el imaginario colectivo.

Este tipo de obras nos permite retomar la idea expresada por Benjamin (2011) sobre *atrofia del aura*, ante la reproductividad técnica. Es decir, el desvanecimiento de su autenticidad, de su singularidad, que es también la liquidación de las marcas de la historia y la tradición en la obra de arte. A pesar de que este autor hacía referencia al fenómeno que generó

⁵ El Consejo Internacional de Museos considera que se trata de objetos que constituyen un patrimonio público. Pomian (1978) estima que se trata del mundo de quien la observa con los mundos evocados por los objetos.

la reproducción artística, actualmente podemos continuar indagando estos planteos dentro de las lógicas de la producción contemporánea.

Este tipo de valor único de componente cultural, la manifestación única de una lejanía (por cercana que pueda estar), sería un momento no reproducible, que pasa a no permanecer (BENJAMIN, 2011). El poder del aura es la fuerza inmaterial de una presencia que impacta y subyuga al espectador, cuando éste entra en contacto con la obra original. Una fuerza que parece emanar del objeto como resultado de sus diferentes estados, su historia, su trayectoria en el tiempo, el espacio, o el rol con que se puede asociar al objeto cultural.

Valdettaro (2000) considera que, por un lado, la atrofia del aura presenta un costado positivo, que consiste en la posibilidad de apropiación masiva del arte, y por otro lado, un costado negativo, ligado a la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural.

Esta idea se puede ligar a lo que contextualmente Benjamin promovía sobre la idea de un uso-posible revolucionario del arte, permitiendo representar y estimular una actitud crítica hacia la obra como aquello que representa, “transforma la actitud de las masas en relación con el arte” (2011, p. 37).

Estas propuestas discuten el carácter de original, auténtico o presencial en las obras consagradas y permiten indagar las construcciones del significado de las mismas. Estas creaciones plásticas no se conforman desde la mera copia, posiblemente unido a éste el concepto de reproducción, sino desde la construcción de nuevos originales.

Esta última idea nos introduce en la práctica apropiacionista, aquella a la que recurren artistas contemporáneos para crear nuevas obras que apelan desde la similitud o el derivativo, con importantes o pequeñas diferencias en la reproducción y representación de signos que se encuentran dentro de piezas artísticas que han sido legitimadas dentro del mundo del arte. Se trata posiblemente de pensar la obra desde su contenido, desplazando su relación contextual; cualidades que conforman su valor único, resultado del momento de su creación. La práctica de la reproducción según Prada (2001), basándose en ideas de Deleuze, se basa en el rescate de las pequeñas diferencias se produce en el proceso de repetición, lo que acaba con la tradicional concepción sujeto/objeto característico de la Modernidad. Nos encontramos ante una estrategia del arte contemporáneo que “supone una radicalización de los recursos de cita, la alusión, o el plagio que caracterizan las prácticas artísticas posmodernas” (PRADA, 2001, p. 9), que intentan generar una estructura crítica de revisión de aquello dado dentro de los sistemas de exhibición y comercialización de una pieza artística.

Uno de sus objetivos consiste en cuestionar en qué medida es necesario poder apreciar el arte desde la observación de un original. Los artistas tratan de re-presentar nuevamente aquellas obras de las que se apropian, desplazando al espectador hacia las condiciones que atribuyen su carácter único, estrechamente vinculado a la posición legitimadora de aquellos que las adquieren, apelando a un pensamiento crítico sobre los discursos que se instauran dentro de la historia del arte.

Este tipo de propuestas intentan romper con el proceso de mitificación y modos de lectura que impulsó durante siglos el pensamiento historicista del desarrollo cronológico del arte. Esta práctica nos permite un análisis político de la representación, no solo de la imagen y del signo representacional, sino también de las instituciones culturales e individuos dentro del campo artístico que se plantean como instrumentos de poder.

Algunos artistas que se valieron de este tipo de estrategia para desarrollar aspectos de su producción artística, son por ejemplo Sherrie Levine que en 1983 presentó acuarelas de láminas que reproducían cuadros de representantes de las vanguardias históricas (Miro, Léger, etc.) retomando lo artesanal, la pincelada y el trazo, o Mike Bidlo que reprodujo en similares condiciones obras realizadas por artistas de vanguardias y posvanguardia (Cézanne, Matisse, Picasso, Kandinsky, Léger, Pollock, Warhol, etc.) desmitificando las paradojas de la creación y la autoría.

Dentro de este tipo de experiencias que plantea el arte contemporáneo, nos detendremos en la propuesta que da origen a la colección de la obra *LiMAC*. Consideramos que la práctica de apropiación es una de las claves para leer la pieza artística de Sandra Gamarra, que nos invita a reflexionar sobre la originalidad y la autoría, desarrolladas desde prácticas materiales y entornos virtuales.

***LiMAC*, de Sandra Gamarra**

En el año 2002 se creó la obra *Museo de Arte Contemporáneo de Lima* (*LiMAC*), en palabras de su autora, “un museo de proyectos, y al mismo tiempo, un proyecto de museo.”⁶ Se trató de la representación de una institución museística a través de distintas manifestaciones: souvenirs, catálogos, impresos y un portal online. Esta obra surgió ante la

⁶ Entrevista realizada durante octubre de 2012, en la ciudad de Madrid, sobre la obra *LiMAC* a su autora, Sandra Gamarra.

ausencia de espacios institucionalizados de arte contemporáneo dentro de la escena artística de la ciudad de Lima, Perú. Un fenómeno asociado a lo que Fischer (2012) considera *museotopía*, es decir la posibilidad de artistas de crear nuevos o alternativos modelos institucionales ante el vacío de este tipo de espacios artísticos.

Esta propuesta se puede asociar con otras producciones de similares características, como el grupo *Arte Nuevo* de Francisco Mariotti, o las experiencias del *Museo Travesti* (2003) de Giuseppe Campuzano, *Museo Neo-Inka* de Susana Torres Márquez y *Museo Hawai* de Fernando Bryce, en el marco de *Micromuseo* de Gustavo Buntinx.

LiMAC presentó la particularidad de poseer una colección conformada por óleos que construyó la artista a modo de citas, o copias a partir de imágenes tomadas de catálogos de artistas consagrados dentro de la historia del arte. De este modo, se construyó, según su creadora, el patrimonio del museo

“La pintura termina siendo un arma de la realidad que soporta la falsedad de la colección de un museo inexistente. El catálogo hecho pintura, la pintura hecha catálogo. El catálogo de un museo reproduce masivamente las obras originales de su colección; en LiMac, es la obra original misma. Nuestro catálogo está conformado, no por reproducciones de las obras, sino por apropiaciones de estas obras, las cuales mediante la pintura pasan a la propia colección”.⁷

Esta práctica es el recurso de las primeras presentaciones dentro de un espacio físico, sumado a un conjunto de objetos que a modo de recuerdos de la institución (souvenirs) se exhibieron en una manta en distintas galerías y museos; una institución en movimiento. Esta manifestación implicó nuevos discursos sobre los objetos al adecuarse a los distintos espacios en que se fueron exhibiendo a lo largo de los años.

En esta primera instancia, la idea de colección de un museo es puesta en crisis desde objetos reales. Estamos frente a apropiaciones de obras que presentan un carácter legitimado dentro del campo del arte que son elegidas a modo de homenaje por la artista para conformar su museo de arte contemporáneo. Esta decisión, por un lado, realiza un recorte sobre lo que se supone por arte y, por otro, crea nuevos originales que por sus características materiales son leídos en clave de imágenes-iconos, debido a la carga simbólica que presentan dentro del

⁷ Entrevista realizada durante octubre de 2012, en la ciudad de Madrid, sobre la obra *LiMAC* a su autora, Sandra Gamarra.

imaginario colectivo de la escena artística. A su vez, esta característica habilita el carácter de institución y avala a artistas de menor trayectoria que también forman parte de la propuesta.

En un segundo momento, las obras de esta colección se articularon a través de imágenes pixeles⁸ dentro de un portal *online* que proyectó un museo *inexistente*, pero con una colección *existente*. Esta idea hace referencia al término *cibermuseo* (Kodak 2012), que referencia a estrategias posmuseísticas resultando de dos situaciones, primero, el surgimiento de prácticas y obras cuya materialidad exige distintas formas de circulación de los espacios tradicionales de exposición. Segundo, la voluntad de salir de los muros y condicionamientos institucionales para generar alternativas más flexibles de presentación para lograr una mayor democratización del arte.

La construcción de esta acción nos invita a reflexionar sobre varias cuestiones, cómo “la web se convirtió en un nuevo espacio de experimentación y en una herramienta fundamental para la difusión, sociabilización y gestión de la visibilidad artística” (KOZAK 2012, p. 34), y cómo recurrir al uso de las tecnologías posibilitó para su autora una mayor circulación y recepción por parte de nuevos públicos de su producción artística.

Este medio permitió a la artista colocar las piezas para ser apreciadas al público, sin el museo como intermediario; fenómeno que podemos relacionarlo con la *desintermediación*. El público pudo acceder directamente a las fuentes de información sin mediaciones, multiplicándose el número de voces. Llevándonos, al planteo de la pérdida del museo de su lugar privilegiado, o simplemente un recurso técnico que la productora plástica pone en juego para cuestionar nuevamente su rol, y con ello, el privilegio legitimador que tiene sobre la producción artística. No obstante, también, debemos pensar que en este universo virtual origina una problemática conocida como sobreinformación. Por lo tanto, la artista debe apelar a estrategias para sobresalir en la gran variedad de ofertas que la obliga a construir una credibilidad en el contexto artístico tradicional, que implica el aval de distintos actores que forman parte del campo artístico, y recurrir a que la obra continúe manejando códigos de prácticas tradicionales y no solo virtuales.

⁸ Se trata de imágenes digitales, que permiten ser almacenadas y transportadas en cierto formato, organizadas a través de una construcción píxel por píxel. Este último entendido como unidad de base más pequeña en la fijación de la imagen (Jullier, 2004).

En líneas generales el uso de la web favoreció mutar prácticas artísticas y museológicas que eran propiamente del mundo físico, al virtual. Aquí, la estrategia de apropiación se da en un nuevo orden de repetición, las obras pierden su carácter material para conformarse en un sustituto o una simulación, como imágenes digitales dentro del espacio virtual. La idea de sustituto se basa en no tratar de reemplazar a ese original, sino de reforzar la idea de símbolo. Un producto que puede ser pensado como un significante que no depende de su soporte, ya que su valor radicaría en el vínculo de aquel conocimiento que proyecta del arte. Mientras, la idea de simulación remite a una presencia de aquella estructura icónica que la inspiró como referencia o modelo.

A su vez, la propuesta *online* intenta retomar la experiencia que suele ocurrir cuando un individuo recorre las salas de un espacio expositivo, donde se detiene a apreciar las obras que yacen en sus paredes con el propósito de construir una lectura directa de las obras. El visitante puede disfrutar de una contemplación atractiva e instructiva del discurso que se conforma a lo largo de sus salas, donde se exalta el patrimonio que posee la institución cultural. Por ello, la artista apela a *una credibilidad y confort de poder navegar y concentrarse solo en una obra. En la web hay dos mil documentos que se pueden navegar en español e inglés, pero todas las obras o cada documento tienen su propia página.*⁹

Nuevamente, estamos ante la búsqueda de una legitimación de la obra/institución, solo que, en este momento, desde modos de ver y de interpretar el acervo cultural desde otras formas de apreciar un original. De esta manera, la autora recrea un posible momento de contemplación al quitar todo el exceso de información (a pesar de tratarse de una oposición a la particularidad que plantea el entorno) para poder disfrutar de la producción artística como una imagen-píxel.

La articulación del arte con las tecnologías, aquí desde la web, nos presenta una propuesta que cuestiona el carácter sagrado de una colección y su modo de exhibición. Nos permite enriquecer y apreciar cómo el uso de la tecnología es un potencial para el mundo del arte, tanto desde la creación de obras, como de su visualización dentro de un contexto virtual. Sin embargo, nos parece interesante remarcar la contradicción, y posible pérdida que se presenta, ya que la lógica de este tipo de tecnología apela a una visualización conformada por la digitalización, la convergencia, la interactividad, la reticularidad, la hipertextualidad o el

⁹ Entrevista realizada durante octubre de 2012, en la ciudad de Madrid, sobre la obra *LiMAC* a su autora, Sandra Gamarra.

multimedia, que son, en mayor o menor medida, rasgos pertinentes a estas formas de comunicación. Cada uno de estos conceptos conforma la postal de los procesos de comunicación de las TIC.

Asimismo, la presencia de esta obra en la web apela a derechos de autor o copyright, legislación que hace posible reconocer los derechos morales, patrimoniales y ciertas limitaciones que Gamarra posee sobre *LiMAC*. Realidad, que nos lleva a cuestionar hasta que punto se contradice a la práctica apropiacionista, ya que juega con la originalidad de la pieza artística, y se reserva ciertos aspectos que resguardan el espíritu libre y colaborativo con que se piensa a Internet. Este último punto, merece otro debate, que no trataremos en este apartado.

En fin, el portal *online* es una estrategia que permite que las obras de la colección sean pensadas desde lo virtual, como aquello que es “en potencia” (LEVY, 1999, p. 10), o sea lo que es posible, aquello que tiene la virtud de producir un efecto, aunque no lo produzca de momento. Si sumamos la noción de virtualidad, podemos pensar estos espacios, aquí el portal de *LiMAC* como un sistema en que la realidad (existencia material/simbólica) es capturada por completo en un escenario de imagen-píxel. Un mundo en el que las apariencias no están solo en la pantalla que comunica la experiencia, sino que se convierten en la experiencia. Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser que favorece los procesos de creación y abre horizontes.

Un original que se reproducía a principios de siglo XX en millones de copias permitió una difusión del arte para que todos pudieran consumirlo, abandonando su especificidad en pos del disfrute masivo. Por consiguiente, el proceso de digitalización se trata de una nueva etapa que impulsa ilimitadamente los niveles de masividad alcanzados durante el siglo anterior, porque la influencia de los nuevos medios de difusión, de información y de creación logran quebrar las barreras espaciales y temporales.

LiMAC, a través de sus óleos y de las imágenes píxeles que proyecta la pantalla, conforma las apropiaciones de una colección, y una propuesta de institución contemporánea que intenta acercar y cuestionar el valor y la visualización del carácter de autenticidad del patrimonio artístico.

Reflexiones finales

Este análisis recoge debates que giran en torno a la producción contemporánea, una experiencia de transformación que delimita el arte de nuestros días. Esta problemática no intenta ser acabada en este recorrido, sino localizar nuevos enfoques a cuestiones que se han dado a lo largo de los últimos años dentro de la escena artística, desde teorías pasadas y actuales.

Existen prácticas artísticas como la apropiación, con especificidades que nos permiten detenernos en algunas particularidades que operan dentro de este tipo de arte. Esta experiencia estética en sus interrogantes nos permite indagar sobre debates que aún continúan teniendo vigencia dentro del campo del arte, como son la autenticidad y la singularidad dentro de una pieza de arte. Es decir, nos permite cuestionar nuevamente el estatuto de legitimidad de las obras de arte.

La obra de la artista, Sandra Gamarra, nos aportó herramientas para ejemplificar lo complejo de la producción contemporánea, desde la apropiación de un coleccionismo ficticio de imágenes de artistas consagrados de colecciones públicas y privadas. *LiMAC* nos permite poner nuevamente en crisis a la institución museo, como también la idea de colección y las prácticas de recepción, curaduría, exposición, etc. Nos invitó a repensar el patrimonio y los modos de exhibición que se encuentra dentro de nuestras instituciones artísticas. A pesar de que la estrategia a la que apeló la artista, al encontrarse en un entorno virtual continúa rescatando prácticas institucionales y códigos tradicionales en lo que se refiere, por ejemplo al modo de contemplación de una pieza artística. Pensando al entorno web como un complemento para la obra y no una creación plástica en si misma.

Esta obra contemporánea, en cualquiera de sus opciones, dispositivos que se dan en la Red o en copias objetuales, no podemos dejar de pensarla como nuevas operaciones de producción de sentido dentro del mundo del arte.

Sin lugar a dudas, el arte contemporáneo se trata de propuestas que desde la fragmentación nos invita a construir un universo en que todo acto puede devenir artístico. Un modo de vincularse con las piezas estéticas que implica una posible aventura, o por lo menos en un reto interesante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco del Plata.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURRIAUD, N. (2004). *Posproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CASTELLS, M. (2001). "Internet y la Sociedad Red. Lección inaugural del programa de doctorado sobre la sociedad de la información y el conocimiento" (UOC). http://www.livros.enlínea.pt/ideias/pdf/IOP_Castells_Internetylasociedaddered.pdf [26.10.2011].
- DANTO, A. (2009). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- DÍEZ FISCHER, A. (2012). "El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires". In *Intervención*. México, Año 3, N° 5, Enero-Junio, pp. 163-187.
- GIUNTA, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- GIUNTA, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- HUYSSSEN, A. (2002). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- JAMESON, F. (2010). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.
- JIMÉNEZ, M. (2010). *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- KOZAK, C. (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- LEVY, P. (1999). *¿Qué es lo virtual?* Barcelona: Paidós.
- LYOTARD, J. (1987). *La condición postmoderna*. Madrid: Edición Cátedra.
- PRADA, J. M. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de posmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- SMTH, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- VALDETTARRO, S. (2000). "Lo urbano como experiencia de la modernidad. Baudelaire según Benjamin". In *La trama*, Rosario, Vol. 5, pp. 87-105.