



**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Humanidades**

**Maestría en Gestión de la Cultura**

**Trabajo Final de Graduación**

***Devenir del Arte Relacional.***

***Estéticas y prácticas Takeaway***

**Autora: Martina Casá**

**D.N.I: 33.023.702**

**Mentoría de tesis: Cintia Mezza**

**Buenos Aires, febrero 2023**



Departamento de Humanidades  
Maestría en Gestión de la Cultura

***Devenir del Arte Relacional.  
Estéticas y prácticas Takeaway***

Trabajo Final de Graduación

Martina Casá

D.N.I: 33.023.702

Mentoría de tesis: Cintia Mezza

Buenos Aires, febrero 2023

## ABSTRACT

La presente tesis se propone reflexionar sobre los intercambios socio afectivos dentro del campo de las artes visuales como constitutivos de nuevas formas de pensar la producción, distribución y consumo, partiendo como referencia de los procesos y desafíos de la exhibición titulada ***Take Me (I'm Yours)***.

La exposición, curada por Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist, Chiara Parisi, Roberta Tenconi, que surgió de una idea original concebida por Christian Boltanski y Hans Ulrich Obrist en 1995, fue inaugurada en el año 2017 en Milán, Italia, y contó además con subsiguientes itinerancias, incluso una en Argentina en el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNDA). La exhibición hacía especial foco en **imaginar, repensar e incluso reinventar las formas usuales de presentar arte**; no solo el proceso de producir obras, sino también la forma de exponerlas y en la exploración de nuevos hábitos de participación en los espectadores. El mismo título de la exhibición nos habla de una invitación concreta al público a que se lleve arte y que lo consuma (de aquí la asociación con el término *Takeaway*), y por eso se propone en el desarrollo de esta tesis, pensar esta forma de crear y exhibir arte como una práctica estética singular.

En el trayecto, se revisan los antecedentes de esta perspectiva en la historia del arte y se analizan bajo la lupa de diversos autores y críticos de la cultura. Asimismo, la tesis busca reflexionar sobre una selección de las obras de los artistas participantes de la mencionada exhibición, y atravesarlas conceptualmente en relación a diferentes temas.

Y por último, se plantean interrogantes abiertos y un tema que si bien queda fuera de planteo los curadores de la exposición pero que resulta fundamental como aporte a la gestión de la cultura, que son los desafíos concretos para gestionar este tipo de proyectos contemporáneos y emergentes.

**Palabras clave:** Artes Visuales - Estética Relacional - Participación - Público - Artista - Obra - Exhibición - Arte para llevar - Regalo - Experiencia Sensible.

***I believe in soft revolutions***

Hans Ulrich Obrist



Universidad de  
**San Andrés**

# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	
1.1 <i>Take Me (I'm Yours)</i> .....	6
1.2 Los curadores en primera persona .....	9
1.3 Intuiciones y Propuestas, a modo de hipótesis .....	10
<b>2. Contexto en el devenir del rol del espectador, a modo de cronología</b>	14
2.1 El gran golpe: los manifiestos y las propuestas del Futurismo italiano.....	16
2.2 Contemporáneamente, Rusia y la era post revolución.....	19
2.3 Dadá en París.....	22
2.4 Los años 60: crisis sistémica en el mundo (y en el mundo del arte).....	24
2.5 Una nueva era: Fluxus .....	29
2.6 Experiencias en Argentina: casos de estudio.....	37
2.7 Lo relacional: arte y estética. De Nicolás Bourriaud a la contemporaneidad	50
2.8 La estética en los años 90: arte y vida, entre la afectividad y el VIH.....	53
2.9 Nuevas miradas para un espectador activo: Jacques Rancière.....	57
<b>3. Tópicos en relación al arte, la estética y lo vincular</b>	
3.1 Un gesto sutil y una estética de la suavidad: Yoko Ono.....	59
3.2 Sobre la apropiación y la Autoría: Luis Camnitzer.....	64
3.3 El poder de la Reliquia: Christian Boltanski.....	67
3.4 El aura de la obra de arte: Félix González-Torres ( <i>after Benjamin</i> ) .....	71
3.5 El Regalo: Allison Knowles.....	76
3.6 Reflexiones sobre el Coleccionismo en <i>Take Me (I'm Yours)</i> .....	80
<b>4. Conclusiones</b> .....	85
4.1 La participación en el arte.....	87
4.2 Modelos de relación socio afectivas.....	88
4.3 Desafíos en la gestión.....	89
<b>5. Bibliografía</b> .....	93



Público en la exhibición *Take Me (I'm Yours)* - Milán, Italia, Noviembre, 2017.

## 1. Introducción

### 1.1 *Take me (I'm yours)*

En noviembre del año 2017 se llevó a cabo en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, precisamente en el Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD) y dentro del marco de la Bienal SUR, la exhibición *Take me (I'm yours)* [Llévame (Soy tuyo)]. Este proyecto liderado por Christian Boltanski y Hans Ulrich Obrist<sup>1</sup> estaba centrado en **redefinir y recrear las reglas del juego dentro de las exposiciones de arte**. *Take me (I'm yours)* nació de una idea que tuvieron ambos mientras charlaban en un café en París en 1995, sobre **el concepto de generosidad, sobre la idea de dar y recibir**.

Bajo estas premisas, ambos imaginaron reinventar las formas usuales de presentar arte; no solo el proceso de producir obras sino también la forma de exponerlas y la **exploración de un nuevo hábito en los espectadores**. Buscaban repensar la manera en la que el arte estaba siendo exhibido. De alguna manera, sus reflexiones partían de que en general las exhibiciones (tradicionales) tienen formatos más rígidos: aquello que está expuesto no se puede tocar, mucho menos retirar de la exposición. En este sentido, la intención de Obrist y Boltanski fue darle una nueva mirada a este modelo preservado y respetado durante siglos.

La idea que surgió de la charla en París finalmente se materializó ese mismo año en la galería Serpentine de Londres, bajo la exhibición llamada *Take me (I'm yours)*. Los visitantes de esta exposición tuvieron la oportunidad de tocar, usar, probar, comprar o llevarse todo lo exhibido, todos los objetos de la muestra. La exposición reunía a doce artistas de Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, Austria y Estados Unidos, con una selección de obras que incluían objetos de la vida cotidiana. Entre ellas se encontraba por ejemplo la escultura de una fruta multicolor combinada con la venta de fruta real del artista belga Jef Geys; la máquina expendedora de Christine Hill; la dupla artística Gilbert y George con dos de sus cuadros fotográficos recientes junto con insignias gratis; Douglas Gordon quien se ofrecía a sí mismo como primer premio en

---

<sup>1</sup> Christian Boltanski (París, 1944 - París, 2021) fue un artista destacado por sus instalaciones; también se dedicó a la escultura, la fotografía y el cine. / Hans Ulrich Obrist (Suiza, 1969) crítico y curador de arte. Actualmente es Director Artístico en Serpentine Galleries, Inglaterra.

un concurso para acompañar a quien ganase una *Cena a ciegas*; y la obra *You Room* de Carsten Holler que permitía al participante experimentar la percepción física y sensorial. El visitante de esta exposición no solo miraba, sino que participaba<sup>2</sup> en las obras de arte, otro ejemplo es *Absolut Access*, una instalación tipo dispositivo electrónico que permitió al público interactuar con la exposición en la web. Los visitantes, y hasta 40 millones de personas en todo el mundo, podían acceder a la exposición y "visitar" otras galerías de todo el mundo. Una suerte de utopía colectiva que **desafiaba a la vez los alcances de la participación** en plena década del noventa.

Luego en el 2017, un poco más de veinte años luego de aquel modelo original del show, se realizaron nuevas ediciones ya con un equipo curatorial más grande conformado por Christian Boltanski, Hans Ulrich Obrist, Chiara Parisi y Roberta Tenconi. Esta exhibición itinerante, tuvo su paso por Milán (Pirelli Hangar Biccocca), París (Monnaie de Paris), Copenhague, Nueva York (The Jewish Museum) y llegó a Buenos Aires (Museo Nacional de Arte Decorativo), tejiendo así una red de destacadas instituciones internacionales participantes y, de alguna manera, demostrando el interés internacional en la temática, la propuesta, y el desafío.

La versión de *Take me (I'm yours)* que se realizó en Milán fue la más grande en cuanto a la cantidad de artistas que participaron. La misma contaba con los 12 participantes originales del show de 1995, incluyendo a Christian Boltanski, Gilbert & George, Douglas Gordon, Wolfgang Tillmans, Carsten Höller, y Franz West; y además se incorporaron otros 32 artistas pertenecientes a nacionalidades y generaciones diferentes. El propósito de la exhibición fue poner en evidencia la diversidad de opciones que existen a la hora de pensar el ecosistema del arte, y **darle luz a aquellos artistas que reflexionan (algunos hace mucho tiempo) y generan otros tipos de acciones/situaciones sobre el tema de la participación del público.**

En la edición italiana de *Take me (I'm yours)*, que tuvo lugar desde el 1 de noviembre de 2017 hasta el 14 de enero de 2018, las obras fueron dispuestas todas juntas en un

---

<sup>2</sup> A lo largo de esta tesis se va a desarrollar profundamente sobre el concepto expandido de la participación (entendida en el siglo XX de diversas maneras) hacia la construcción de una afectividad como fenómeno nuevo.



gran espacio sin divisiones, de acuerdo con la disposición espacial que planteó el diseñador Martino Gamper. Así, el trabajo de más de 50 artistas quedó exhibido en los 1.400 metros cuadrados del Pirelli Hangar Bicocca de Milán. **La exhibición fue una puesta en escena que evocaba temas relacionados con regalar y la generosidad a través del arte. Las obras se podían comer, manipular, intercambiar, desechar o llevar. Además se trataba de cambiar la perspectiva en que los objetos eran observados, abordados y catalogados como una pieza de arte.** Todas las obras invitaban a la participación directa del público a través del intercambio y la donación de objetos o ideas; y también a través de su involucramiento en las performances o acciones.

En el catálogo de la *Take Me (I'm Yours)* publicado en 2018, Christian Boltanski, artista y co-curador de la exhibición comenta: “la exposición reúne a una familia de artistas de tradición post-fluxus, con los aspectos revolucionarios que tuvo en su momento” (Pág. 127). Traigo a colación esta cita ya que en el próximo capítulo se trabajarán los antecedentes a esta propuesta curatorial, y entre ellos, se expone fundamentalmente al movimiento Fluxus.

*Take Me (I'm Yours)* se propone indagar acerca del arte y su valor (simbólico y económico), cuestionando la unicidad en las interacciones con las piezas y cómo nuestra experiencia cambia cuando tomamos de eso con nosotros, cuando **se habilitan otras prácticas, otros usos o hábitos.** La exhibición propone distintos tonos frente al acto de poner a disposición una cosa y que el otro pueda tomarla, y opera con la no incomodidad de llevarnos una pieza de arte de un lugar, porque no sólo está permitido, si no que se trata justamente del propósito fundamental de la exhibición. La presente tesis trabajará sobre la idea de un arte *Takeaway* (para llevar) , con diversas intuiciones e hipótesis respecto el impacto de esta operación en el sistema del arte. **Hay algo inquietante en la idea de sacar y llevarse parte de una obra de arte de su lugar de origen,** desafiando las barreras de espacio y tiempo. Quizás solo sea un pin o una galleta de la fortuna, pero estos objetos cobran un sentido especial por formar parte de una obra de arte de un artista determinado en un contexto expositivo determinado.

Se da una comunión entre el espectador y la exhibición, de la que sólo participan quienes estuvieron presentes en la exhibición, **se crea un vínculo a partir de ese gesto.**

## 1.2 Los curadores en primera persona

Christian Boltanski:

Hace unos veinte años atrás solíamos encontrarnos con Hans Ulrich en bares [...] lo que buscábamos era reinventar los métodos de las exposiciones, no solo de la obra de arte, sino también de la manera en que se exhibe [...] el tema es precisamente hablar del gesto, de las reglas y del acto de exponer, pero no necesariamente de las obras [...] no deberíamos hablar de las exposiciones en términos de la presentación de artistas, sino de la posibilidad de crear nuevas reglas del juego respecto de la tendencia dominante en el arte en la actualidad. [...] *Take me (I'm yours)* fue un intento de cambiar el modo en que se muestra el arte. Creo que el vínculo entre estos proyectos yace en cierta medida en el cuestionamiento de la idea de Reliquia Sagrada [...]. *Take me (I'm yours)* propone vencer el tabú de que nada se puede tocar en los museos porque la obra es sagrada [...]. En ese momento de la historia a todos nos interesaba reflexionar sobre las reglas o más precisamente, sobre lo que era o no era sagrado.<sup>3</sup>

Hans Ulrich Obrist:

Me acuerdo [...]. Lo primero que me dijo Christian [...] que me impactó profundamente fue que la gente solo recuerda las exposiciones que inventan las reglas del juego. Estas reglas pueden ser disparadores, o reglas espaciales o temporales. [...] La idea era que el arte pudiera viajar no como un objeto, sino como una suerte de partitura musical que se pudiera ejecutar hasta cincuenta o cien años después. [...] *Take me* comenzó con una obra de Christian, *Quai de la Gare*. Nos preguntamos

---

<sup>3</sup> Extracto de una entrevista publicada en el catálogo impreso *Km 3,7 Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de América del Sur*, 2017.

cómo pasar de la divulgación inmaterial a la material, donde la obra se fragmentara y pudiera llevarse y donde la gente pudiera hacer todo lo que normalmente no se puede hacer en una exposición. [...] *Take me* también se presenta en el contexto de la globalización. Estas exposiciones fueron diseñadas para ser globales. Édouard Glissant nos alertó de los peligros de la homogeneización que van de la mano de la globalización. Por lo tanto, es necesario inventar reglas del juego que hagan que esta homogeneización sea más complicada. [...] *Take me (I'm yours)* no es un supermercado. No se trata de volver a la histeria del consumo, hay algo más solemne.<sup>4</sup>

### 1.3 Intuiciones y propuestas, a modo de hipótesis

Tomando como referencia la teoría de Walter Benjamin desarrollada en su texto *El autor como productor*<sup>5</sup> en la que señala que una obra de arte es “mejor” en relación a la cantidad de participantes involucrados en el proceso de producción; este tipo de exhibiciones en cuestión ubica al público en el centro del proceso, y al artista lo quita del lugar de un mero creador de objetos, para adoptar el rol de productor de situaciones. Siguiendo esta línea Benjaminiana, la crítica de arte Claire Bishop<sup>6</sup> afirma que en este tipo de proyectos, las relaciones intersubjetivas no constituyen un fin en sí mismas, sino que sirven para explorar y desenredar un nudo más complejo de preocupaciones sociales sobre compromiso político, afecto, desigualdad, narcisismo, clase y protocolos de comportamiento.

*Take Me (I'm Yours)* busca cambiar las reglas del juego y la forma en la que el arte circula, es producido, y presentado. Este nuevo modelo de circulación tiene que ver con el concepto de uno en comunión con todos. Desde 1995 cuando se llevó a cabo la primera exhibición y sus posteriores itinerancias y reediciones, paralelamente aumentó la capacidad de compartir y consumir cosas de forma gratuita o liberada internacionalmente (fotos, películas, música, arte, libros, etc.); no sólo gracias a

---

<sup>4</sup> *Íbid.*

<sup>5</sup> Discurso escrito y leído por Walter Benjamin en el Instituto de Estudios del Fascismo de París, tras una invitación del Partido Comunista local en 1934.

<sup>6</sup> Autora del libro "*Artificial Hells: Participative Art and the Politics of Spectatorship*" (2012) primera visión histórica y teórica del arte participativo socialmente comprometido.

internet y las redes sociales, sino también a una creciente demanda y conciencia sobre lo que es “del común”. Se fue generando así, un sentido más afianzado de lo comunitario. Paralelamente, con respecto al arte, cambia el modelo unilateral donde el artista consagrado vende su obra, a valores muy elevados, para dar lugar a un **modelo de tipo horizontal en el que más personas pueden acceder a obras de arte**, independientemente de su poder adquisitivo o lugar de residencia (subastas online, NTFs, etc). En la actualidad, el sentido de la participación alcanzó el punto tal que existen todo tipo de redes sociales, aplicaciones o tecnologías que fomentan y funcionan en base al contenido que puede generar el usuario.

**Esta exhibición propone una variación al sistema establecido. No se trata de un arte de vanguardia, tampoco funciona como un quiebre o una disrupción, es más que nada una variación. Cualquier tipo de discusión acerca de la participación dentro del arte contemporáneo necesita tener en cuenta este tipo de connotaciones culturales, y sus implementaciones en las políticas culturales, en función de entender su real significado.**

*Take me (I'm yours)* presenta distintas cualidades que operan como disparadores críticos acerca de la gestión y la teoría en las artes visuales, y lo que convierte a esta exposición en el eje de la presente tesis es fundamentalmente la concepción socio-afectiva de estas manifestaciones artísticas que funcionan de modo diverso en la instancia de exhibición, combinando factores de entrega y recepción entre las obras y los públicos. El eje de la presente investigación analiza un tipo de arte en el que la participación/ interacción del público constituye un elemento inherente a la obra.

Me propongo profundizar, a partir de obras puntuales, la inquietud de distintos artistas que no responden a un mismo rango etario, nacionalidad, estilo o movimiento artístico, sino que comparten una genuina preocupación por generar un vínculo activo y amoroso entre ellos, el público, y su obra. Las obras “consumidas” por los públicos van más allá de los límites físicos del espacio de exhibición, cobrando vida luego en los hogares de las personas que visitaron y experimentaron la muestra. ¿Qué nace dentro del espectador luego de atravesar este tipo de obras?, ¿qué efecto tiene el intercambio material, tomar el objeto, lo palpable, lo sensorial?

Sin duda se produce algo transformador en el ejercicio de llevarse una parte de una obra. El gesto del artista de regalar algo tangible hace que la experiencia sea paradójicamente más sutil. **A la vez, convierte a los públicos en coleccionistas fuera del sistema social y económico del Coleccionismo.** ¿Será que se subvierte un orden social y se transforma un *habitus*<sup>7</sup> (Bourdieu, 1979). Si a lo largo del tiempo numerosos artistas han fusionado el arte con la vida cotidiana, ¿es posible hoy legitimar este tipo de prácticas relacionales a partir de la práctica curatorial y las instituciones?, ¿estas prácticas son sólo legitimadas cuando críticos o curadores de renombre echan luz sobre ellas?

En el siguiente capítulo señalaré cronológicamente momentos artísticos relevantes que expresan la necesidad de generar un vínculo diverso del “espectador – contemplación obra” de índole más apelativo, intimista y comprometido. Esta inquietud comienza en algunas de las vanguardias de principios del Siglo XX, atraviesa límites geográficos, movimientos artísticos, contextos históricos y llega hasta nuestros días con la suficiente potencia como para continuar hacia adelante.

Por otro lado, considero que esta exhibición pone de cierta forma en jaque al sistema del arte instalado por siglos basado en la adquisición-transacción económica y que concluye con la compra o donación de obras. En *Take me (I'm Yours)* las obras se regalan, y está en la voluntad de los públicos además interactuar, desear, tomar y recibir. **Hay una cierta estética de mercado (o supermercado) en esta exhibición, en la que no sólo se habilita a los públicos a llevarse algo, sino que esto es lo esperable/ deseable.**

Si pensamos la relación semántica entre las frases verbales *Take me* y *Take away* quizás encontremos alguna respuesta significativa. En la lengua inglesa, el término *Takeaway* se refiere a la acción de llevarse algo de un lugar a otro (por ejemplo un producto para ser consumido en otro sitio, como se clasifica normalmente en restaurantes o tiendas a la comida que es para llevar). Pero también el término *Takeaway* se emplea por ejemplo para remarcar puntos clave en una conferencia;

---

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu desarrolló en su libro *La Distinción: Criterios y bases sociales del gusto* el concepto de *habitus*, como un sistema de disposiciones y estructuras mentales que influyen en la percepción y acción de un individuo en su entorno social.

ideas importantes de una charla; conceptos que hay recordar o acciones a tomar, que surgieron en una reunión con otras personas. Esta combinación de definiciones podría dar entonces como resultado “algo para llevar que es importante”. De aquí surge el concepto de llamar a estas propuestas como un **Arte Takeaway**. Un tipo de arte que cobra sentido cuando lo apropiamos, cuando lo quitamos de su contexto de exhibición para que habite en la cotidianidad de nuestra vida. Un arte que incluye también un tipo de objetos que pueden ser *no-artísticos* o *extra-artísticos*, pero que nos recuerdan a una experiencia artística significativa.<sup>8</sup>

Si bien esta tesis no profundizará en el impacto de lo económico en el circuito del arte, es evidente que este tipo de “arte para llevar”, más allá de la estética de supermercado y la producción masiva que requieren algunas obras, plantea un intercambio más afín al concepto de trueque que al de mercancía: dar y recibir.

¿Es posible pensar una transformación a partir del arte para llevar? ¿Es una utopía pensar que un nuevo sistema de relaciones humanas y materiales puede tener lugar desafiando la tradición y la economía del arte?

Considero que *Take me (I'm yours)* se alinea a temas actuales como sostenibilidad y ecología, ya que muchas de las obras u objetos son producidos en el lugar donde está itinerando la exposición. Al tratarse de obras de producción masiva, la manufactura de cada pieza puede ser elaborada en cualquier parte del mundo sin necesidad de transportes, trámites o impuestos en aduanas, ni costosos seguros ineludibles para las obras de arte en tanto objeto único. **Como no es necesario ningún servicio de logística, se reduce el consumo y el impacto ambiental de la exhibición.** Tampoco se necesita invertir en elevados seguros de obra, porque la obra en sí misma está compuesta por objetos económicos y reemplazables. Se recorta entonces importantes eslabones de la cadena del mercado del arte.

De distintas maneras, el formato de esta exhibición se encuentra alineado con la teoría del decrecimiento que defiende a la sostenibilidad económica y la disminución del consumo de bienes y energía para la preservación de los recursos naturales y la

---

<sup>8</sup> En el recorrido de la escritura de la tesis surge este concepto posible, aunque encontré luego que también lo han utilizado algunos proyectos aislados para referirse a un tipo de intercambio o transacción sin intermediarios en el arte.

[www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/llega-el-take-away-art/](http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/llega-el-take-away-art/)

supervivencia del ecosistema. Asimismo, el hecho de que no existan gastos de transporte ni de seguros de obra, elementos fundamentales en una exhibición de arte tradicional, desafía a parte del circuito económico que muchas veces coarta la libertad de los artistas por falta de fondos.

## 2. Contexto en el devenir del rol del espectador, a modo de cronología

El siglo XX representa un quiebre en el **eje espectador-contemplación-obra**. El espectador deja de ejercer un rol pasivo, para empezar a involucrarse y a participar activamente en la construcción y consumo (real o simbólica) de la obra. En el campo de las artes visuales **Marcel Duchamp con sus *ready mades*, puntualmente con su obra *Fountain* (1917), propuso la práctica de la apropiación de objetos**. Le adjudica un nuevo significado a objetos del “mundo común” que se transforman en “obras de arte” dentro de un nuevo contexto: el de una exhibición, y el de un espacio -legítimo o legitimado- de las Artes Visuales. A partir de este momento, se le da al que contempla la obra un rol tan relevante como a su creador. El vínculo pasa a ser simétrico y a retroalimentarse.

Duchamp con sus *ready mades*, y otros artistas del dadaísmo, nos acercan al clima de una época de convulsión social. Al año siguiente de *Fountain*, con el fin de la Primera Guerra Mundial, emerge una cultura crítica orientada al nihilismo. Las consecuencias de este conflicto bélico sin precedentes, con la inmensurable pérdida de vidas humanas y la depresión económica de la post guerra, lleva a filósofos, escritores y artistas a replantearse el vínculo del ser humano con el mundo. Se da un gran sentido de anti autoritarismo, en el que la autoridad (y la autoría en el arte) es cuestionada y vista como obsoleta. Además, el gesto dadaísta, con la intuición de que el arte no signifique nada más que lo que se ve con los ojos, lleva la complejidad del arte a la simplicidad de un vínculo cotidiano.

Tal como afirma Claire Bishop en su libro "*Artificial Hells: Participatory art and the politics of spectatorship*", se dieron tres momentos clave de la vanguardia histórica que anticipan el surgimiento del arte participativo. Cada uno muestra una posición diferente hacia la inclusión de la audiencia, y los tres tienen una relación tensa con

el contexto político. El primero se refiere a la ruptura del futurismo italiano con los modos convencionales de ser espectador: su inauguración de la actuación como un modo artístico dirigiéndose a una audiencia masiva para el arte; y su uso de gestos de provocación (tanto en el escenario como en las calles) con fines políticos cada vez más evidentes. El segundo, se refiere a los desarrollos en la cultura rusa después de 1917, puntualmente en la formulación de dos modos distintos de actuación tal como los teoriza e implementa el estado: el teatro Proletkult y el teatro de masas. Y por último, el movimiento Dadaísta bajo la influencia de André Breton: el grupo cambió su relación con el público lejos de los cabarets combativos y hacia eventos más participativos en la esfera pública.

A lo largo de este capítulo se desarrollarán, además de estos tres momentos históricos recién mencionados, otros hitos puntuales como fueron la década del sesenta y la del noventa. Siguiendo las palabras de la crítica y curadora Valeria González,<sup>9</sup> en su libro *En busca del Sentido Perdido*, fue en estos años cuando se dieron cambios profundos y significativos con respecto a la participación en el arte.

**La concepción de la obra como dispositivo relacional, donde el artista diseña reglas de juego para que se produzcan lazos entre las personas, posee interesantes antecedentes en las vanguardias de entreguerras, y sobre todo en las prácticas artísticas de la década del 60, pero se estructuró como tendencia con peso propio recién en los años 90.**

Considero fundamental este aporte de González para organizar un recorrido histórico en base a aquellos puntos de inflexión que surgen con las dinámicas de las vanguardias, que luego son retomadas en los años sesenta y noventa, y que yo agregaría, resurgen con la exhibición *Take Me (I'm Yours)* en este nuevo milenio.

Y al finalizar esta cronología selectiva, propongo reflexionar a la luz de las teorías de autores contemporáneos como Bourriaud y Ranciere.

---

<sup>9</sup> González, Valeria. *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino 1998-2008*. Buenos Aires: Papers Editores, 2010.



## 2.1 El gran golpe: los manifiestos y las propuestas del Futurismo italiano

En el año 1909, un grupo de jóvenes artistas italianos que buscaba situar el arte italiano dentro de la vanguardia internacional, se reunieron en Milán bajo el manifiesto del artista Filippo Tommaso Marinetti. El escrito era, a grandes rasgos, un llamado revolucionario a destruir el arte antiguo para crear algo completamente nuevo y representativo de los tiempos modernos. Su ideología se basó en un rechazo violento a toda nostalgia, y en la exaltación de la vida moderna a través del culto a la máquina y a la velocidad. El propósito era crear un nuevo lenguaje visual, para renovar el arte tradicional y hegemónico que había hasta ese entonces.

**Parte de la atracción que los artistas futuristas sentían por el teatro, radica en que servía como un espacio alternativo de exhibición donde los artistas podían enfrentarse directamente al público.** Al ver al teatro como una nueva forma de exhibición, podemos comenzar a comprender cuán abrupto e innovador fue el compromiso futurista con el espectáculo. Las actividades futuristas se basaban en la actuación, se llevaban a cabo en teatros pero también en las calles, de forma itinerante (recorriendo ciudades de toda Italia) y además tenían el apoyo de material impreso que llamaba a la conciencia pública. De algún modo eran acciones *Call to Action* antes de la cultura de las redes sociales. Los eventos fueron precedidos por manifiestos y acciones para llamar la atención. Después de las actuaciones, se redactaban comunicados de prensa y se enviaban a periódicos nacionales y extranjeros para que estos los publicaran, y así lograr una mayor llegada al pueblo. Este modelo de *serata futurista* no estaba basada en convenciones tradicionales de trama, personajes, iluminación, vestuario, ni producido por y para audiencias de clase media; más bien, el modelo era el teatro de variedades, que tenía connotaciones de clase baja y tendía a comprender una apariencia no secuencial de espectáculo: gimnasia, payasadas, canto, etc. Poseía sus propias convenciones espectatoriales con el objetivo de colocar al público en el centro de una experiencia. Este teatro de variedades era el único que buscaba la colaboración del público; se incorporaba ruidosamente a la acción, acompañando a la orquesta, comunicándose con los actores en determinadas acciones y hasta en diálogos bizarros. Como una forma de entretenimiento popular principalmente del proletariado, el teatro de variedades brindaba amplias oportunidades para la

improvisación y el abucheo en ambos lados. A tal punto que esta participación se volvió anárquica y antagónica, con los artistas y el público atacándose entre sí, culminando con frecuencia en disturbios. Algunas de las técnicas sugeridas para provocar el conflicto se pueden encontrar en el manifiesto del teatro de variedades, citado en el capítulo dos del libro *Artificial Hells* de Bishop:

[...] esparcir un pegamento poderoso en algunos de los asientos para que el espectador masculino o femenino se quede pegado y haga reír a todos; vender la misma entrada a diez personas para generar embotellamientos, disputas y peleas; ofrecer boletos gratis a caballeros o damas que son notoriamente desequilibrados, irritables o excéntricos y que pueden provocar alborotos con gestos obscenos, pellizcos a mujeres u otras rarezas; y rociar los asientos con polvo para que la gente tenga picazón y estornudos. (pág.45)

En el teatro de variedades la gente lucha en las puertas para entrar, discuten frente a las obras de arte: están a favor o en contra, toman partido, dicen lo que piensan en voz alta, se interrumpen, protestan, con desenfreno y expresiones desmedidas; se da una atmósfera tumultuosa de gritos, carcajadas y protestas.

En este contexto, la innovación del futurismo no se trataba tanto de empoderar a la audiencia, sino de aprovechar y redirigir su energía y atención. Había cierta violencia por parte de los artistas futuristas que era proyectada en su público. Es importante destacar que esto se aplicó no solo a los miembros de la clase trabajadora de la audiencia, sino también a las clases media y alta que arrojaban verduras y huevos, y llevaban bocinas de automóviles, cencerros, silbatos, pipas, sonajeros y pancartas. El objetivo era producir un espacio de participación y de destrucción total, en el que las expresiones de hostilidad estuvieran al alcance de todas las clases como una forma brutal de “entretenimiento”. Según palabras de Marinetti, citadas por Bishop:

[...] Cuando se levantó el telón, una aulladora tribu de caníbales levantó sus miles de brazos y saludó nuestra aparición con una andanada de objetos del mundo animal, vegetal y mineral. . . Nadie pensó en tomar la primera palabra. Estábamos totalmente abrumados por esta recepción. (pág.47)



Afiche futurista de vía pública futurista captando la atención del público. Italia, 1909.



F. T. Marinetti hablando a la audiencia en Buenos Aires, 1936.

Para Marinetti, la participación se entendía como el final de la audiencia tradicional y como un compromiso total con una causa; este deseo futurista de dinamismo, activación y excitación emocional se repite luego en innumerables llamadas de vanguardia de las décadas posteriores. Después de 1918, cuando Marinetti regresa del servicio en el frente de la Primera Guerra Mundial, las actuaciones futuristas se volvieron más espectaculares y abiertamente políticas. El enfoque futurista de la participación se radicaliza como una forma de respuesta emocional en la que no existe ya la posibilidad de un observador distante, sino que este es incitado a participar en una orgía de destrucción. El marcado nacionalismo que promulgaba el futurismo contribuyó a sentar las bases ideológicas del fascismo italiano; y como señalaba Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de la reproducción técnica*: el fascismo es precisamente la formación política que permite a las personas participar en, y disfrutar, el espectáculo de su propia destrucción.

## 2.2 Contemporáneamente, Rusia y la era post revolución

La Revolución de Octubre de 1917, llevó a los artistas a crear un nuevo ámbito visual que encarnaba las necesidades sociales y el orden comunista. En los años posteriores a la Revolución, la tríada de autor, obra de arte y público, sufrió una reprogramación ideológica que incluyó también al teatro y la música, aunque el cine se considera con frecuencia como la forma de arte por excelencia de la revolución soviética. Surge entonces el Constructivismo Ruso como manifestación estética de la nueva sociedad socialista. Los constructivistas entendían el arte como una herramienta al servicio de la revolución bolchevique, que podía y debía contribuir a la formación del nuevo orden social, y a la difusión de la ideología socialista. El Arte es atravesado por el formato de **propaganda** para ser utilizado como medio de adoctrinamiento.

Los artistas querían cambiar el mundo con sus obras que consideraban siempre desde una perspectiva utilitarista y funcional, donde la estética se encontraba al servicio del uso. El arte traspasa a los objetos comunes de la vida cotidiana. **La producción artística debe ser agente de cambio social.** Artistas como Aleksandr Ródchenko, buscaron una aplicación social y práctica para su trabajo, diseñando

ropa, cerámica, cartelería y muebles para la producción y el consumo en masa. Ródchenko también llevó esta filosofía al plano de la fotografía: sus imágenes eran captadas desde ángulos distintos e inusuales, ya que estaba convencido que de esta manera el arte podía cambiar la percepción de los espectadores, y a su vez también generar cambios en la percepción de la sociedad.

La búsqueda por la democratización en la cultura, conlleva a una transformación profunda en el proletariado. Este auge cultural centrado en las masas, acompañado por la economía y la proliferación de las producciones teatrales, podría leerse en paralelo con cierta forma de arte participativo actual (Bishop, 2012, pág.50).



Propaganda política diseñada por Aleksandr Ródchenko. Rusia, 1925.



Puesta en escena del poema *Europa* de Walt Whitman por el Primer Teatro Obrero de Proletkult.  
Petrogrado, 1918.

Universidad de



Aleksandr Ródchenko: Escalera de incendio (1925) y Escaleras (1929).

### 2.3 Dadá en París

El dadaísmo estaba conformado por artistas y escritores jóvenes que frustrados por los desastres de la Primera Guerra Mundial, se empiezan a cuestionar los valores de la sociedad. Estaban en contra de los convencionalismos, y se burlaban del artista burgués. El contenido absurdo e irracional de la poesía y la pintura dadaísta reflejaban el rechazo que tenían los miembros de este grupo a todos los valores tradicionales y estéticos establecidos hasta el momento. Creían que la **provocación** servía como un vehículo de transformación social.

Tras varios encuentros informales en distintos cafés, empezaron a darle forma a la idea de crear un movimiento internacional. La primera celebración tuvo lugar en febrero de 1916 en Zurich, en el Cabaret Voltaire, y consistió en un teatro de variedades con canciones francesas y alemanas, música rusa, música negra, poesía y exposiciones de arte. Ese mismo año se publicó un panfleto titulado *Cabaret Voltaire* que contenía contribuciones de Filippo Tommaso Marinetti, Guillaume Apollinaire, y Pablo Picasso, entre otros. En plena primera guerra mundial, la idea de un movimiento internacional con sede central en la Suiza neutral era lo más conveniente en términos de libertad de expresión, aunque también se generaron otros focos importantes en ciudades como Berlín, Nueva York, y París.

En la capital francesa, las excursiones y visitas realizadas por los dadaístas fueron proyectando los acontecimientos de este movimiento a un nuevo tipo de ámbito público más allá de los teatros de variedades. Como describe el artista dadaísta Hans Richter<sup>10</sup>: la primera de estas excursiones se llevó a cabo en el patio de la iglesia de Saint Julien-le-Pauvre, una iglesia desierta, casi desconocida, en un entorno totalmente carente de interés y positivamente triste (p.183). Asimismo, el escritor surrealista Georges Hugnet<sup>11</sup> describió la excursión como un “rendez-vous absurdo”, imitando caminatas instructivas. Los volantes que anunciaban el evento fueron publicados en varios periódicos, y proclamaban que los artistas deseaban corregir la incompetencia de sospechosos guías, encabezando una serie de excursiones y visitas a lugares que no tienen razón de existir. En lugar de llamar la

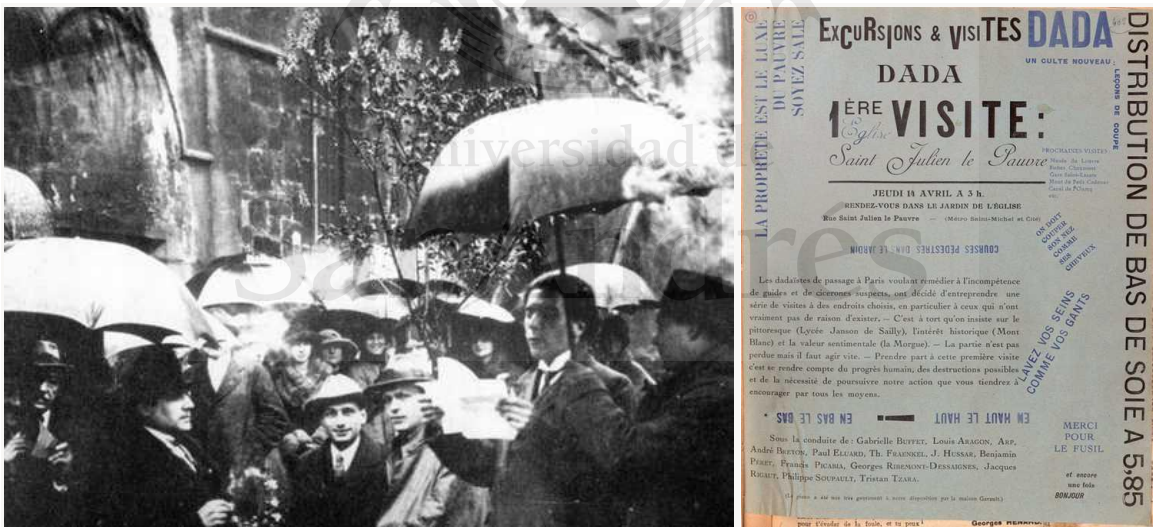
---

<sup>10</sup> Richter, Hans. *Dada: Art and Anti Art*. New York: Thames and Hudson, 2016

<sup>11</sup> Hugnet, Georges. *La Aventura Dadá*. Jucar, 1973.

atención sobre sitios pintorescos, o lugares de interés histórico, se pretendía desvirtuar la forma social de la visita guiada. El folleto también enumeraba una serie de futuras visitas propuestas, que al final nunca se llevarían a cabo, a destinos como el Louvre, el parque de Buttes Chaumont y la Gare Saint-Lazare. En una de las excursiones André Bretón leyó en voz alta el manifiesto dadaísta, mientras Georges Ribemont-Dessaignes hacía de guía con un gran diccionario Larousse en las manos y frente a determinadas esculturas o monumentos leía definiciones escogidas al azar.

El historiador de arte Grant Kester<sup>12</sup> critica a el dadaísmo y a el surrealismo por tratar de incitar a los espectadores a que sean más sensibles y receptivos al mundo, porque para él, esta posición convierte al artista en un portador privilegiado de ideas, informando condescendentemente al público sobre “cómo son realmente las cosas” (p.151).



Tristan Tzara leyendo a una multitud en la fachada de la iglesia St. Julien le Pauvre. / Poster del tour dirigido por Tristan Tzara y André Breton. París, 1921.

<sup>12</sup> Kester, Grant H. *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2004.



Según Claire Bishop, en estos tres casos recién mencionados, la cuestión de **la participación de la audiencia se vuelve cada vez más inseparable de la cuestión política**. Para el futurismo, la participación marcó el comienzo de la adhesión al nacionalismo de derecha. En la Rusia posrevolucionaria, la participación denotaba una confirmación a los ideales revolucionarios. Y tan solo el dadaísmo, en su negación a todas las posiciones políticas y morales, proporcionó una alternativa a la participación ideológica.

#### **2.4 Los años 60: crisis sistémica en el mundo (y en el mundo del arte)**

La década de los 60 fue una época altamente convulsionada social y políticamente, precedida por el triunfo de la revolución cubana en 1959, y atravesada íntegramente por la Guerra de Vietnam. En 1961 con la construcción del muro de Berlín, Alemania es dividida en dos: al oeste como la República Federal Alemana (RFA), y al este como la República Democrática Alemana (RDA), esta última bajo ocupación soviética. En este contexto, la guerra fría entre la Unión Soviética y Estados Unidos se tensiona, y llega a sus puntos más álgidos durante la crisis de los misiles en el año 1962. Paralelamente, crece la carrera espacial entre Rusia y Estados Unidos, que culminó con la supremacía norteamericana y la llegada del hombre a la luna en el año 1969.

En este contexto, en el año 1964 Marshal McLuhan publicó su libro *Understanding Media: The Extensions of Man*, en donde enuncia su famosa frase: **“el medio es el mensaje”**. **McLuhan observa el creciente poder de los medios de comunicación sobre la cultura de masas**, y frente a esta problemática advierte que el medio en sí mismo debe ser el foco de análisis, no solamente el contenido que este emite.

En esta década también se producen asesinatos a personalidades políticas de extrema relevancia como el de John F. Kennedy en 1963, de Ernesto “Che” Guevara en 1967, y de Martin Luther King en 1968. En este último año también **acontecen importantes movimientos sociales de protesta y liberación, como el Mayo Francés y la Primavera de Praga**.

**En lo que respecta al ámbito social y cultural, en 1960 se aprueba la píldora anticonceptiva desatando una revolución sexual sin precedentes que empoderó aún más al movimiento feminista; lo que sería la antesala a las actuales políticas del cuerpo.** La libertad sexual y el consumo de drogas recreativas se vuelven símbolo de la contracultura hippie, que nace como un movimiento juvenil en los Estados Unidos durante la década de 1960, y luego se desarrolla en todas partes del mundo. Este movimiento hippie se concentra en el icónico Festival de Woodstock de 1969, ya al final de esta década, proclamando ser una celebración a favor de la paz y del amor. Allí primaba la libertad sexual, el consumo de drogas, y las ideas anti imperialistas, bajo el slogan: *Tres días de paz y música*.

En cuanto a la historia del arte, a principios de los años sesenta se produce un momento clave en relación a la participación del público, denominado como “**giro performativo**”. Este concepto lo desarrolla Erika Fisher<sup>13</sup> en su texto *Estética de lo Performativo*, donde explica que las fronteras entre las distintas artes se han ido disolviendo, y se ha tendido progresivamente a la creación de acontecimientos que se empezaron a realizar con frecuencia en forma de realización escénica. **El artista se percibe, más que un creador de objetos, como un productor de situaciones.** Las obras se conciben para que el espectador se sienta de un modo u otro parte de su realización.

Umberto Eco no tardó en describir este procedimiento en su famoso libro *Opera aperta* (1962). Según su interpretación, el destinatario de la obra, a veces a través de su propio accionar, la termina. Con respecto a las artes visuales, si bien ya existía una pulsión por utilizar el cuerpo como en el *action painting* de Pollock, fueron sobre todo los artistas visuales del movimiento Fluxus, quienes crearon en los años sesenta el nuevo arte de acción y de la performance.

Antes de profundizar en las características de los artistas Fluxus, cabe destacar al movimiento artístico *Nuevo Realismo*, fundado por el artista Yves Klein y el crítico y curador Pierre Restany en 1960 durante una exhibición colectiva en Milán. Restany

---

<sup>13</sup> FISHER - LICHTER, Erika. *La estética de lo performativo*. Abada Editores, 2004.

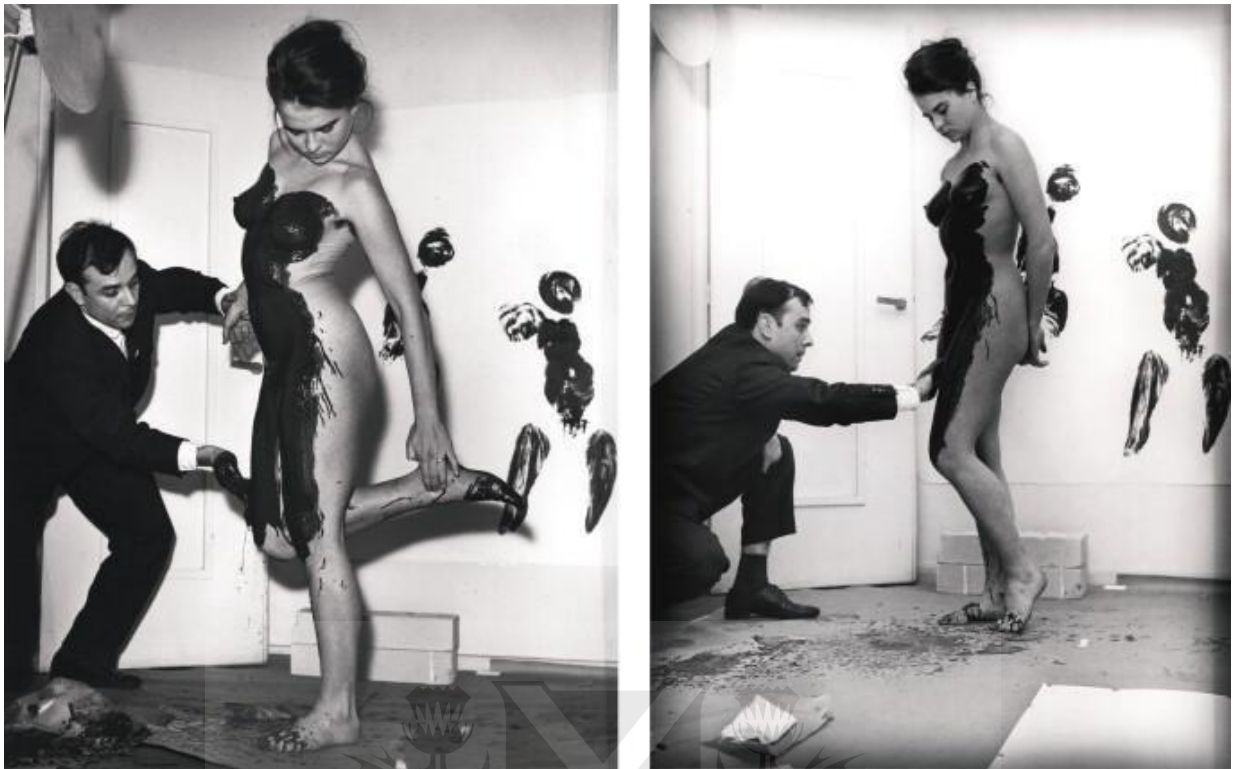
es quien redacta el manifiesto, y anuncia que el nombre se debe a las nuevas formas de percibir lo real. Este movimiento nace de forma paralela al Pop Art estadounidense, sin embargo, este se concentra en la parte más superficial del consumo y el Nuevo Realismo en la faceta más oscura del capitalismo.

El Nuevo Realismo mantuvo una relación muy cercana con el Dadaísmo, de hecho, su segundo manifiesto escrito en 1961, se tituló *40° por encima de Dadá*. Los artistas miembros de este grupo buscaban **unir lo más posible el arte a la vida**, y declararon que se habían juntado sobre la base de su singularidad colectiva, queriendo decir con ello que se habían unido a pesar de, o quizás debido a, sus diferencias. En 1960, Klein, fundador del movimiento y el más disruptivo del grupo, lleva a cabo en su propia casa (como espacio escénico) y bajo la mirada de los invitados, una acción pionera que fue denominada como “Celebración de una nueva era antropométrica”. Esta consistía en que dos mujeres desnudas cubiertas de pintura azul IKB (International Klein Blue) estamparan su cuerpo sobre papeles de gran formato, para crear así una nueva obra de arte. En base a esta acción, al año siguiente Klein declara en Nueva York, el Manifiesto del Hotel Chelsea:

[...] cuando concebí la idea de pintar usando pinceles humanos. El propósito era lograr una distancia definida y constante entre mí mismo y el cuadro durante los procesos de creación (...) Muchos críticos de arte aseguraban que con ese método de pintura yo sólo estaba recreando la técnica conocida como *action painting*. Me gustaría dejar en claro en este momento que lo mío es lo contrario al *action painting*, en tanto yo permanezco completamente ajeno a todo trabajo físico durante la creación.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Texto publicado en *Yves Klein Retrospectiva*. Buenos Aires: Proa, 2017.



Yves Klein trabajando en la performance de antropometría azul. París, 1960.

Este llamado giro performativo en las artes difícilmente se pueda comprender desde las teorías estéticas tradicionales, ya que en este giro es fundamental la **transformación de la obra de arte en acontecimiento**, y la transformación de las relaciones ligadas a ella: la de sujeto-objeto; y la de estatus material y simbólico. Todo es obra, siendo el artista el conductor de esta partición invisible e infinita del mundo.

Otra acción de Yves Klein, muy significativa en este contexto, fue la obra *Cheque* (1959) que surge de una necesidad del artista por acercarse a lo que él llamó lo "inmaterial". El contexto de esta obra nace un año antes, en la galería Iris Clert de París, Klein celebró una exposición donde primaba el vacío. Albert Camus fue a visitarla y proclamó en relación a su experiencia: *"Con el vacío, plenos poderes"*.

La pieza *Cheque* consistía más bien en un recibo de compra de una obra de arte inmaterial. El artista puso a la venta lo que denominó como "zonas de sensibilidad pictórica inmaterial" cuyo precio se pagaba en pan de oro que él mismo acababa tirando al río Sena. El comprador, por su parte, podía quedarse con su recibo o

quemarlo en un ritual. En caso de haber optado por prenderlo fuego, sería considerado el "propietario definitivo" de la obra conceptual. Este dominio invisible, impalpable, del que el artista pretende apropiarse, es a la vez real y teórico.

Siguiendo esta línea conceptual, Klein escribe *La superación de problemática del arte* (1959)<sup>15</sup>, y plantea al artista como propietario, un tema sobre el que retomaré en el desarrollo del capítulo siguiente.

"No alcanza con decir o escribir: "Yo superé la problemática del arte". Hay que haberlo hecho. Y yo lo hice. [...] Para mí, actualmente la pintura ya no está en función del ojo. Está en función de la única cosa en nosotros que no nos pertenece: nuestra Vida. [...] Estoy en contra de la línea y de todas sus consecuencias: contornos, formas, composición. Todos los cuadros, sean cuales fueran, figurativos o abstractos, me producen el efecto de ventanas de prisión cuyos barrotes son precisamente las líneas. Muy por el contrario, en el color, en la dominante, ¡está la libertad! El lector de un cuadro con líneas, formas, composición, queda preso de sus cinco sentidos. Desemboqué entonces en el espacio monocromo, en el todo, en la sensibilidad pictórica inconmensurable. [...] Encontré, o más bien fui tomado por la presencia de muchos habitantes del espacio, pero ninguno era de naturaleza humana: nadie había estado ahí antes que yo. Es por eso que el espacio me concedió el derecho de ser "propietario" o más bien "copropietario" junto a otros, por supuesto, pero que no tenían nada que ver con los humanos. Y el espacio consintió en querer manifestar su presencia en mis cuadros, a fin de constituir en actos notariales de propiedad mis documentos, mis pruebas, mis diplomas de conquistador. No soy solo el propietario del Azul, como bien podría creerse hoy en día, no: soy el propietario del "color", porque el color es el lenguaje de los actos legales del espacio. Por supuesto que mi inconmensurable propiedad no es "solo color", sino que simplemente "es" y punto. Mis cuadros están ahí solamente como mis títulos visibles de propiedad.

En el ámbito de la música, el impulso performativo llegó a principios de los años cincuenta con los *Events* y *Pieces* de John Cage, quien buscaba integrar el factor "azar" a sus composiciones, como una forma de **romper con las barreras entre el arte y la vida**, distinción que él creía arbitraria. Su composición 4'33' del año 1952, consiste en 4 minutos y 33 segundos de silencio, en el cual el sonido ambiente del auditorio se convierte en el contenido musical de la obra. La audiencia se hace híper

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

consciente del entorno, haciendo foco en los sonidos insignificantes, muchos de los que ellos mismos realizan voluntaria o involuntariamente.

Por otro lado, en el campo de la Literatura, el impulso de lo performativo no solo se manifestó en la llamada novela laberíntica, que convierte al lector en autor al ofrecerle herramientas que puede combinar a voluntad. También se hizo eco en el surgimiento de la gran cantidad de recitales literarios, en los que el público se congregaba para escuchar la voz de uno o varios poetas o escritores. Allí, la atención de los oyentes era captada por la materialidad específica de cada una de las voces de los lectores, y la literatura se desplegaba enfáticamente como una realización escénica: cobrando vida a través de las voces de los lectores.

También el teatro experimentó un impulso performativo en los años sesenta que consistió sobre todo en una redefinición de la relación entre actores y espectadores, lugar del escenario y de la expectación. En la vanguardia teatral norteamericana, la participación de la audiencia se convirtió en algo cotidiano. Los espectadores no solo podían participar, sino que eran invitados a tocar a los actores y se les pedía incluso que no rechazaran el contacto recíproco, para lograr así que se llegara a realizar una especie de **ritual comunitario**.

## 2.5 Una nueva era: Fluxus

Como mencioné anteriormente, el movimiento Fluxus fue fundamental en la concepción del arte durante los años sesenta, inspirado en parte en el futurismo y dadaísmo, y fundado por George Maciunas en 1962. En uno de sus ensayos<sup>16</sup> él mismo explicaría:

Fluxus-arte-diversión debía ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional.

---

<sup>16</sup> Maciunas, George. *Neo-Dada en Música, Teatro, Poesía, y Arte*. Ensayo publicado en el catálogo de la exhibición *En l'esperit de Fluxus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994.

Maciunas se refiere a Fluxus como Neo-Dada en el sentido que ambos equivalen a la fusión entre vida y arte. Fluxus se relaciona con todo tipo de excepciones artísticas, y fue en cierto modo “anti arte”, que en ningún sentido debe entenderse como no artístico, sino solo como una variación lúdica de la acción artística. A principios del siglo XX este tipo de “anti arte” se llamaba Dadá. En los años 60, su análogo (Fluxus) podría ser catalogado como Neo-Dada. Sobre esta cuestión, el músico y compositor Tom Johnson<sup>17</sup>, escribió al respecto:

Fluxus fue un género de arte escénico que ocurrió 10 años antes de que se acuñara el término. Era una forma de dadá que sucedió 30 años después de Dada. Fue lo que sucedió cuando los jóvenes seguidores de John Cage se juntaron a principios de los años 60. Fue un estilo que atrajo audiencias minúsculas y ninguna crítica cuando estaba vivo. Y es una cuestión de nostalgia hoy. (p.71-72)

Asimismo, John Cage<sup>18</sup>, músico, compositor y teórico vanguardista, que además fue una gran influencia para los artistas del movimiento Fluxus, proclamaba la importancia o la necesidad casi vital del **fluir**; de “aceptar cualquier cosa que nos acontece”.

**[...] Abrir los ojos y los oídos cada día viendo la vida tan excelente como es... Aceptar lo que venga sin importar las consecuencias, es no tener miedo o estar lleno de amor que proviene de un sentido de unidad con lo que sea.**

Esta sensibilidad que expresa Cage, sintoniza y refuerza la cosmovisión Fluxus, constituida sobre una base experimental en la que nada debe ser excluido. Las experiencias que se dan bajo el movimiento Fluxus invitan a percibir al mundo de una forma diferente, de tal manera que por ejemplo, una simple goma de borrar puede ser percibida como arte. Fluxus, como neo-vanguardia, buscaba intervenir en las instituciones, utilizar y subvertir sus códigos.

La base filosófica de Fluxus funcionó en términos de Maciunas como “anti-arte” y “anti-mercancía” (tomando este concepto en clave marxista). La revalorización de

---

<sup>17</sup> Johnson, Tom. *Paper Airplanes and Shattered Violins*, 1979.

<sup>18</sup> Cage, John. *A year from monday: New Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, 1967.

los objetos comunes sacados de contexto empieza con Duchamp, pero en las obras Fluxus se profundiza la dialéctica en relación a los opuestos: audiencia interactiva vs. separada; objeto temporal vs. estático; artista creador vs. iniciador; obra fija vs. cambiante.

El filósofo John Dewey,<sup>19</sup> en su texto más notable donde indaga acerca de la experiencia estética, señalaba que ésta ocurre en un espacio intermedio, es decir, dentro de una sensibilidad estética integrada entre los aparentes opuestos.

En el arte como experiencia, actualidad y posibilidad o idealidad, lo nuevo y lo viejo, material objetivo y respuesta personal, lo individual y lo universal, superficie y profundidad, sentido y significado, se integran en una experiencia en la que todos se transfiguran del significado que les corresponde cuando se aíslan en la reflexión. (p.301)

Otro aporte significativo para comprender el núcleo de Fluxus, fue la del artista y compositor George Brecht<sup>20</sup>, uno de los miembros fundamentales del movimiento, quien deseaba liberar a Fluxus de un análisis sistemático.

En Fluxus nunca ha habido ningún intento de ponerse de acuerdo sobre objetivos o métodos; los individuos con algo innombrable en común simplemente se han unido naturalmente para publicar y realizar su trabajo. Quizá este algo en común sea la sensación de que los límites del arte son mucho más amplios de lo que convencionalmente parecían.

Esta idea de Fluxus ligada a la fluidez como contraposición a las categorías conceptuales, proviene ya desde su mismo nombre: Fluxus en latín significa flujo. El diario *Newsweek* publica a principios de 1968 un artículo en relación a la actividad de estos artistas: **“Hay una forma de arte que no encaja en ninguna categoría convencional. No es ni pintura ni escultura, ni cine ni teatro. Podría llamarse *intermedia*”**. Tampoco se trataba de los llamados *happenings*, término que estaba en auge en ese momento, puesto que los estos tenían un tinte de mayor

---

<sup>19</sup> Dewey, John. *Art as Experience*. Nueva York: Milton Balch, 1934.

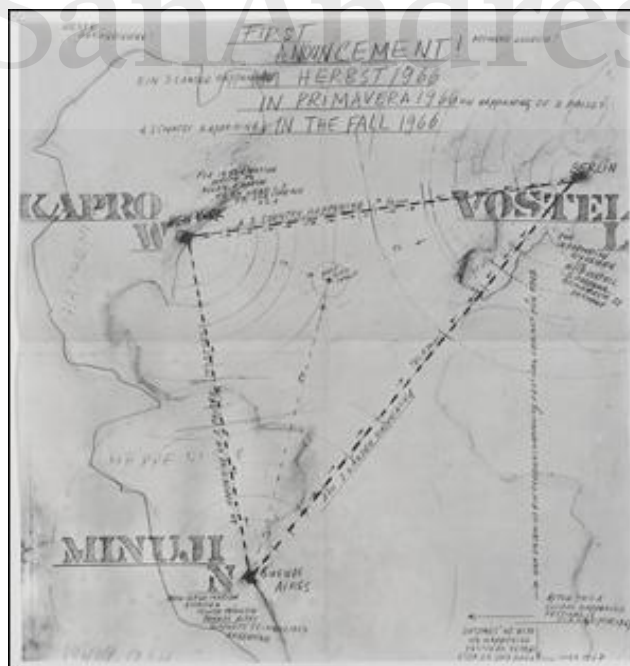
<sup>20</sup> Brecht, George. *Something about Fluxus*, Fluxus newspaper n°4, June, 1964.



espectacularidad, y comenzaron como eventos estrictamente planeados, en los que la audiencia y los performers seguían señales para vivenciar el arte.

El término ***happening*** fue acuñado por Allan Kaprow, para referirse a una serie de eventos que había creado a partir de obras de John Cage. Para Kaprow, un happening era un juego, una aventura, un número de actividades realizadas por los participantes, con el motivo de jugar. No existía un orden o jerarquía entre el artista y el espectador. La audiencia participaba, y era la reacción del espectador la que definía la pieza del arte, haciendo de cada happening una experiencia única que no puede ser replicada. En 1959, Kaprow presentó *18 Happenings in 6 Parts* en la Reuben Gallery de Nueva York, donde tuvo la primera oportunidad para que un público más amplio experimentara este tipo de eventos. Eligió la palabra *happening* para sugerir **algo espontáneo, algo que simplemente sucede**.

Unos años después, en 1966, Allan Kaprow realizó un proyecto en colaboración con Marta Minujín en Buenos Aires, y Wolf Vostell en Berlín. Se llamó *Three Country Happening*, y consistía en que los tres artistas presentaban *happenings* en forma simultánea desde sus respectivos países. Para esa ocasión, Minujín presentó su obra *Simultaneidad en simultaneidad*, en el Instituto Di Tella.



Primer anuncio de A 3 Country Happening: Allan Kaprow, Wolf Vostell, Marta Minujin. 1966

Este afiche anunciaba el *happening* simultáneo de Allan Kaprow en Nueva York, Wolf Vostell en Colonia y Marta Minujín en Buenos Aires. Cada uno de los tres artistas participantes creó un *happening* que los otros dos debían repetir en el mismo día y horario en sus respectivos países. El resultado de las acciones simultáneas se comunicó a través del satélite “Pájaro Volador” a los tres países.

El diseño del cartel es de Vostell con textos en inglés, alemán y español, y fue doblado en cuatro partes para poder ser enviado por correo. El remitente es Allan Kaprow y el destinatario el artista norteamericano Richard Kostelanetz.

Retomando la búsqueda por llegar a una aproximación conceptual en relación al movimiento Fluxus, podría decirse que éste también se diferenciaba del llamado *conceptual art* de aquellos años, que surge como una reacción al formalismo en las artes. En cambio, Fluxus funcionaba como lo que se conoce como *concept art* considerando que **lo material es lenguaje y el lenguaje es material**. Muchas de sus obras más relevantes están intrínsecamente asociadas al lenguaje. Un ejemplo destacado es el de Brecht, quien desarrolla un modelo de práctica artística denominado *Event Score*. Estos consistían en una simple tarjeta blanca con unas pocas líneas de texto. Se trataba de una proposición lingüística presentada en lugar del objeto de arte, diseñada para mediar un momento de la experiencia del espectador.



George Brecht, *Event Scores*, 1960-63.

Otro ejemplo significativo, es la obra de de la artista fluxus japonesa conocida como Mieko o Chieko Shiomi y sus “*poemas espaciales*” (1965). Shiomi comenzó el *Poema espacial n.º 1*, el primero de lo que se convertiría en una serie de nueve poemas espaciales, al formular un mensaje basado en el lenguaje. Una de sus cartas contenía el siguiente mensaje: “Evento de palabra: escriba una palabra (o palabras) en la tarjeta adjunta y colóquela en algún lugar. Por favor, dígame la palabra y el lugar que se editará en el mapa mundial”. Shiomi, frustrada por los límites geográficos que condicionaban a los participantes y audiencias del arte, utilizó el sistema postal para conectar a artistas y colaboradores de todo el mundo, enviando su aviso por correo. Como miembro de Fluxus, Shiomi pudo pedirle a Maciunas que le proporciona su lista de correo de artistas, amigos y simpatizantes que formaban parte de la red global general del grupo. Los destinatarios de la solicitud del "Evento de palabras" de Shiomi respondieron con relatos de la palabra o palabras que habían elegido, y los detalles de los lugares donde habían colocado sus tarjetas. Cada pin en el mapa dibujado a mano lleva una bandera con el texto que la artista recibió. Juntos, los pines visualizan todo el proceso de colaboración, en el que la artista renunció al control autoral y abrazó el azar. El resultado es un poema tridimensional mapeado a través del tiempo y el espacio.



Mieko Shiomi. *Spatial Poem N°1*. 1965. (Museum of Modern Art, MoMa)

Sin duda, **el enfoque comunitario es sumamente importante para los artistas de este movimiento**. En una entrevista publicada en *Teaching and Learning as Performing Arts*, un libro del artista fluxus Robert Filliou<sup>21</sup>, John Cage argumenta:

**Una mayor cantidad de intercambios de información o intercambios de experiencias surgen de inmediato cuanta más gente hay, y esa es exactamente la situación en la que nos encontramos ahora viviendo en una abundancia de ideas y experiencias. (p.114)**

Su uso de la frase "abundancia de ideas y experiencias" para caracterizar lo que se intercambia hace alusión a un universo de materiales. Allí no se refiere solo a los materiales tradicionales como libros e información especializada, sino a todas las formas de invención humana: modelos conceptuales o poéticos, música, comida, danza, incluso la interacción directa con el entorno local, por mencionar algunos. Estos modos de intercambio no literarios son de extrema relevancia porque forman la base ontológica de la narrativa humana.

La idea del **universo de materiales** se ve concentrada y potenciada en los famosos *Fluxkits*: pequeñas cajas hechas de materiales económicos ensambladas para uso personal, que Maciunas inventó en 1962. El primer Fluxkit, titulado *Fluxus I*, fue diseñado por él y contiene objetos, obras visuales y ensayos de treinta y nueve artistas (de los cuales no todos eran artistas Fluxus). Los diversos elementos de *Fluxus I* brindan información **multisensorial**, como por ejemplo, incluyen una canción con letra y melodía (involucrando la vista, la movilidad y el oído); una servilleta, destinada a tocar la mano y la boca (involucrando el tacto y quizás el gusto); un guante de examen médico (involucrando tacto, vista y olfato); retratos fotográficos; partituras musicales; poemas visuales y sonoros (involucrando el ojo, el oído y el cuerpo de la interpretación). Como generadores de experiencias primarias, los *Fuxkits* y otros eventos propios del movimiento Fluxus, nos permiten experimentar las cosas por nosotros mismos, generando así un mecanismo para nuestra comprensión sobre nuestro lugar en el mundo. No es difícil encontrar en cada hogar un *Fluxkit* personal: una pequeña caja contenedora de objetos sin

---

<sup>21</sup> Filliou, Robert. *Teaching and Learning as Performing Arts*. Colonia y Nueva York: Koning Verlang, 1970.

conexión estética o económica alguna. Objetos de diversos materiales, épocas, tamaños, calidad, y función, pero todos bajo el mismo denominador común: **la afectividad y la evocación a recuerdos**. Todos estos objetos “preciosos” son elevados por nuestra subjetividad a una categoría superior de cosas; una categoría afectiva ligada directamente a alguna experiencia. Esta selección de objetos deja de manifiesto la necesidad de darle espacio a experiencias, eventos, emociones, y sensibilidades personales.



*Fluxkit. 1965.*

El carácter multisensorial del Fluxkit, ayudaría entonces a la apertura del conocimiento del mundo. El filósofo David Micheal Levin<sup>22</sup> explica en su libro la relación que existe entre el conocimiento sensorial y la apertura del ser:

La historia del dualismo mente/cuerpo y la historia del dualismo sujeto/objeto son dos manifestaciones sintomáticas de una rabia violenta y nihilista en el corazón mismo de nuestra metafísica... el pensamiento ontológico es radicalmente diferente: nos involucra en la apertura de la totalidad de nuestro ser, y tiene lugar tanto en la vida de nuestros pies, manos y ojos como en nuestra cabeza, nuestro cerebro o nuestra mente. (p.56)

Este tipo de pensamiento llamado ontológico, abarca experiencias multisensoriales en formas que refuerzan nuestra conexión con el mundo. **Nuestros cuerpos nos dan acceso a lo que perciben nuestros sentidos y nos vinculan a todo el universo de las percepciones humanas.** Seguramente el objetivo final de Fluxus era formar múltiples caminos hacia el conocimiento ontológico y hacia la expansión de la experiencia humana. Levin describe esta expansión como una forma de volverse "completamente humano", lo que estaría determinado por la creencia en el significado único de experiencias particulares.

## 2.6 Experiencias en Argentina: casos de estudio

La década del sesenta fue un momento de vasta experimentación en territorio local que llevó a la creación de obras radicales, y a la formación de artistas argentinos que luego serían consagrados por sus abordajes alternativos de crear arte. En este punto, propongo destacar las formas conceptuales de arte participativo que se desarrollaron en Buenos Aires a mediados de la década de 1960 bajo la influencia de Oscar Masotta, y en el Ciclo de Arte Experimental (CAE) en 1968.

Por otro lado, teniendo en cuenta el contexto regional de América del Sur, estas acciones participativas producidas en Argentina contrastaron fuertemente con los experimentos artísticos más relevantes producidos en Brasil durante este período. En este último, sucedió que las frías formas constructivas de la abstracción europea

---

<sup>22</sup> Levin, David Michael. *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. Routledge & Kegan Paul, 1985.

se reorientaban hacia una experiencia liberadora de color, textura y objetos intermedios. En cambio, en Argentina se dió una historia de gestos aislados por artistas, que formados en entornos diversos, no contaban con una obra consistente.

Según palabras de Bishop, la narrativa maestra del arte brasileño fue (y en gran medida sigue siendo) lo sensual, y en cambio **el trabajo argentino radica en un lenguaje más cerebral y autorreflexivo**; sus actuaciones están menos orientadas a lo visual y más dispuestas a detenerse en las consecuencias nihilistas de producir situaciones coercitivas. Si los mejores ejemplos del arte brasileño durante la década de los sesenta invitan a los espectadores a sentir, sus contrapartes argentinos **parecen exigir que los espectadores piensen y analicen**.

A continuación, un breve repaso por momentos y obras clave del arte participativo local.

### **Alberto Greco. Manifiesto Dito del Arte Vivo, 1962**

Alberto Greco (1931-1965), en el año 1962 mientras deambulaba por París, realizó la *Première Exposition Arte Vivo*. Con una tiza en la mano, elegía transeúntes al azar y formaba círculos alrededor de ellos, firmando al costado como si las personas fueran esculturas vivientes. Estas personas eran según Greco, obras de arte vivas. También realizó esta acción con objetos en otros lugares. Todo podía ser un *vivo-dito*. El 24 de julio de ese mismo año el artista escribió su *Manifiesto de Vivo Dito*<sup>23</sup>, del arte vivo, y lo imprimió en forma de afiche para empapelar las calles con sus ideas.

El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significa galería y muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad. Movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones. Arte vivo, movimiento dito.

---

<sup>23</sup> Extracto del *Manifiesto VivoDito* en *Alberto Greco ¡Qué grande sos!*. Catálogo de exposición. Museo Moderno de Buenos Aires, 2021.



Alberto Greco realizando su *vivo-dito*. Paris, 1962.

Tres años después, en 1965, Greco realizó la rifa *vivo-dito* en la Central Station de Nueva York, con la colaboración de Christo, Roy Lichtenstein, Daniel Spoerri y Allan Kaprow, entre otros. La acción consistía en ubicar obras de distintos artistas (cerca de ochenta en total) en algunos lockers de la estación. Mientras que en el Hotel Chelsea, que quedaba cerca del lugar, se vendían las llaves de los lockers. La persona que iba a abrir podía encontrarse con alguna obra, o no. Azar o destino.

### ***Marta Minujin. Suceso plástico, 1965***

Es el nombre del *happening*, o suceso como prefiere denominarlo su propia autora Marta Minujín, que se llevó a cabo en el estadio del Club Atlético Cerro en Montevideo, Uruguay. Allí la artista inspirada en la película *8 ½* de Federico Fellini, convocaba al público a “vivir en el arte”.





Marta Minujín. *Suceso plástico*. Estadio Cerro. Montevideo, Uruguay. 1964.

El siguiente extracto corresponde a la nota titulada “Suceso Plástico de Marta Minujín Hoy en el Cerro” publicada en el diario *El País* de Uruguay, el 25 de julio de 1965:

## San Andrés

Se trata de arrastrar al espectador de su pasiva condición contemplativa y distante, y conducirlo, un poco compulsivamente, a la participación. El suceso no tiene una duración mayor de veinte minutos porque actúa sobre la sensibilidad y la actuación del cómplice como designa la pintora al público. Por la intensidad, y la sorpresa y su prolongación, significaría además demasiado costosa. No se trata de un espectáculo porque no existe una distancia establecida entre el espectador y el actor, sino que el público mismo se transforma en protagonista.

Casi sesenta años más tarde, la misma artista evoca, en una entrevista realizada por Matilde Sánchez para Clarín en noviembre del año 2021, su famoso Suceso Plástico ocurrido en Uruguay con las siguientes palabras:

Llevé a 20 gordas, 20 fisicoculturistas, 20 prostitutas, parejas de novios y motociclistas, y todos entraron en el estadio con Bach a todo volumen. Miles de personas vinieron a ver cómo era vivir en el arte. Y pasaba de todo... Las gordas rodaban entre la gente y los forzudos las levantaban en alto, los novios se envolvían en cinta adhesiva, mientras las motos daban vueltas para que nadie escapara. Desde dos helicópteros tiramos pollos sobre la gente. Y resulta que, en medio de eso, un pintor que me odiaba -a mí siempre me odia algún pintor- estranguló un pollo y se puso a pintar con la sangre. Un horror. Me demandó la Sociedad Protectora de Animales. Fue tal el escándalo que la directora tuvo que renunciar al Museo [quien había comisionado la obra]; por muchos años no pude volver a Uruguay. Pero como el escándalo salió en los diarios de todo el mundo, cuando llegué a Nueva York ya era conocida.

*Suceso Plástico* junto a los *Vivo-Dito* de Alberto Greco, sentaron en estos años, un precedente valioso para el desarrollo de un tipo de performance en el que los participantes se centran como objeto y material de la obra.

**Marta Minujín y Rubén Santantonín. *La Menesunda*, 1965**



Santantonín y Minujín en “La Menesunda” en el Instituto Torcuato Di Tella (Archivo Marta Minujín)



En la primera imagen, Santantonín y Minujín en el ingreso al obra, luego un pasaje de “La Menesunda” en 1965 y la tercera, parte de la reproducción realizada por el Moderno en 2015.

La palabra Menesunda hace referencia a los conceptos de mezcla o confusión en lunfardo, y consistía en una estructura laberíntica que incluía un recorrido por once situaciones. Se organizaba a partir de una secuencia de espacios de diferentes formas geométricas, recubiertos por diferentes materiales, que generaban estímulos multisensoriales en el visitante. Esta elaborada instalación que realizaron Marta Minujín y Rubén Santantonín, con colaboraciones de Pablo Suárez y David Lamelas, entre otros, fue presentada en mayo de 1965 en el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella.

A La Menesunda se ingresa por un túnel de neón que buscaba recrear las luces de la calle Florida, para luego pasar a un espacio donde se ubican una serie de televisores que reproducen la imagen del visitante que acaba de ingresar. Siguiendo el circuito, un pasillo lleva a una habitación abierta en la que una pareja descansa en pijama en la cama. Luego, se desciende al interior de la cabeza de una mujer gigante, cuyas paredes se encuentran recubiertas de pequeños envases de maquillajes de la marca *Miss Ylang*. En este espacio, una maquilladora se ofrece para hacer masajes o maquillar al público y, a través de un visor ubicado en uno de los ojos de la mujer gigante, se puede obtener la visión completa de la cabeza de la mujer reflejada en un espejo. En el siguiente paso, se ingresa a una sala con una

calesita de hierro que gira sobre su eje llena de cintas de diferentes colores, y que conduce al visitante a un nuevo pasillo todo recubierto de goma espuma en forma de nube, dando la sensación de estar en el cielo. Desde ahí se llegaba a un espacio que recreaba el interior de una heladera gigante con varios grados bajo cero, y distintas formas y texturas que el público podía tocar. Finalmente, el público desembocaba en una sala cubierta de espejos, con ventiladores que arrojaban papel picado fluorescente, y de forma intermitente se prendían y se apagaban las luces. Así era el fin del recorrido.

La Menesunda condensó muchas de las problemáticas e inquietudes que atravesaron a la vanguardia en los años sesenta: la voracidad del avance de la cultura de masas; la experiencia como soporte estético; el espectador como agente activo; la posibilidad de ruptura con las tradiciones artísticas; y el arte como medio para la transgresión de los límites impuestos por los gobiernos militares.

Cabe destacar que en el año 2015, el Museo Moderno de Buenos Aires realiza una reconstrucción de la Menesunda, dos años antes que se lleve a cabo la exhibición *Take Me (I'm Yours)*, ¿Señal que el interés de esta última tiene vertientes de época?

### **Oscar Bony. La Familia Obrera, 1968**

Conocida por primera vez en la exhibición *Experiencias '68* en el Instituto Di Tella, donde artistas realizaron diversas obras con alto contenido político, Oscar Bony muestra a una familia de clase trabajadora argentina (un hombre obrero metalúrgico, una mujer maestra de escuela y un niño estudiante) sentada en una plataforma durante ocho horas al día. La familia respondió a un anuncio de trabajo en el diario. Se les pagó para “**estar presente**” en un pedestal durante el horario de apertura de la exposición, acompañados de una grabación de sonidos cotidianos realizada en la casa de la misma familia. La etiqueta que acompaña a la pieza, escrita por Bony, explica que "Luis Ricardo Rodríguez, un troquelador profesional, está ganando el doble de su salario habitual solo por permanecer en exhibición con su esposa e hijo". La familia Rodríguez se muestra ensimismada, leyendo libros para pasar el rato mientras los visitantes los examinan.



Oscar Bony. *La familia obrera*. 1968. Colección Eduardo F. Costantini.

Universidad de

San Andrés

Esta pieza de Bony, controversial hasta el día de hoy, se erige como un ejemplo aislado dentro del trabajo general del artista, pero sin duda presenta estrechas conexiones conceptuales con artistas que años más tarde desarrollaron su cuerpo de obra a través de las *performances*. Una de las artistas más importantes en este sentido es la yugoslava Marina Abramović que desde principios de la década de 1970, ha explorado la compleja relación entre el artista y el público a través de *performances* que la desafían a sí misma y al público, de manera emocional, intelectual y físicamente. En 2010 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), Abramović creó y participó en una *performance* extendida llamada *The Artist Is Present* (la artista está presente) en la que buscaba alterar la percepción del tiempo del público y **fomentar un compromiso más profundo con la experiencia**. Sentada en silencio en una mesa de madera frente a una silla vacía, la artista esperaba mientras la participación del público se turnaba para sentarse frente a ella. En el transcurso de casi tres meses, durante ocho horas al día, se encontró

con la mirada de 1000 extraños, muchos de los cuales se conmovieron hasta las lágrimas. Si bien existen muchas diferencias entre las *performances* de Bony y Abramović, en ambas **se da un desplazamiento en la acción que pasa del performer al público**. Se expone bajo el formato de una representación teatral, la condición del más vulnerable (artista/ familia ) por debajo de quien ahora tiene el poder (el público).



Marina Abramovic junto a una persona del público, en el marco de su performance *The Artist is Present*. MoMA, Nueva York, 2010.

Otro artista que también participó de la misma exhibición en el Di Tella, y es importante destacar es Roberto Plate. El artista montó su instalación titulada *El baño*, que consistía en un espacio cerrado donde el público podía escribir como en los baños públicos, desde groserías hasta insultos al gobierno de Onganía. La obra fue denunciada y censurada. Todos los artistas de la exposición retiraron sus obras en solidaridad, y las destruyeron en plena calle Florida, lo que provocó una represión policial.

Este ejemplo, así como también *La Familia Obrera* de Bony, son precedentes aislados de una tendencia común en el arte contemporáneo argentino desde

principios de la década de 1990. Y es llamativo que Bony, al ser entrevistado en 1998, confesara que aún no sabía cómo describir esa pieza. De hecho, se refería a ella como una *proposición conceptual*. Sus palabras textuales son recogidas en el texto de Patricia Thompson Rizzo<sup>24</sup>, titulado *Di Tella, Experiencias '68*.

[...] No fue una performance, porque no tiene guión, no es body art, no hay categoría para este trabajo, y eso me gusta mucho, el hecho de que ni siquiera yo pueda encontrar una categorización precisa. Encuentro extremadamente importante el hecho de que haya una cierta sensación de estar en el límite. (p.79)

### ***Ciclo de Arte Experimental (CAE), 1968***

A fines de 1965, el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario constituido a partir de la fusión de tres talleres de artistas provenientes de distintas formaciones (alumnos del artista Juan Grela; el “Grupo Taller”; y recientes egresados de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad) dió inicio a sus acciones colectivas y tomas de posición públicas. Dos años más tarde, ya habiendo cobrado cohesión, el grupo es reconocido como uno de los núcleos más dinámicos del arte experimental en el país. A comienzos del año 1968, éste crea el *Ciclo de Arte Experimental (CAE)* gracias a un subsidio del Instituto Di Tella, con sede para realizar sus exhibiciones en un pequeño local alquilado en una galería comercial. Este conjunto de artistas de vanguardia tenían en común que procuraban ser los creadores, curadores, y gestores de sus obras, fuera de todo sistema institucional. De esta manera, decidieron llevar a cabo 10 prácticas artísticas: una experiencia estética propuesta por cada uno de sus integrantes.

El primer artista en iniciar el ciclo tenía en ese momento sólo 19 años, y su nombre era Norberto Julio Puzzolo. Su experiencia consistía en un conjunto de sillas que formaban una platea y cuyo escenario era el exterior de la sala: la calle. Una vez que el público se ubicaba en sus butacas, se conseguía así un *Espectáculo Reversible*, como lo definió el mismo artista. Los asistentes a la muestra se convertían en espectadores que contemplaban el afuera, mientras que los transeúntes se detenían a mirar la performance que sucedía en el interior del local.

---

<sup>24</sup> Thompson Rizzo, Patricia. *Di Tella, Experiencias '68*. Buenos Aires: PROA Fundación, 1998.

Otra de las actividades destacadas que realizó el CAE fue la efectuada por el artista Eduardo Favario, quien dejó la sala de exposiciones en estado de abandono y en las puertas de entrada un letrero que notificaba su clausura. También dejó un aviso con la instrucción de que la obra sería expuesta en alguna librería de la ciudad. Así, invitaba al público a tener una relación directa con los mecanismos artísticos y con el ámbito social, convirtiéndose en el rastreador de la obra.



Vista parcial de la instalación de Norberto Puzzolo del Ciclo de Arte Experimental, con público. 1968.



Fotografía del inicio del recorrido propuesto por Eduardo Favario, por Carlos Militello. 1968.



## ***De Buenos Aires a Tucumán, y que todo arda, 1968***

*Tucumán Arde* fue una manifestación artística que se dio en Argentina durante el año 1968, integrada por jóvenes artistas que provenían de Buenos Aires y Rosario. Durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, se desarrollaron actividades artísticas con un enfoque político tomando como detonante la situación precaria que estaba viviendo la provincia de Tucumán. Este grupo de artistas de vanguardia se propuso denunciar el hambre en la provincia de Tucumán, y obtuvieron como resultado una muestra colectiva y multidisciplinaria que marcó un hito en el arte contemporáneo argentino. Estos artistas creían que el arte no debía ser una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie, e inauguraron el 3 de noviembre de 1968 en el local rosarino de la CGT, la exhibición titulada *Tucumán Arde*. El colectivo artístico había preparado la exposición durante semanas, primero con enigmáticas pintadas que decían solo *Tucumán*, para generar cierto enigma, y luego con la frase completa: *Tucumán Arde*. El objetivo era montar una exposición que conjugara instalaciones artísticas con un ejercicio de contrainformación sobre la situación del hambre en la provincia que el gobierno de Onganía quería ocultar.

Así, al ingresar a la sede sindical más combativa de ese momento, el público debía franquear bolsas con azúcar derramada, y pisar carteles con los nombres de los dueños de los ingenios de la provincia. Al recorrer la exhibición, el espectador podía involucrarse y recibir nueva información. No se trataba de una mera exhibición de artes visuales, sino que fue concebida como **una acción artística de impacto político**. Videos y fotos denunciaban las condiciones en la que vivían los obreros y sus familias; carteles que decían “Tucumán: jardín de la miseria” ironizaban sobre el slogan gubernamental “Tucumán: jardín de la república”; también se mostraban estadísticas sobre los niveles de alfabetismo, mortalidad infantil y se proyectaba el film *La hora de los Hornos*<sup>25</sup>, del grupo Cine Liberación. De pronto, las luces de las salas se apagaban y ese apagón simbolizaba que un niño moría de hambre en ese momento en la provincia.

---

<sup>25</sup> *La Hora de los Hornos* es una película documental argentina del año 1968, dirigida por Pino Solanas y Octavio Getino, que trata sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación.

Un par de semanas después, con palabras del dirigente sindical Raimundo Ongaro, se inauguró la segunda muestra *Tucumán Arde* en la sede porteña de la CGT, pero a las pocas horas los artistas y la central obrera decidieron suspender a raíz de las amenazas que recibieron.



El 3 de noviembre de 1968 se inauguró en Rosario la muestra colectiva *Tucumán Arde*.

León Ferrari, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Eduardo Favario, Margarita Paksa fueron algunos de los integrantes del Grupo de Artistas de Vanguardia que en Rosario y Buenos Aires planificaron *Tucumán Arde*. En palabras de Ferrari:<sup>26</sup>

Nosotros nos agrupamos no con quienes usan las mismas formas sino con quienes tienen las mismas ideas y quieren usar la estética para expresarlas y luchar por ellas. Esta no es una escuela formal, este es un grupo que se distingue por los significados, la intención y los propósitos de su obra, cualquiera sea la forma elegida, óleo, fotografía, cine. El arte se mide por la eficacia de la obra.

El ejemplo de *Tucumán Arde* es relevante porque grafica con claridad las reflexiones de Bishop. Según la autora, las acciones de arte participativo en Argentina surgen en respuesta a un conjunto de coordenadas contextuales mucho más duras y severas que en, por ejemplo, Norteamérica donde su crítica atenta contra el

<sup>26</sup> Discurso pronunciado por el artista León Ferrari en el *Primer Encuentro de Buenos Aires: Cultura 1968*, organizado por Margarita Paksa en la SAAP (Sociedad Argentina de Análisis Político)

consumo capitalista. Estas realidades tan diferentes traen por consiguiente consecuencias estéticas muy distintas. Aunque la obra argentina comparte con sus contrapartes occidentales un énfasis en el espectador activo, en el caso latino, éste se dirige abiertamente hacia la coerción: las personas se utilizan como material artístico, y como herramienta de concientización contra la opresión política.

## 2.7 Lo relacional: arte y estética. De Nicolás Bourriaud a la contemporaneidad

Relacional (arte)

Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.

Relacional (estética)

Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.

El curador y crítico de arte Nicolás Bourriaud<sup>27</sup> en su libro titulado *Estética Relacional* desarrolla un análisis retrospectivo sobre la escena artística de la década de los años noventa, y sobre los intereses de aquellos artistas que él mismo llama relacionales.<sup>28</sup> En su teoría, el autor señala que el arte relacional no es el renacimiento de un movimiento o estilo, sino que nace de la observación del presente y de una reflexión sobre el destino de la actividad artística. Bourriaud afirma que **el arte siempre ha sido relacional de diferentes maneras: como elemento de lo social y como fundador del diálogo**. Como elemento de lo social, una de las virtudes de la imagen es su poder de asociación y reunión; por ejemplo: las banderas o los íconos populares generan un sentido común de pertenencia, de comunión y de empatía entre las personas. Como fundador de diálogo, por ejemplo,

---

<sup>27</sup> Bourriaud, Nicolás. *Estética Relacional*. 1998.

<sup>28</sup> Algunos de los artistas destacados dentro de esta corriente son: Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Carsten Holler, y Félix González-Torres, entre otros.

dentro de una exhibición, se genera un espacio propicio para que surja la expresión de lo próximo y lo compartido; ya que reduce el espacio de las relaciones, acercando a las personas de manera simultánea. A diferencia de la televisión, o la literatura, que se dan comúnmente dentro de un espacio de consumo privado; Y del teatro o el cine que reúnen grupos de personas frente a un material audiovisual que no se comenta “en vivo”, sino que el tiempo de la discusión es posterior a la función. Por el contrario, en una exposición de artes visuales, la posibilidad de discusión inmediata surge en los dos sentidos: percibo, comento, y viceversa. Todo sucede en un mismo espacio y tiempo compartido. El arte se inserta en la trama social.

El arte como fundador del diálogo dentro del espacio una exhibición, también está condicionado por tres situaciones: la naturaleza de la obra; el grado de participación exigido al espectador por el artista; y los modelos sociales propuestos o representados. Y al mismo tiempo, cada exposición genera un dominio de intercambio propio que debe ser juzgado con criterios estéticos. Es decir, analizando la forma en relación a el valor simbólico del mundo que se nos propone.

Es decir, **más allá de su carácter comercial, o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social.** El término “intersticio” fue utilizado por Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al modelo económico capitalista. Este intersticio es un espacio que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en el sistema, como por ejemplo las comunidades que subsisten a través del trueque. Siguiendo la corriente marxista, el carácter de la exposición de arte contemporáneo debería favorecer un intercambio humano diferente al hegemónico, que permita que el arte sea sobre todo un estado de encuentro. Es por esto que la estética relacional se inscribe en una tradición materialista; o sea un “materialismo del encuentro” o materialismo aleatorio como diría el filósofo Louis Althusser. Este materialismo toma como punto de partida la idea del mundo sin origen ni un sentido que lo preceda: la esencia de la humanidad, es puramente trans-individual hecha por lazos que unen a las personas entre sí en formas sociales. Concepto que Althusser toma de Marx cuando éste afirma que la esencia humana es el conjunto de las relaciones sociales.

La estética relacional constituye una teoría de la forma, esto quiere decir un encuentro duradero entre dos elementos aleatorios. Por ello, no existe entonces la posibilidad de una finalidad en el arte. El foco está puesto en el cómo (proceso) y no en el qué (producto). En términos de Bourriaud, la forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es una amalgama, un principio aglutinante dinámico.

La obra de arte se presenta como una duración por **experimentar**, en la que se da una elaboración colectiva del sentido. El arte muestra que sólo hay forma en el **encuentro**. La forma toma consistencia y adquiere una existencia real, solo cuando pone en juego las interacciones humanas. Producir una forma es inventar encuentros posibles, es crear las condiciones de un intercambio. A través de la obra de arte, cuya esencia es la invención de relaciones entre personas, el artista entabla un **diálogo**. Cada obra de arte en particular sería la propuesta para habilitar un mundo en común. En palabras de Bourriaud: cuando un artista nos muestra algo, despliega una ética transitiva que ubica su obra entre el “mirame” y “mirá esto” (p.25)

**Esta idea de ser conscientes que existe un otro que nos convoca, pertenece al filósofo Emmanuel Levinas<sup>29</sup> pero es retomada por Bourriaud para desarrollar su teoría relacional.** La base del pensamiento de Levinas, radica en el concepto de lo que él denomina como “otredad”. Su principal tema de estudio es “el otro”, que viene a ser el gran ausente de la tradición occidental. En su libro *Totalidad e infinito* (1961), surge el neologismo “otredad” para explicar nuestra relación con el otro. ¿Quién es el otro? ¿Lo puedo conocer? ¿O en el momento en que lo abordo, lo pierdo?

Según Levinas, quien vivió el holocausto, si no existe un otro, no tenemos con qué contrastarnos. El otro es fundamental para tener una referencia de uno mismo. La mirada del otro, el rostro del otro, nos conforma. El otro no es una opción. La relación con el otro es radical en la formación del ser. Levinas retoma parte del análisis conceptual que desarrolla el filósofo Martin Buber<sup>30</sup> quien también se

---

<sup>29</sup> LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito, Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Editorial Sígueme, 2002.

<sup>30</sup> BUBER, Martin. *Yo y Tú, y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2013.

interesa por la relación con el otro, pero Levinas se preocupa principalmente y enfatiza en cómo es que le respondemos al otro. Para él, el otro me cuestiona y me obliga a responderle. El otro me interpela y me cuestiona.

Levinas inserta en el debate filosófico la idea del rostro. El rostro del otro nos hace responsables frente al otro. El otro no es algo cognitivo, sino algo ético al que hay que responderle. Toda relación intersubjetiva pasa por la forma del rostro. El rostro, dice el autor, es lo que me obliga a servir al otro, lo que nos prohíbe matar. La idea que tenemos de nosotros mismos está directamente relacionada con la mirada del otro, quien también me configura. Cuando el otro entra en escena ya no tenemos otra opción que responderle. Todo lo que hacemos lo hacemos ante un otro. Siempre somos en relación a los otros. Se da una reciprocidad en la construcción del nosotros con el otro. El ser humano es el resultado de esa respuesta y responsabilidad que le doy al otro.

## **2.8 La estética en los años 90: arte y vida, entre la afectividad y el VIH**

Para comprender la escena artística de los noventa resulta fundamental situarnos en el contexto histórico global de aquellos años. El puntapié inicial de esta época se produce con la caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989; suceso que llevó al fin de la guerra fría y a la reunificación de Alemania en 1990. Además, las revoluciones y sus consecuentes repúblicas independientes de Europa del Este, le pusieron fin a aproximadamente 40 años de gobiernos comunistas. En 1991, se desintegra la Unión Soviética y finaliza el llamado “telón de acero” heredado desde el fin de la segunda guerra mundial.

Surge una nueva voluntad social de participación, de apertura y de unidad, que funcionó como antesala de una generación de artistas que refleja una nueva consciencia colectiva pulsante hacia la reconexión de los vínculos humanos.

En 1994 finaliza el Apartheid en Sudáfrica, y Nelson Mandela asume como presidente en un gesto contundente para un país regido históricamente por la discriminación y el atropello de los derechos humanos.

A nivel de la salud mundial, crece la preocupación por el VIH, enfermedad que había sido descubierta sólo una década atrás y de la cual no había aún tratamientos

efectivos. En 1994, este virus se convirtió en la primera causa de muerte entre los estadounidenses de entre 25 y 44 años. Mientras que en el campo de la genética, los límites son desafiados nuevamente en el año 1998 con la primera clonación de un mamífero, la oveja llamada Dolly.

En lo que respecta a la cultura, la década de 1990 se caracterizó por el auge del multiculturalismo y de las nuevas tecnologías, como la televisión por cable, la telefonía móvil (analógica y posteriormente digital), e Internet. Aparecen los primeros realities televisivos, y en el año 1997 se lanza al mercado el primer DVD. Los avances en los distintos canales de comunicación acortan considerablemente las distancias geográficas (y culturales), emergiendo así un fuerte sentido de globalización.

Teniendo en cuenta este contexto, parece más fácil dilucidar por qué desde los años noventa **la práctica artística se empieza a concentrar en la esfera de las relaciones humanas**. El arte se vuelve la oportunidad de vínculo. El artista se focaliza cada vez más en las relaciones que su trabajo va a crear en el público o en la invención de modelos sociales. La generación de los noventa retoma esta problemática, central en la década del sesenta, pero deja ahora de lado la cuestión de la definición del arte. El problema ya no es desplazar los límites del arte, como le preocupaba al movimiento Fluxus, sino que busca poner a prueba los límites del arte dentro del campo social; el acento está puesto en las relaciones externas.

Cada uno de estos artistas relacionales posee una temática y un universo de formas particular. Lo que comparten entre sí radica en que actúan en el mismo campo de acción: el de las relaciones humanas. Sus obras exponen los modos de intercambio social. Lo interactivo a través de esta experiencia estética es una herramienta que permite unir individuos y grupos humanos.

En los años noventa la obra de arte transforma al público en un interlocutor directo. La actitud de esa generación con respecto a la comunicación permite definirla en relación con las generaciones anteriores. Si la mayoría de los artistas que aparecen en los ochenta, como por ejemplo Jeff Koons y Jenny Holzer, ponen de relieve el aspecto visual de los medios, sus sucesores ponen de relieve **el contacto y el tacto**.

El postulado fundamental de los artistas relacionales recae en la esfera de las relaciones humanas como lugar para la obra de arte. Esta generación de artistas no privilegian las performances o el concepto; sino que consideran lo intersubjetivo y lo interactivo como punto de partida y como resultado. El espacio en el que las obras se despliegan es el de la interacción, el de la apertura que inaugura el diálogo. Las obras producen espacios-tiempo y experiencias interhumanas que se oponen a la alienación propia de la ideología de la comunicación de masas. Generan, en cambio, esquemas sociales alternativos, modelos críticos sobre construcciones de las relaciones amistosas. La esencia de lo social necesita del reconocimiento, mucho más que de la competencia o la violencia.

Los años noventa vieron el surgimiento de inteligencias colectivas, y de la estructura en red para el manejo de las producciones artísticas, gracias a factores como la popularización de internet, y la industrialización del entretenimiento cultural. **Los artistas incluyeron al público en el mismo proceso de producción.** El sentido de la obra nacía del movimiento que unía los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de exposición. Un par de décadas atrás, Marcel Duchamp enunciaba en su conferencia de Houston (1954) en relación al proceso creador: "el que mira es el creador de la obra, ingresa en los arcanos de la creación por el bias del coeficiente de arte que es la diferencia entre lo que (el artista) había previsto realizar y lo que realizó". Según Bourriaud, Duchamp describe este fenómeno en términos cercanos al psicoanálisis: se trata efectivamente de una "transferencia" de la que el artista no es consciente en absoluto, y la reacción del "que mira" frente a la obra se realiza como una osmosis estética a través de la materia inerte: color, piano, mármol, etc.

Como decía el artista Robert Filliou, el arte ofrece un derecho de asilo a todas las prácticas que se apartan de la norma. Por su parte, el psicoanalista y filósofo Félix Guattari<sup>31</sup> registra estos "desplazamientos" o capacidad del arte moderno para **abrazar los sistemas de producción más diversos**, y critica enfáticamente la limitación del arte como una actividad específica, conducida por una profesión en particular. La única finalidad aceptable de las actividades humanas, dice Guattari, es la producción de una subjetividad que autoenriquece de manera continua su

---

<sup>31</sup> Guattari, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires Manantial, 1999.



relación con el mundo. Bourriaud desarrolla esta idea de Guattari en su *Estética Relacional*, y concluye:

Las prácticas de los artistas contemporáneos, quienes crean y ponen en escena dispositivos que incluyen métodos de trabajo y modos de ser diversos, en lugar de objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte. La forma prima sobre la cosa: los flujos sobre las categorías; y la producción de gestos sobre los objetos materiales. "Los que miran" son invitados a romper el umbral más que a contemplar objetos inmanentes cerrados sobre su mundo de referencia. (p.130-131)

En los mundos que fabrican los artistas relacionales de la década del noventa, los objetos son parte integrante del lenguaje. Según Bourriaud, en cierta forma, un objeto es tan inmaterial como una llamada telefónica, y una obra que consiste en cenar una sopa, tan material como una estatua.

Artistas tales como Félix González-Torres, Carsten Höller, o Pierre Huyghe, entre otros, confrontan al público con situaciones en las que no está establecido a priori el rol del espectador, sino que se trata de **una relación abierta con la obra**.

Uno de los ejemplos de esta propuesta expositiva que nombra Bourriaud en su texto y que en lo personal me resulta interesante sobre todo por que se da muy al principio de los años noventa es *How we gonna behave* (Joisten, Joseph & Parreno, galería Max Hetzler, Colonia, 1991). En esta exhibición se proveía con cámaras de foto descartables en la entrada de la galería, para que el visitante pudiera realizar él mismo su propio catálogo visual. La obra no se da como una totalidad espacial que se pueda recorrer con la mirada, observa Bourriaud, sino como una duración para recorrer, secuencia por secuencia, como un cortometraje inmóvil en el que el espectador debería desplazarse por sí mismo. El encuentro con la obra genera un momento, más que un espacio. El tiempo de manipulación, de comprensión, de toma de decisión, va más allá del acto de completar la obra por la mirada.

En esta sintonía, me interesa poner en relación una exposición llamada *Let Everything Be Temporary, or When Is The Exhibition?* realizada en 2007 en Nueva York, curada por Elena Filipovic<sup>32</sup>, que retoma estas preguntas e incluso a partir de

---

<sup>32</sup> Elena Filipovic nació en 1972 en Los Angeles, USA. Es crítica y curadora de arte. Actualmente es directora de Kunsthalle Basel.

las obras de varios de los mismos artistas, desde otro ángulo. Desde la cita de Cintia Mezza para un proyecto sobre formas de coleccionismo alternativo, presentado en Isla Flotante galería en diciembre de 2022: para retomar en los capítulos siguientes:

*Dejemos que todo pueda ser temporal... o ¿cuándo (y dónde) sería la exhibición?* son algunas de las afirmaciones y preguntas de Filipovic que cumplen ya más de una década, reflexionando entonces sobre un conjunto de piezas de Gordon Matta-Clark llamadas: *Museum* [Museo]. [...] más que evocar irónicamente a la institución, subraya la distancia entre las colecciones institucionales y muchas de las obras de arte contemporáneo. [...] Más aún, ciertos objetos o manifestaciones de arte nacen destinadas a una naturaleza inestable y a participar de proyectos que no siempre son exposiciones.

Desafíos para las instituciones, desafíos para la gestión, su guarda y exhibición. buscamos imaginar alternativas al formato expositivo tradicional como único generador de los relatos y seguir explorando la temporalidad en las exposiciones. *¿Cuándo tienen lugar estas obras de arte inestables? ¿En qué momento las han visto o experimentado? ¿Cuándo, entonces, es esta no-exposición?*

## 2.9 Nuevas miradas para un espectador activo: Jacques Rancière

Para dar un cierre a los antecedentes históricos recién expuestos, es ineludible mencionar la publicación de Rancière,<sup>33</sup> en la que retoma esta problemática de la participación. En su libro *El espectador emancipado* (2008), plantea la idea de **el arte como una forma de democratización, que emancipa al espectador**. Según el autor, el arte no debe ser considerado como un objeto de contemplación sino como un medio de interacción social, en donde el espectador (emancipado) no se limita a ser un mero receptor pasivo de la obra de arte, sino que es capaz de interpretarla y de crear su propia lectura. Éste, se convierte así, en un agente activo en la producción del significado, lo que le permite romper con las estructuras de poder y las jerarquías impuestas por la sociedad. Para Rancière, el espectador emancipado es aquel que tiene la capacidad de ver más allá de lo que se le presenta, de cuestionar la realidad, y generar sus propias conclusiones. Éste,

---

<sup>33</sup> RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

además, tiene un papel activo en la producción de significado a través del arte y que puede contribuir a la democratización y la liberación social. Para que se produzca una democratización en el arte, es necesario que el espectador se emancipe, y así la obra deje de ser propiedad exclusiva de los expertos.

En la exhibición *Take Me (I'm Yours)* se presenta esta oportunidad para que los espectadores activen su carácter emancipador, pero suma también a la contribución democratizadora la posibilidad de interpretar, interpelar y hasta ¡llevarse a la obra de arte consigo!

Uno de los aportes fundamentales de Rancière, en mi opinión, es su intento por desacreditar algunos de los conceptos binarios establecidos: individuo/colectivo, autor/espectador, activo/pasivo, vida real/arte. En cambio, el autor nos invita a pensar la obra de arte como un objeto intermediario, un "tercer término" con el que tanto el artista como el espectador pueden relacionarse. Más que considerar la obra de arte como algo autónomo, hace hincapié en nuestra experiencia autónoma en relación con el arte. Creando así un triángulo de proporción divina entre el artista, la obra o experiencia estética, y el espectador.

Con respecto al arte y la estética, Rancière retoma el argumento de Kant y afirma que el juicio estético suspende el dominio de la razón y el entendimiento. En este marco, reinventa el término "estética" realizando una contribución clave a los debates contemporáneos sobre el arte y la política. Para el autor, la "estética" denota un modo específico de experiencia, incluido el propio dominio lingüístico y teórico en el que se desarrolla el pensamiento sobre el arte. Continuando con esta lógica, todas las afirmaciones llamadas "antiestéticas" o de rechazar el arte siguen funcionando dentro del régimen estético.

### 3. Tópicos en relación al arte, la estética y lo vincular

En este capítulo, propongo un recorrido conceptual por una selección de obras que participaron de la exhibición *Take Me (I'm Yours)*. Cada obra de arte elegida es atravesada por una temática puntual; y a la vez todas forman parte de un engranaje que ayuda a comprender la profundidad conceptual que subyace en esta exhibición.

#### 3.1 Un gesto sutil y una estética de la suavidad: Yoko Ono



Yoko Ono, *Wish Tree* (1996/2017). *Take me (I'm yours)*, Paris.

En esta pieza, siguiendo las instrucciones de la artista, cada persona está invitada a tomar un papel, escribir su deseo, y colgarlo en el árbol. **El público es quien genera el contenido de la obra**, transformando a la pieza (en el contexto de un museo) de una planta en un contenedor de anhelos, además con una imagen nueva basada en la construcción colectiva. En esta pieza, Ono ofrece un espacio de intimidad y de apertura

al mismo tiempo. Quienes deciden participar entran necesariamente en una atmósfera reflexiva e introspectiva para poder plasmar sus deseos en un papel. A su vez, se genera de forma inevitable una actitud de apertura hacia los demás, ya que estos deseos quedan expuestos en el árbol a la vista de todos.

En esta pieza, se observa un cierto trasfondo religioso. *Wish Tree* funciona de alguna manera como una deidad; como la imagen de un símbolo religioso a la que los fieles dejan sus plegarias. **Los deseos individuales se funden entre sí, visual y simbólicamente, y aparece entonces la idea de lo colectivo, de la suma de las partes en función de algo superior.** Lo personal y lo colectivo confluyen en la obra de la artista, quien a su vez materializa su propio deseo. El concepto de lo local y global habita en la obra en diferentes sentidos.

En Japón, cuando era niña, solía ir al templo. Escribía un deseo en una hoja de papel y luego lo ataba a la rama de un árbol. Los árboles de los patios de esos templos siempre estaban cubiertos de esos nudos con votos que desde lejos, parecían pimpollos blancos a punto de florecer. (p.53)<sup>34</sup>

Como mencioné en el capítulo anterior, Yoko Ono perteneció al movimiento Fluxus de los años sesenta. Una característica fundamental de estos artistas radica en que provocan más movimientos simbólicos-emocionales en el público, de los que se requiere a ellos mismos para la producción de una obra. La premisa de esta actitud radica en la idea de que si el mundo es un fluir constante, hay que fabricar herramientas tangibles para poder comprenderlo. El grado de simplicidad que pueda encontrar el público al aproximarse a este tipo de obras, es un elemento fundamental que está contemplado desde la perspectiva que tiene la artista acerca de la función del arte. Tal es así, que Ono provee en la mayoría de sus obras **instrucciones** para que las personas puedan conectar con el mundo de una manera diferente y amorosa.

Nicolás Bourriaud señaló a Yoko Ono como una de las artistas relacionales de los años noventa; de hecho *Wish Tree*, es una pieza que corresponde a este período. Si bien gran parte del cuerpo de obra de la artista japonesa está anclado en la década del sesenta, sus producciones posteriores también representan la Estética Relacional de

---

<sup>34</sup> Ono, Yoko. *Happenings and Fluxus*. Paris: Galerie 1900-2000, 1989.

los años noventa. Este tipo de continuidad y re significación que encarna Ono entre el movimiento Fluxus y la Estética Relacional, me interesa especialmente. Tal es así que la considero “la” artista amalgama de dos períodos históricos fundamentales para este trabajo.

Las temáticas que aborda Ono no pierden vigencia a pesar del paso del tiempo: problemas fundamentales en su obra como la búsqueda de paz en el mundo, siguen siendo tan actuales como hace varias décadas atrás. La artista trabaja sobre temas universales y atemporales como el amor y la amistad; por ello, hoy en día, sus obras siguen siendo disruptivas, reflexivas, y necesarias.

Ono es una artista intimista, que convoca al público a conectarse profundamente consigo mismo, a hacer el ejercicio de la introspección. Por otro lado, al mismo tiempo nos invita a la **apertura**: a conectar con otras personas, a entender y abrazar el concepto de lo colectivo. Ono nos habla en clave personal a cada uno de nosotros, y a la vez nos habla a todos juntos como humanidad.

Según explica Bourriaud en su texto *Yoko Ono y la energía sutil*<sup>35</sup>, el trabajo de Ono sitúa al individuo en su contexto, en su momento histórico. Le pide tomar conciencia de lo que ha recibido y de lo que desea dejar para el futuro. En este sentido, el amor por el planeta, por los recursos naturales, el respeto por la ecología y especialmente por la naturaleza como tal, constituye una parte fundamental de su obra. Ono realiza varias piezas a partir de elementos naturales, como en el caso del árbol en *Wish Tree*; muchas de sus obras apuestan a la sustentabilidad. Sin embargo, la cuestión de la “ecología estética” comienza en el año 1913 con Duchamp, quien con sus *ready mades* ya empieza a fomentar la reutilización de un mismo objeto y propone al reciclaje como antídoto a la sobreproducción.

### *PIEZA REPARACIÓN (1966)*

*Repara con cuidado.*

*Mientras lo haces, piensa en reparar el mundo.*

(Yoko Ono. *Pomelo*. 2016)

---

<sup>35</sup> ONO, Yoko. *Dream Come True*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: Malba, 2016.



Yoko Ono, *Pieza Reparación*. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) , 2016.

En esta pieza, Ono pone a disposición del público un montón de pedazos de vajilla rota (platos, tazas, etc) y elementos como hilos y cinta adhesiva, e invita al público a repararlos. Aquí, como en la mayoría de sus obras, lo que subyace a la acción en sí misma es la necesidad de la artista de generar un acercamiento entre extraños. Esta es una de sus tantas maneras de crear noción de colectividad, siempre en clave positiva, entendida como una de las formas fundamentales en la que se produce el arte: a partir del encuentro. La noción de lo colectivo se manifiesta en todo su cuerpo de obra como una manera que tiene el ser humano de darse al otro. Según Bourriaud, lo que le importa a la artista es que exista un auténtico **compromiso de participación**, en el sentido de producir una forma en colaboración con el artista, como el que une al paciente con el terapeuta en un tratamiento médico o psicoanalítico. La práctica artística, para Ono, está fundamentalmente al servicio de un ejercicio mental o vincular. Algunas de sus obras no se inscriben dentro del espacio social, sino que son destinadas a la ejecución solitaria. Se encuentran dentro del tiempo de la relación con uno mismo y la construcción de la psyche, como por ejemplo el caso de *Pieza voz para soprano*<sup>36</sup>.

### PIEZA VOZ PARA SOPRANO

*Grita.*

*1. contra el viento*

*2. contra la pared*

*3. contra el cielo*

*Otoño 1961*

<sup>36</sup> Ono, Yoko. *Pomelo*. Buenos Aires: Alias, 2016.

Yoko Ono es fluxus, es arte relacional, es arte moderno y contemporáneo. Su obra nos invita a encontrarnos con el otro y con nosotros mismos. Es exponente de un tipo de producción artística basada en la afectividad y en los vínculos que me interesa y fundamenta la presente tesis. Es parte de “la estética de suavidad” a la que se refiere el filósofo y teórico alemán Peter Sloterdijk<sup>37</sup>:

**Nuestra época comienza a alcanzar, poco a poco, la intuición que nutrió a Yoko Ono en particular y a Fluxus en general. Todo está convergiendo en una cierta suavización (...) La estética de la suavidad está ganando la partida. Recordaremos el siglo XX como la época oscura de la violencia, en la que la superabundancia de energía fue el cimiento del estilo predominante en las dos guerras más importantes del siglo.**



Yoko Ono. *Respira*. Instalación en vía pública. Buenos Aires, 2016.

---

<sup>37</sup> Sloterdijk, Peter. *Ni le soleil, ni la mort. Jeu de piste sous forme de dialogue avec Hans - Jurgen Heinrichs*. Hachette-Littérature, 2003.



### 3.2 Sobre la apropiación y la autoría: Luis Camnitzer



Luis Camnitzer, *Mío* (2016). *Take me I'm yours*, Buenos Aires.

En esta obra Camnitzer le brinda al público dos tipos de sellos: uno con la palabra “mío” y otro con su firma, para que puedan usarlos libremente sobre un papel en blanco, y luego llevarlo. Las preguntas implícitas en esta acción son: ¿quién es el autor final de esta obra: es el espectador que crea la composición a través del acto de estampar, o el artista que es dueño de la firma? La firma del artista certifica autenticidad, pero ¿existe realmente autenticidad en una producción que excede al artista?

**Este dilema de la autenticidad y la apropiación revive la filosofía bajo la cual los *ready mades* de Duchamp fueron creados:** él proclamaba que las obras tienen por naturaleza un padre y una madre: el o la artista y el público.

Apropiarse de una obra, como aquí propone Camnitzer, puede implicar diferentes tipos de gestos. Me resulta fundamental para abordar esta cuestión de la apropiación repensar primero el límite de lo “mío” y lo del otro. En esta exhibición, la premisa se descubre en el propio título: *Take me (I'm yours)* cuando se anuncia que hay un otro (real o simbólico) que me pide que lo tome. ¿Pero qué es realmente lo que me tengo que llevar?

El artista uruguayo trae con esta obra reflexiones implícitas acerca del límite entre lo que es mío y lo que le pertenece a otro. Aunque el otro me habilite a apropiarme de su obra, ¿realmente deja de ser suya?

**El acto de apropiación puede darse de manera real y/o simbólica, y en diferentes niveles.** La apropiación real estaría ligada a una apropiación de índole material, concreta de un objeto; y la simbólica excede lo tangible para operar en un plano más filosófico e ideológico. Y en cuanto a los niveles, se puede ejercer la apropiación de un objeto de manera muy obvia o puede llegar a darse de una forma muy sutil: solo perceptible a los ojos de una mirada crítica.

En *Take me (I'm Yours)*, las y los artistas dejan de ser creadores de objetos solemnes para tomar el rol de productoras y productores de contenidos. El problema de la apropiación convive intrínsecamente con la discusión acerca de la autoría de una obra de arte. Este temática que aborda Camnitzer, dialoga con las ideas que desarrolló Walter Benjamin<sup>38</sup> en su texto *El autor como productor*. Allí, el autor alemán toma como punto de partida a la prensa soviética, y propone la superación del antagonismo en los roles de autor y lector. Para esto, dice Benjamin, es necesario que cada lector pueda eventualmente transformarse en un colaborador, un co-autor que participe activamente ayudando a eliminar la relación asimétrica que existía entre el autor y el lector en las cartas y columnas de los lectores de los periódicos soviéticos.

Esta idea de lector transformándose en productor, presenta una analogía a la lucha de clases que presenta la teoría de Marx<sup>39</sup>. La estética marxista entonces generaría un desplazamiento del autor, donde el lector (marcado por la jerarquía de la relación) puede liberarse por medio de la consciencia de clase y su consiguiente emancipación.

---

<sup>38</sup> Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Madrid: Editorial Casimiro, 2015.

<sup>39</sup> Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Manifiesto Comunista*. Siglo Veintiuno Editores, 2017.

Benjamin encuentra en el dramaturgo alemán Bertold Brecht, la encarnación de este tipo de **arte político y emancipador** que propone en su texto. Brecht, por medio de su *teatro épico* logra suprimir la oposición entre actor y audiencia, en parte a través de la **apropiación de técnicas de otras expresiones artísticas**. Este tipo de arte que se encuentra por fuera de la tradición, es para Benjamin un **agente de cambio y consciencia**.

El proceso de transformación que advierte Benjamin, también podría replicarse en otras esferas de la cultura más allá de la literatura y el teatro, como por ejemplo en el plano de las artes visuales. Por ejemplo, en el caso puntual de esta obra de Camnitzer, el público cuenta con la posibilidad de ser el “creador” de su propia obra. Puede elegir generarla solo con el sello de la palabra “mío” y no utilizar la firma del artista, desplazándolo de manera simbólica, pues igualmente seguiría siendo parte de una obra de Camnitzer. O puede también aceptar el acto de apropiación que propone el artista, incluyendo su firma, y llevarse a su casa una obra “co-creada” con Camnitzer. Las opciones generan un sinnúmero de debates con verdades relativas.

Por último, observo que la pila de hojas en blanco y los sellos, podrían simbolizar también escenarios burocráticos, espacios institucionales donde el ciudadano común va a realizar un trámite, y se encuentra con un otro que posee el poder de aprobar o desaprobar su petición. Pero, ¿es realmente la persona que firma la que tiene el poder sobre tal cosa?

### 3.3 El poder de la reliquia: Christian Boltanski



Christian Boltanski, *Dispersion* (1991-2017). *Take me (I'm yours)*, Milán.

En su obra titulada *Dispersion*, Boltanski provoca hackear el cliché de lo intocable, la originalidad, y lo solemne que habita en una obra de arte. Esta pieza “pret-à-porter”, que consiste en varias pilas desordenadas de ropa de segunda mano, invita a que cada persona tome una prenda y se la lleve.

A partir de esta acción se desafían los límites del tiempo y del espacio: la idea es que cada prenda tenga una segunda vida y sea reutilizada (factor tiempo) a través del cuerpo de un nuevo dueño o dueña (espacio físico).

A primera vista, estas pilas de ropa hacen referencia al capitalismo, y a las tiendas de artículos discontinuos o de segunda mano que ofrecen artículos a muy bajo precio. Dan cuenta de la voracidad del consumo masivo, y de la ansiedad que pretenden despertar el mercado en los consumidores. La pila desordenada podría ser un comentario sobre un descuido, un producto que ya no tiene el mismo valor que antes,

que casi podría ser desechado. De aquí se desprenden dos reflexiones, por un lado la idea del consumo masivo vs. la propuesta de vivir de una manera más **sostenible** sin necesidad de consumir constantemente. Por otro lado, al realizar una segunda lectura, más profunda, pueden emerger otros registros en la memoria como los del holocausto, y las pilas de ropa de personas que perdían su vida en los campos de concentración. Recordemos que Boltanski era descendiente, por parte paterna, de familia con tradición judía.

Esta instalación comunica una profundidad y una agudeza muy singular. Se hace presente una mirada al aspecto deshumanizado de la sociedad en donde los cuerpos pueden ser desechados y apilados. Consumo y muerte son a mi modo de ver, los extremos del eje en el que oscila esta obra.

El artista y curador francés, en una entrevista que le realizaron en la inauguración de la versión italiana de *Take me (I'm yours)*, expresó que algunas personas tomaban una sola prenda con muchísima delicadeza, mientras que otras llenaban la bolsa (en la exhibición había bolsas de papel a disposición para el público) con varias prendas, como si fuera un local en liquidación, con cierta desesperación y violencia. Resulta natural, aunque no por ello menos notable, las diversas maneras en las que las personas pueden reaccionar frente a un mismo estímulo. En la versión porteña de la exhibición, yo también pude observar que había personas que se llevaban la ropa con clara intención de usarla luego; otras simplemente por el gozo de la acumulación o de obtener algo gratis; y otras que atesoraban esa prenda vintage como una reliquia por el simple hecho de formar parte de una obra de arte de Boltanski.

En *Take me (I'm yours)* se quiere **terminar con la solemnidad que envuelve a la obra de arte**, y esta idea se puede apreciar fácilmente en la curaduría de la exhibición como en esta obra puntual, ambas bajo el mando de Boltanski. Hay un claro deseo de acabar con la idea de que las obras de arte no están hechas para ser tocadas. Históricamente se les otorgaba un **status de "sagradas"** que no condice en absoluto con su esencia: la de ser un vehículo de expresión para el ser humano.

Paradójicamente, sucede en esta exhibición que las obras que intentan romper este esquema, se pueden volver de alguna forma "reliquias", o sea elementos de culto casi intocables. No es algo extraño que el ser humano sienta una necesidad afectiva por conservar cosas ordinarias que cobran sentido por haber habitado un contexto

específico. Es por ello mismo que son atesoradas y de cierta manera, elevadas de categoría. Un ejemplo muy simple es cuando cayó el muro de Berlín y la gente se llevaba pedazos de pared a su casa como souvenir.

De manera similar, sucede que las obras de esta exhibición son objetos comunes que pasan a ser legitimados como partes u obras de arte, por el solo hecho de haber formado parte (aunque sea más conceptualmente que de forma real) de una pieza de un artista reconocido. Como si se les otorgara “otra dignidad” a cosas ordinarias, en términos de su pertenencia al mundo común.

Con esto quiero decir que el contexto de un objeto cambia por completo su valor. **Algo interesante del concepto de reliquia es que se ubica en un intermedio entre sujeto y objeto.** Si a lo que llamamos reliquia tiene una especie de poder, es porque ese objeto fue habitado antes por una persona importante (por ejemplo en el caso de un santo o una santa). Cuando tocamos una reliquia se produce energéticamente cierta transferencia de la cualidad de esa persona hacia nosotros, a través de ese objeto en cuestión. De manera similar, en cada obra se transfiere algo del artista porque su personalidad está impregnada en ella.

Existe una relación simbiótica entre las cosas y las personas, desde el momento que las primeras fueron creadas en función de las segundas, y por las segundas, para su propio beneficio. A partir de la modernidad, miles de objetos se inventaron para cambiar para siempre la forma en que vive el ser humano, y conviven con él en un *loop* de necesidad/ funcionalidad y aspiración/ apego.

Si analizamos el título de esta exhibición: *Take me (I'm yours)*, es supuestamente el objeto quien le habla en primera persona al visitante. **Se subjetiviza al objeto.** El artista se disuelve detrás de los objetos, que son los que demandan acción y compromiso por parte del espectador. Sobre esta cuestión aparentemente semántica fue convocado a reflexionar el escritor argentino, Alan Pauls<sup>40</sup>, quien escribió un texto al que llamó “*F for Free*” que se encuentra incluido en el catálogo de la exhibición:

---

<sup>40</sup> BOLTANSKI, Christian; ULRICH OBRIST, Christian; PARISI, Chiara; TENCONI, Roberta. *Take me (I'm yours)*. Mousse Publishing, 2019.

*Take me (I'm yours)*. ¿Quién está hablando? ¿Quién es ese “yo” sin género que no da idea de su edad, clase o humanidad, que se ofrece y se entrega de esta forma, que pide, exige que nos apropiemos de lo que es, sea lo que sea? ¿Y por qué nos demanda esto? ¿Por qué no simplemente preguntar? ¿Por qué no simplemente ofrecerse y listo? ¿No hay una obvia connotación erótica, incluso sexual, en la frase? (...) ¿Y si fuera arte? Si fuera el propio arte pidiéndonos: Tómame, diciéndonos: (soy tuyo)? ¿Creeríamos que el arte habla y pregunta? ¿Realmente es el arte que está hablando? ¿Puede el arte hablar? Sabemos que dice cosas, pero ¿realmente habla? (...) ¿No nos han advertido ya, tantas veces, que lo barato nos acaba saliendo caro? Que en cada ofrecimiento, en cada regalo, en cada muestra de desinterés siempre hay una trampa: la mano del mal que cuando menos la esperamos vuelve a aparecer, exigiendo lo que ya no tenemos para dar, lo que no podríamos dar aunque lo tuviéramos? (...) Ese objeto sin valor que tomamos de algún lugar para no irnos con las manos vacías, es decir, solos, que nos recuerda (un souvenir) a un lugar donde no estuvimos solos. (p.85-88)<sup>41</sup>



Universidad de  
**San Andrés**

---

<sup>41</sup> Estas traducciones correspondientes a citas del texto de Alan Pauls son propias.

### 3.4 El aura de la obra de arte: Félix González-Torres (after Benjamin)



Félix González-Torres, "Untitled" [Revenge], 1991. *Take me (I'm yours)*, Paris.

En esta obra del artista cubano, miles de caramelos de menta envueltos en papel celofán brillante color azul, plata u oro, representan a Ross, su pareja, quien murió de VIH en el año 1991. Cinco años después, González-Torres murió a causa de complicaciones por la misma enfermedad. La instalación pesa 148 kilos, que es la combinación de la suma de los pesos corporales de Félix y Ross en el momento de la muerte de este último. Según palabras del artista, los caramelos representan también la personalidad dulce y alegre de Ross.

La obra se va "consumiendo" por el público evocando el proceso devastador de la enfermedad que fue consumiendo el cuerpo de Ross. Y también en esta metáfora del proceso de muerte, se revela una intención de sanación a través de la reposición de los caramelos que van desapareciendo. **La obra atraviesa un proceso de transformación constante, un fluir propio de la vida**, con momentos de vacío y momentos de regeneración.



La intersección de lo público y lo privado queda de manifiesto con fuerza en esta pieza. El artista expone una parte muy íntima y dolorosa de su vida, y simbólicamente le da acceso al público para que participe en ella. La decisión de representar el cuerpo de su ex pareja en un montón de caramelos y que estos sean de distribución libre comunica la necesidad del artista de abrirse al público y de entablar un contacto real y tangible con él. Se trata quizás de la idea de disponibilidad que infiere Bourriaud en la obra de González-Torres, y que desarrolla en su texto sobre *Estética Relacional*. Allí afirma que “la noción de inclusión del otro no constituye sólo un tema, sino que es crucial para la comprensión formal de su trabajo” (p.63). El artista interpela aquí el sentido de la **responsabilidad**, pero es inevitable que el público sienta cierta tensión con respecto a cómo debe actuar frente a una obra que reparte sus componentes al mismo tiempo que debería conservar su estructura. En este punto, sobre el que regresaré, toda la dinámica interpela a la gestión de la exposición y todo el ecosistema de vínculos entre productores y montajistas de la institución y sus públicos. La obra “desaparece” y se vuelve a regenerar a demanda del público y por el atento cuidado del personal de montaje de la institución que debe reponer las cantidades todas las mañanas, como el cuidado de una persona enferma, la reiteración de acciones en tiempos de tratamientos. Temporalmente, la institución funciona también como ese espacio para las políticas del cuidado, como parte integral del arte y la cultura.

La obra es **efímera**. Desaparece y se vuelve a regenerar a demanda del público. Nos convoca a reflexionar sobre la idea de la impermanencia en el plano terrenal. Los caramelos azules forman un oleaje que entra y sale con ritmo de los visitantes. Al ser comestibles, estos terminan ingresando en el cuerpo de cada visitante que los ingiere. Quizás en un deseo inconsciente de resurrección, el “cuerpo” de Ross es habitado de forma simbólica en cada persona que decide participar de la obra.

El caramelo como producto en sí en el contexto socio-cultural global, tiene la connotación de un producto que hace sentir bien, ofrecer un caramelo a alguien es símbolo de amistad. Son múltiples los escenarios en donde podemos encontrar un frasco de caramelos que espera por alguien que se acerque a tomar uno; alguien a quien reconfortar.

Esta pieza de González-Torres además de participar en la exhibición *Take me (I'm Yours)* en las ediciones de París y Buenos Aires, también se exhibió en el Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) dentro del marco de la exhibición dedicada a Félix González-Torres titulada *Somewhere/ Nowhere* en el año 2008. Sonia Becce<sup>42</sup>, curadora y co autora con Alans Pauls del catálogo de la exhibición, declaraba sobre la obra del artista:

Se trata del amor entendido como una constelación de emociones y experiencias vinculadas con un afecto profundo, con el deseo, con el cuidado y el sentimiento de intensa atracción por otro, con el dolor por la ausencia o la pérdida del ser amado. (...) A la vez, muchas de las piezas extienden ese gesto al espectador, generando una relación uno a uno, de intimidad, entre éste y la obra. (...) A pesar de la dramaticidad de los temas que toca –en los que, por otra parte, resuena la desesperanza de la época–, la obra de González-Torres encuentra en el principio del amor uno de sus articuladores fundamentales. Cuando Félix decía –y lo decía frecuentemente– que había tenido una vida muy bien vivida, y que ésa era para él la mejor revancha, lo que estaba haciendo era reivindicar la celebración cotidiana de la existencia.

**La estética de la afectividad** que este tipo de obras *takeaway* habilitan, y que está presente en casi todo el cuerpo de obra de González-Torres, surge también desde una necesidad muy profunda de crear un vínculo terapéutico con el público. Para ello, el recurso que emplea el artista es transformar los recuerdos o realidades más personales y complejos en síntesis visuales. La clave intimista en la obra de González-Torres surge de profundas experiencias de vida, que son plasmadas con extrema vulnerabilidad en su producción artística.

En la edición de *Take me (I'm yours)* que se llevó a cabo en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires y visité en noviembre de 2017, vi por un momento a algunas personas tomar caramelos y llenar sus bolsillos casi desafortadamente; también observé como otros visitantes no se animaban a tomar ni uno y miraban a su alrededor esperando a que alguien más lo hiciera para sentirse habilitados. Los caramelos plantean de alguna forma un problema ético: nuestra relación con un otro ausente, nuestra capacidad de compartir, de respetar las cosas que son públicas,

---

<sup>42</sup> Félix González-Torres. *Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: Fundación Malba, 2008.

nuestra relación con la autoridad (en este caso los guardias de sala que custodian las obras), nuestro sentido de la medida, de la acumulación, y de la empatía. En la obra de González-Torres el tema de la negociación ocupa un lugar fundamental: el artista en vez de determinar una idea previa con respecto al público, negocia con él en el marco de una relación abierta. **Este vínculo no se encuentra establecido a priori, sino que el público puede elegir qué rol adoptar.** Atento a los modos de producción, según Bourriaud, el artista cubano centró su práctica sobre la teoría del intercambio y de la repartición, promoviendo nuevas formas de compromiso artístico. Según Bourriaud, este tipo de formas son importantes porque inducen **nuevos modelos de relaciones sociales.**

Otra obra de la exhibición que ofrece un producto comestible para llevar, y que al mismo tiempo funciona como vehículo de mensaje político, es la de la pareja de artistas Ian Cheng y Rachel Rose. Miles de galletas de la fortuna contienen mensajes pensados por ellos, que con humor e ironía invitan al público a repensar ideas pre instaladas acerca del mundo y nosotros mismos. Dejar que el azar nos interpele de manera asombrosa es la clave de esta pieza.



Ian Cheng y Rachel Rose, *Untitled* (2016). *Take me (I'm yours)*, Buenos Aires/ New York.

Otro tema a considerar que es de suma relevancia en este tipo de obras que requieren de “reposición” de stock es el factor tiempo. No es lo mismo encontrarse con la obra de González-Torres casi vacía (con pocos caramelos) o la de Cheng y Rose (sin galletas en el carrito), que cuando se encuentra “completa”. En el caso del artista cubano sobre todo también por la relación metafórica que tiene esta pieza con el cuerpo de una persona. El impacto visual que genera una determinada cantidad de caramelos en el

cuerpo de la obra, dispara distintos sentimientos e ideas en el público. Lo mismo sucede, aunque desde otro plano y bajo otros términos conceptuales, con la obra de Cheng y Rose.

**La experiencia sensible** parece suceder cuando la obra de arte propone un intercambio activo ya sea tangible y/o simbólico con el público. El encuentro con la obra genera un momento que va mucho más allá de la contemplación y exige una respuesta, un compromiso sutil y físico al mismo tiempo.

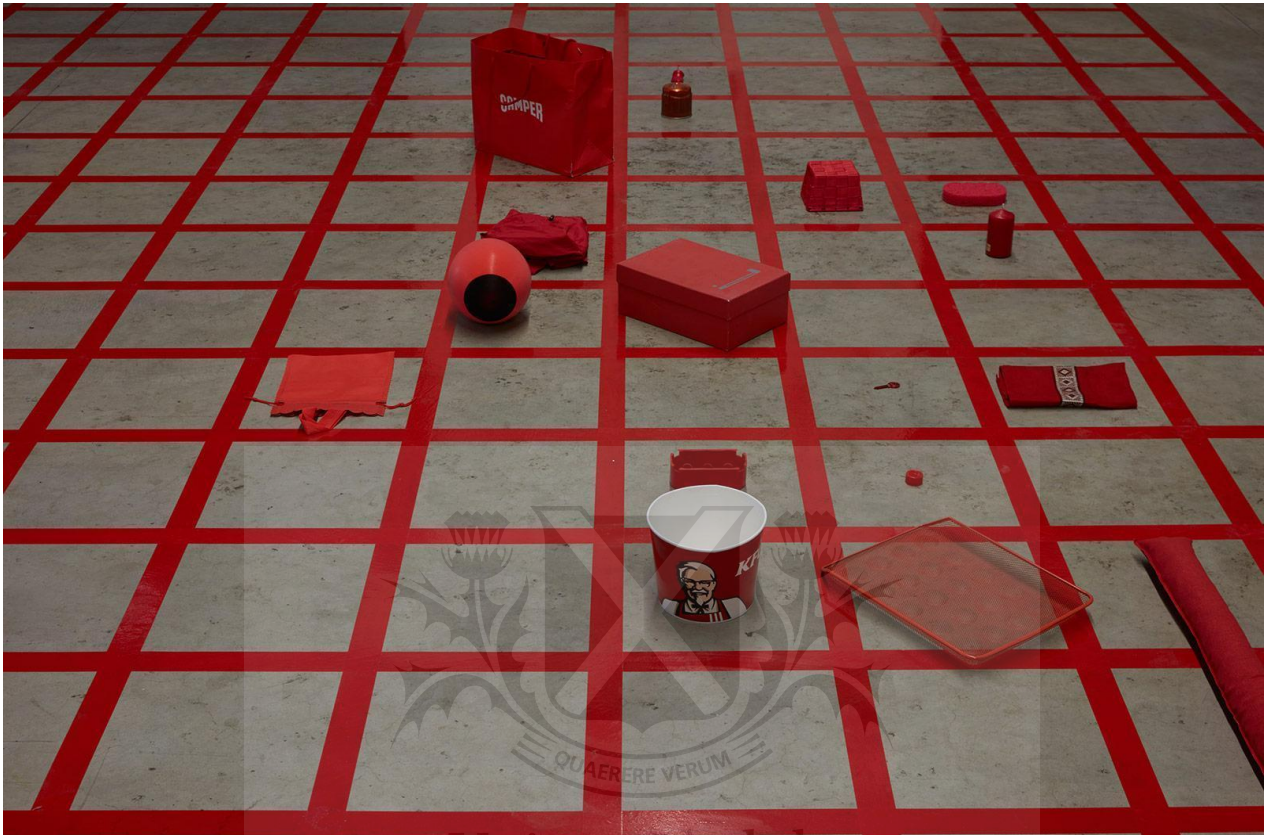
Acorde a Bourriaud, ya no es la emancipación de los individuos, como sucedía en la Modernidad, lo que se revela como lo más urgente, sino que ese lugar lo ocupa ya la emancipación de la dimensión relacional de la existencia. Esta idea de lo plural, radica para la cultura contemporánea, en la posibilidad de inventar modos de estar juntos, formas de interacciones que van más allá de la familia, amigos e instituciones colectivas que se nos proponen. Desde hace ya algunos años los proyectos artísticos sociales, colectivos o participativos se multiplicaron, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro.

Walter Benjamin<sup>43</sup> desarrolla en su ensayo *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, el concepto de aura y su inevitable desaparición a partir del capitalismo y el auge de la sociedad de consumo. La tecnología de la reproducción masiva ha erosionado el aura de los objetos artísticos, generando en consecuencia una transformación en la experiencia estética, y en la relación entre el arte y su público. El autor se refiere por aura a aquella cualidad que hace única a la obra de arte. Su “aquí y ahora”; su unicidad, su autenticidad, su esencia. Aquello que no puede ser reproducible. Bourriaud retoma este concepto pero observa que si bien en el arte moderno se dió la desaparición del aura en la obra, en el arte contemporáneo **el aura de las obra se desplazó hacia su público**. Ahora es como si el público que se reúne frente a una obra se convirtiera en la misma fuente del aura. “El aura del arte ya no se sitúa en el mundo representado por la obra, ni en la forma misma, sino delante, en medio de la forma colectiva temporal que produce al exponerse”. (p.73)

---

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Godot, 2019.

### 3.5. El regalo: Allison Knowles



Alison Knowles, *Homage to Each Red Thing*, (1996). *Take Me (I'm yours)*, Milán.

Universidad de  
San Andrés

La primera versión de esta obra fue realizada en el año 1962, bajo el movimiento Fluxus al que Knowles y su marido el artista Dick Higgins pertenecían. En esta pieza, la artista norteamericana nos convoca a buscar a nuestro alrededor algún objeto de color rojo que llevemos con nosotros mismos, para poder rendirle homenaje. Dejando dicho objeto en cualquier cuadrado vacío de la grilla, el público se vuelve parte de la composición de la obra. Es su co-creador. Este **gesto** contiene el deseo implícito de humanizar el arte, algo muy característico de los artistas que vienen de la tradición fluxus.

*Homage to Each Red Thing* posee el ingenio de un juego de mesa, y se puede asemejar visualmente a la estructura del rompecabezas; de un Ta-Te-Ti; del Tetris; o de una tabla de ajedrez donde las piezas se van posando sobre una cuadrícula. Hasta

podría funcionar como una especie de rayuela de objetos. En definitiva, esta obra de arte se transforma en un juego donde la única regla es el color.

La pieza que presenta Knowles en *Take Me (I'm Yours)* me resulta especialmente significativa ya que es la única de toda la exhibición que opera con la lógica inversa: aquí el público no se debe llevar nada, al contrario, tiene que dejar algo suyo. Un objeto de color rojo: un botón, un peine, una pulsera, cualquier cosa que encuentre y que desee rendirle homenaje. Es una obra que continúa contribuyendo al debate del dar y recibir sin transacción económica como una alternativa en el medio artístico.

En este sentido, la obra funciona como una ofrenda colectiva. Pero, ¿hacia quién realmente está dirigida esa “ofrenda”? ¿Hacia el objeto rojo? ¿Hacia la obra en sí misma? ¿Hacia el arte como concepto abstracto? ¿Hacia Knowles? ¿A quién estoy proyectando como deidad a la que le haría una ofrenda? ¿Cuál sería el significado o el propósito de esta ofrenda: agradecer o pedirle algo al arte?

Una ofrenda es en definitiva un regalo. Tal como desarrolla Lewis Hyde<sup>44</sup>, en su libro *The Gift*, dar y recibir es una de las primeras conductas que se encuentra en la concepción de todos los seres humanos. Luego se repite cuando el bebé es amamantado por la madre: dar y recibir alimento. La acción de dar y recibir va de la mano con el concepto de lo efímero: el alimento desaparece una vez que es dado. Tal como en la obra de Knowles, cuando ofrecemos nuestro objeto rojo, este desaparece de nuestras vidas.

El hecho de dar un regalo tiende a establecer un vínculo entre las partes involucradas. Este es un punto clave de esta pieza: la idea de la intersubjetividad. Marcel Mauss<sup>45</sup> sociólogo, colega y nieto de Emile Durkheim, publicó en el año 1924 en Francia, un trabajo sobre el intercambio en los regalos titulado *Ensayo sobre el don*. Allí decía entre otras cosas, que debemos entender el intercambio de regalos como un fenómeno social, en el que se da a la vez una transacción económica, jurídica, moral, estética, religiosa y mitológica, y cuyo significado no puede ser por ello asignado a ningún punto de vista particular de ninguna disciplina. Este concepto desarrollado por Mauss fue retomado por otros sociólogos de la rama de la medicina, para entender la

---

<sup>44</sup> Hyde, Lewis. *The Gift*. New York: Vintage Books, 2019.

<sup>45</sup> Mauss, Marcel. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz editores, 2010.

ética de donación de “propiedades sagradas”, en referencia a los órganos humanos. En 1971, Richard Titmuss,<sup>46</sup> profesor e investigador británico publicó *The Gift Relationship*, un estudio exhaustivo sobre cómo se maneja la sangre que es donada y utilizada para transfusiones, y su implicancia política y social.

El intercambio de regalos es sin duda una acción compleja. Acorde a Hyde, su lado más negativo se hace evidente cuando por ejemplo dejan una opresiva sensación de obligación; cuando se trata de regalos que manipulan o humillan; o cuando su finalidad es establecer o mantener jerarquías. Pero cuando son genuinos, cuando su propósito es elevado, nos moviliza de una forma muy profunda y contundente.

El regalo siempre desaparece para la persona que lo entrega; la transacción en sí misma consume al objeto, como en el caso de esta obra de Knowles. Un regalo es consumado sólo cuando se mueve de una mano a otra, sin tener la certeza de que habrá algo a cambio. El dar de manera ciega genera una sensación de gratitud ciega también. En *Homage to Each Red Thing* la persona que deja un objeto propio en la instalación, no cuenta con ninguna certeza sobre el futuro del mismo. No sabe si su ofrenda/regalo llegará luego a manos de Knowles; si otra persona que visita la exhibición puede sacarlo y llevarlo; o si una vez finalizado el show todo es arrojado a la basura. Rendirle homenaje a cada cosa roja implica **entrega y desapego**.

Cuanto más un hombre pueda mantener sus ojos en las cosas, es más probable que empiece a pensar como un vendedor. (...) Y cuando el regalo está fuera de control del ego personal, cada donación se vuelve un acto de fé social. (Hyde, p.20)

Según Hyde, un regalo debe ser siempre, usado, o consumido, ya que es propiedad que perece. Esta idea resuena con la pieza de Félix González-Torres mencionada anteriormente.

Con respecto a *Take me (I'm yours)* donde se regalan obras de arte (o partes de ellas), si una persona decide vender luego “la obra” obsequiada que se llevó de esta exhibición, en resonancia con la teoría de Hyde podría afirmarse que ese regalo que le

---

<sup>46</sup> Titmuss, Richard M. *The Gift Relationship: From Human Blood to Social Policy*. The New Press, 1997.

hizo el artista ya perdería la promesa de transformación que ese objeto traía consigo inicialmente.

Para abordar esta cuestión relacionada a una ganancia monetaria me parece fundamental primero mencionar la diferencia entre regalo y *commodity* que señala Hyde en su texto, y esta radica en que en el regalo precede un vínculo o se establece allí mismo un sentimiento de vínculo entre dos personas, mientras que en la venta de un *commodity* no se genera necesariamente una conexión. **La presencia o ausencia del factor emocional es un factor determinante** a la hora de definir a uno u a otro. El vínculo que el regalo establece no es únicamente social, también es espiritual y psicológico. **El *commodity* tiene un precio de cambio, mientras que el regalo posee un valor al que no se le puede poner un precio.**

Ahora bien, ¿estos artistas que imaginan y producen este tipo de obras imprimen de afectividad las piezas “que regalan”? Teniendo en cuenta además, que muchas de estas obras son producidas de forma masiva y de forma ajena al artista, como por ejemplo en el caso de los caramelos de González-Torres, o en las prendas de vestir que regala Boltanski. ¿Hay una sensibilidad real en estos regalos, o son solo gestos funcionales al metamensaje de la obra del artista y su ego?

Personalmente pienso que toda obra de arte es un regalo en el sentido que contienen parte de la vitalidad de ese don o talento especial que posee el artista; como el concepto de reliquia que desarrollé anteriormente en la obra de Boltanski.

Si es real que existe una **generosidad poética** por parte del artista, entonces vender este “regalo” desarmaría el vínculo que se había creado. Una tarifa suspende el peso del regalo y lo anula en su función de agente de cambio.

El mercado del arte cuenta con reglas propias que excluyen el concepto de generosidad, porque en una transacción económica el valor está sujeto a cuestiones más agresivas como la oferta y demanda. En este plano comercial, el artista vive en constante tensión entre la esfera del regalo a la que pertenece su obra (debido a su condición de “don”), y el contexto en el que está inmerso regido por las leyes del mercado. Lo afectivo/ la afectividad fundamenta al **coleccionismo sensible** (en el que no se dan transacciones económicas) en contraposición al concepto de mercancía.



### 3.6 Reflexiones sobre el Coleccionismo en *Take me (I'm yours)*



La colección de obras de un visitante de la edición de *Take Me (I'm yours)* en Nueva York. | Cortesía de @ashtongilbert | Alex Israel, Autorretrato (pin); Gilbert y George, Los estandartes (pin); Rivane Neuenschwander, Contraloría; Carsten Höller, Pill Clock (píldora); Félix González-Torres, (caramelo azul); Yoko Ono, (cápsula de aire); Lawrence Weiner, (sticker).

Durante el breve tiempo que duró *Take Me (I'm Yours)*, las sedes que han albergado esta exhibición se han convertido en una suerte de distribuidoras del arte. Regalar obra (en vez de retenerla, y devolverla a su origen, como en toda exposición temporaria), desafía el papel histórico del museo como coleccionista de arte. Este rol ancestral que definía a este tipo de instituciones, se remonta a la

Europa del Renacimiento, donde las colecciones privadas de artefactos culturales y el mundo natural se almacenaban en grandes salas conocidas como “gabinetes de curiosidades”. Al comienzo, estos espacios solo eran propiedad de poderosos comerciantes o miembros de la aristocracia y realeza. Estas colecciones funcionaban como expositores y depósitos que albergaban piezas y concentraban conocimiento y poder económico y simbólico. El museo, entre sus cambiantes funciones sociales, operó siempre como espacio de legitimación de las obras de arte, contribuyendo a determinar el valor patrimonial de un objeto, a su preservación en el tiempo y a retenerlo en un cierto modo de *capital acumulado*. Pero la problemática acerca del valor del arte se desencadenó ya hace décadas, de la mano de los artistas dadaístas quienes pusieron en tela de juicio cualquier atributo que supusiera un índice de “valor” en el arte. Todo y nada es arte; todo y nada tiene un valor.

Unos siglos después, y en las antípodas de este sistema, *Take Me (I'm Yours)* busca democratizar el espacio expositivo para que los visitantes se apropien de las obras y organicen sus propias colecciones de arte. La idea de esta exhibición es mostrar y distribuir (por medio del regalo) obras que despierten reflexiones profundas más allá de las paredes del museo, a donde sea que los públicos las lleve.

Alineado a este concepto, Lawrence Weiner, artista norteamericano que participó de la mencionada exhibición, creó un sticker con la inscripción “NAU EM I ART BILONG YUMI”, cuya traducción del pidgin al español significa: “el arte de hoy nos pertenece”.

Asimismo, Hans Christian Obrist<sup>47</sup>, co-curador de la exhibición, explicaría esta cuestión de la siguiente forma: “En *Take me (I'm yours)*, exploramos la posibilidad de que las obras se diseminen, que puedan llegar a la casa de cualquier persona, no solo a la de los grandes coleccionistas”. (p.115). Boltanski, por su parte, agregaría que las obras no solo deben llegar a las casas de los grandes coleccionistas, sino que cualquier persona puede aspirar y atesorar una colección de arte, independientemente de su capital y posibilidades materiales.

---

<sup>47</sup> BOLTANSKI, Christian; ULRICH OBRIST, Christian; PARISI, Chiara; TENCONI, Roberta. *Take me (I'm yours)*. Mousse Publishing, 2019.

La existencia del coleccionista está ligada, entre otras cosas, a un vínculo muy misterioso con la propiedad. (...) también está ligada a un vínculo con las cosas que no pone en primer plano su funcionalidad, es decir, su provecho, su utilidad, sino que las coloca en el centro de la escena, en el teatro de su destino, para estudiarlas y adorarlas. (...) Todo lo recordado, lo pensado, lo consciente se convierte en pedestal, en marco, en podio, en candado de su patrimonio. (p.85)

Este extracto del texto de Walter Benjamin<sup>48</sup> titulado *El Coleccionismo*, me parece muy atinado para echar luz en la idea de “no funcionalidad de las cosas”: muchas de las obras, o partes de ellas, que se lleva la gente de esta exhibición, son objetos que tienen una utilidad, pero que una vez atravesados por el contexto expositivo, su función objetiva transmuta. Por citar un ejemplo, los caramelos de la obra de González-Torres pueden no ser consumidos jamás, para ser elevados para siempre a la categoría de objeto de arte.

Según Benjamin, el factor decisivo en el coleccionismo es **despojar al objeto de todas sus funciones originales** para que entable con sus semejantes la relación más estrecha imaginable. Esto es diametralmente opuesto al concepto de utilidad. El aspecto positivo del coleccionista, es fundamentalmente que libera a las cosas de la presión de ser útiles.

Asimismo, otra idea del autor sobre el coleccionismo que me interesa reforzar, es **la importancia de lo “recordado”**, el recuerdo que evoca cada pieza adquirida dentro del patrimonio de una colección. Y es que seguramente para el público de *Take Me (I'm Yours)* lo más significativo de llevarse obra de esa exhibición y coleccionarla, radica en el hecho de poder observarla luego y recordar esa experiencia única. Con respecto a este factor emocional que subyace en el coleccionismo, el autor concluye: “*El fenómeno de coleccionar pierde su sentido si pierde su objeto. Por más que las colecciones públicas sean menos objetables en términos sociales y, en términos científicos, más útiles que las privadas, a los objetos solo se les hace justicia en las privadas*”. (p.93)

---

<sup>48</sup> Benjamin, Walter. *El Coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022.

*Take Me (I'm Yours)* fomentó una comunidad de incipientes coleccionistas debido principalmente, a que estas obras (o partes de ellas) no se venden, sino que se regalan. Entonces toda persona puede crear su propia colección sin fondos. En un intento de **democratización del arte**, el objeto artístico se distribuye de forma gratuita y se ofrece como un regalo. Ahora bien, teniendo en cuenta la manera en la que se diseminan las obras, o partes de ella, en esta exhibición, ¿Puede, por ejemplo, la pieza de los caramelos de González-Torres ser vendida como un concepto?, ¿el mercado del arte puede legitimar este tipo de operaciones?. Que un coleccionista tenga una torre de caramelos en su living y aclame ser el propietario de la obra, cuando cientos de personas de distintos países del mundo se han topado con ella y hasta se llevaron un caramelo a su casa, es una posición muy debatible. Las obras efímeras son por esencia libres, y desafían cualquier iniciativa de compra-venta, por eso estaríamos frente a una situación de “propiedad colectiva”, adquirida sin medios económicos.

Muchas, sino todas, las obras de *Take Me (I'm Yours)* exceden el esquema de coleccionismo convencional, porque básicamente no fueron pensadas para funcionar dentro del mercado. Son obras cuya aura emerge en la esfera social, que se despliegan frente a un otro que se sorprende, cuestiona e interactúa. No se limitan a un ejercicio de contemplación; para abordar este tipo de obras es necesario otro nivel de entrega. Poner el cuerpo. En cierto sentido las personas se vuelven *performers* que toman la decisión de interactuar con la propuesta del artista.

**Desafiar la mercantilización del arte** es de por sí una tarea compleja, casi utópica, y en particular en esta exhibición que también incluye artistas canónicos, como por ejemplo Gilbert & George, cuyas obras a menudo alcanzan precios desorbitantes. Esto hace a la propuesta un tanto más liminal, en términos de un fenómeno cultural nuevo.

Que el arte deje de ser un **commodity** (aunque sea por un breve tiempo) puede ser visto como un planteo ingenuo; o puede servir para sentar las bases de un juego con nuevas reglas. La ilusión de un mercado con nuevas posibilidades de intercambio no tan salvajes.

Si pensamos al Museo en clave marxista, como una institución donde se acumula “mercancía” (obras de arte), *Take Me (I'm Yours)* rompería con el esquema de centralización capitalista, generando que esa “mercancía” circule en la sociedad de forma dinámica, gratuita y no sujeta a leyes del mercado.

Asimismo, es evidente que muchas de las obras que se producen en esta exhibición entran en tensión con la definición marxista de mercancía. Por ejemplo en el caso de los caramelos de González-Torres y en las galletas de la fortuna de Cheng & Rose, ambas piezas tienen un valor de uso opuesto a su valor de cambio. Por ejemplo, ¿Cuál sería el precio de un caramelo que formó parte de una obra de González-Torres? Claramente entre este caramelo y uno que se consigue en el supermercado existen diferencias estéticas, simbólicas, culturales, afectivas, económicas e históricas, que determinan el valor en cada caso.

Continuando con la línea del materialismo histórico, tampoco su valor está relacionado con el costo del trabajo socialmente necesario para elaborar estas “mercancías”, porque más allá de que sean productos masivos (caramelos o galletas) fueron pensados por artistas y ofrecidos en un contexto que, lejos de las leyes del mercado, pretende sumergir a las personas en una experiencia sensible.

Otro punto importante para desarticular el tema de la obra de arte como mercancía, es la idea del intercambio económico. Como aquí las obras de arte no se venden, sino que circulan de forma libre y gratuita, el carácter social que se manifiesta en el momento del intercambio tal cual lo define Marx<sup>49</sup>, se da aquí a través de una forma social mucho más elevada que tiene que ver con el concepto del regalo, desarrollado anteriormente, y no con una transacción económica.

Si es como afirma Marx, que los hombres que pasan su vida comprando mercancías se transforman a sí mismos en una mercancía, quizás subyace en esta exhibición la propuesta de regalar obra para equilibrar a una sociedad regida por transacciones económicas. **Inclinar la balanza a favor del intercambio afectivo.**

---

<sup>49</sup> Marx, Karl. *El Capital. Tomo I Volumen I Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Siglo Veintiuno editores, 2002.

## 4. Conclusiones

En octubre de 2017, llegué como público visitante a *Take Me (I'm Yours)*, una exposición propositiva que llama a la reacción de los públicos. Al transitarla, y al ser parte del ecosistema de acciones que proponía, me motivó a pensar desde aquel momento en tres cuestiones fundamentales que esta tesis fue recorriendo: sí se puede pensar un futuro para la producción-distribución-consumo artístico subvirtiendo las reglas del mercado; si la participación de los públicos excede el propio espacio de exhibición al punto de retirar obras consigo fuera de la muestra; y qué sucede al interior de la gestión de una exposición como esta, para quienes estamos trabajando en la gestión de la cultura.

Continuando esta serie de reflexiones, pensé de modo más abstracto en los públicos en general. Me pregunté cómo habría sido el comportamiento de los públicos y las expectativas de los artistas a lo largo de la historia de las exposiciones; y cómo se articularon estos cambios de paradigma respecto a cómo se crea, se consume, y se exhibe arte. El capítulo 2 transparenta la investigación hacia una cierta cronología de momentos históricos en los que los que el sistema del arte tuvo su “giro hacia la audiencia”.

La figura Marcel Duchamp, las vanguardias, los años sesenta y los noventa son los protagonistas. Surge un concepto más amplio de *exhibición* como la introductora de un ruido en el ecosistema del arte; su potencia disruptiva, es una de las conclusiones de la presente tesis.

En esta cadena de producción, distribución, y consumo, la exhibición propone un jaque a la economía del arte, e introduce el *gesto del regalo*. La acción de poder llevarse obras o parte de ellas de la muestra, incitando implícitamente a que cualquier persona pueda convertirse en un coleccionista, me trasladó directamente a la propuesta de Bourdieu acerca de la posibilidad de un cambio en el *habitus*. La oportunidad de fluir diferente en el sistema del arte sin que la economía sea un eje rector es otra de las conclusiones del presente trabajo.

En base a todas estas ideas, mi primera intuición fue pensar a este tipo de arte bajo el concepto *takeaway* como una práctica contemporánea fresca y sensible a la vez. Habiendo recorrido toda la investigación, propongo en esta última parte del recorrido echar luz sobre la promesa socio afectiva que subyace en la dinámica de esta exhibición. Y como parte de mis conclusiones sobre las que profundizo a continuación, analizar el set de desafíos que propone *Take Me (I'm Yours)* en los que reflexiono desde que tuve la experiencia concreta, corporal y performática de atravesarla, llevarme obras, participar activamente, y vivenciarla como una experiencia transformadora.

Por otro lado, también me interesaba indagar sobre la posibilidad de hallar claves en común -como un cierto “adn”- en aquellos artistas cuya obra se centra en el vínculo socio afectivo; en la idea de compartir, de generar un compromiso con la obras en sí y con las demás personas. Bucear en la intersección entre lo íntimo y lo colectivo. Me intrigaba conocer cómo se fue gestando a través del tiempo este interés en el arte. Para dilucidar las inquietudes y características de esos artistas desde un punto de vista teórico fue clave recurrir al ensayo *Estética Relacional* de Bourriaud quien ahonda en esta cuestión. Luego, a partir de los distintos conceptos que la exposición introduce como centrales (lo sutil, el regalo, la reliquia, el aura, la autoría y apropiación, y el coleccionismo) recurrí a autores como por ejemplo Walter Benjamin, Emmanuel Levinas, y Karl Marx, que operan por fuera del campo de las artes visuales.

Todo el análisis me fue llevando a las conclusiones que a continuación se despliegan. Los conceptos o frases destacadas con el uso del texto enriquecido en negritas intentan funcionar como una lectura posible que va guiando al lector hacia un hilo conductor de palabras claves.

Respecto de la participación de los públicos en el mundo del arte, es clave que se entienda como un proceso social que fue mutando a través del tiempo en una caja de resonancia con el contexto socio, cultural y económico de cada época. Los artistas cuentan con la sensibilidad como para poder hacer una lectura del pulso del momento y si buscan cambiar el nivel de consciencia en el público sobre algún tópico, las obras de arte son vehículos para fluir en una trama social más compleja,

que la pura contemplación de objetos estéticos. Otra conclusión radica en que los gestos que producen estos artistas llamados “relacionales” se podrían establecer como formas nuevas de vincularse entre las personas, y que a su vez éstas formas con el tiempo podrían generar nuevos modelos de relaciones sociales orientados al encuentro con el otro.

Asimismo, observo que es fundamental la producción de un arte que interpele los sentidos del público, dejando atrás las ideas de solemnidad y lo intocable, y que es relevante dar lugar a este tipo de exhibiciones no convencionales que motivan otro tipo de hábitos y prácticas ligados a las libertades y elecciones democráticas. También, incentivan a un nuevo concepto de coleccionismo trazado por lo afectivo que equipara la supremacía de la transacción económica como intercambio necesario para una obra de arte.

Por último, teniendo en cuenta el marco académico de esta tesis que pertenece a la Maestría en Gestión de la Cultura, quisiera aportar algunas consideraciones en cuanto a los desafíos que conlleva una exhibición de arte para llevar como *Take Me (I'm Yours)*. A continuación ampliaré estas conclusiones recién comentadas, organizándolas en tres ejes.

#### **4.1 La participación en el arte**

A través del análisis de la historia del arte, queda en evidencia que los puntos de inflexión con respecto a la participación del espectador surgen con las dinámicas de las vanguardias (futurismo, dadaísmo, y constructivismo ruso principalmente). Luego, este tipo de prácticas son retomadas y reformuladas en los años sesenta (con el movimiento Fluxus y las diversas formas del “arte como acontecimiento”) y en la década del noventa bajo la forma de *Estética Relacional*. Pero lo que resulta interesante es que estas experiencias parecen haber funcionado “acumulativamente” para ir arribando a estados de cada vez mayor emancipación, en palabras de Ranciere.



Uno de los puntos más significativos de la exhibición *Take Me (I'm Yours)* es que se da una conexión entre la exposición y el público presente, y **se crea un vínculo in situ a partir de ese gesto.**

Los artistas cubren así un rol más de productor de situaciones, y ubican a los públicos en el centro del proceso y en el devenir de su obra. En este tipo de arte, su forma de exhibición y la interacción con los públicos, constituye un elemento inherente a la obra. La participación del público no solo está habilitada, sino que es lo que se espera y lo que se desea. En este sentido, existe un fuerte sentido de lo colectivo.

Por otro lado, las obras ya no solo se contemplan, sino que se atraviesan con el **cuerpo**, lo que constituye otro gesto performativo. La apuesta corporal de esta exhibición incluye cierto grado de disponibilidad por parte del público: le exige a éste hacer un movimiento real, poner el cuerpo. Así, la propuesta artística termina convirtiéndose en una **performance del público**. La obra de arte *takeaway* es naturalmente **efímera**, y esta condición de impermanencia genera que cada día se repita una suerte de performance que además será distinta, porque todos los días suceden diversas situaciones. La **experiencia sensible** que se da en esta exhibición es dinámica y se encuentra en constante **transformación** y cuidado, tal como lo son los vínculos humanos.

El arte *takeaway* se transforma en un medio de interacción social, en donde el espectador (emancipado) no se limita a ser un mero receptor pasivo de la obra de arte, sino que se convierte en un agente activo en la producción del significado.

#### **4.2 Modelos de relaciones socio afectivas**

Muchas de las obras exhibidas en *Take Me (I'm Yours)* funcionan como catalizadores para pensar un intercambio socio afectivo dentro (y fuera) del campo de las artes visuales.

**La estética de la suavidad** está ganando la partida como diría Sloterdijk. **El gesto sutil** de los artistas que participan de esta exhibición, busca generar un vínculo

socio afectivo con el público. Desde la acción de poder llevarse arte, se propone de cierta forma un **coleccionismo** sensible que parte desde un **regalo**, y no desde una transacción económica como sucede en el coleccionismo tradicional. Ese regalo (obra de arte) es un objeto que fue “duchampianamente” despojado de sus funciones originales, y podría ser atesorado y elevado a la condición de **reliquia** por quien lo recibe. Este tipo de coleccionismo sensible está asociado al **recuerdo** que provoca ese objeto (en tanto obra de arte fragmentada) a la **experiencia** vincular que se da en el seno de la exhibición.

La obra de arte ya no sólo no es intocable sino que está ahí para llevarse. El tema de **la apropiación y la autoría** en las obras de arte se cuestiona y se transforma desde una perspectiva de **participación y co-producción** con el público. Éste, es ahora el portador del **aura** que antes habitaba en la obra. Se da un desplazamiento en este sentido, gracias a la dinámica socio afectiva que proponen este tipo de prácticas artísticas.

A través de la interacción con las obras de esta exhibición, y a partir del formato de arte para llevar, el público se re configura en un nuevo paradigma que incluye nociones de generosidad y afectividad. **Si estos gestos artísticos logran establecerse como formas, éstas podrían inducir a nuevos modelos de relaciones sociales, más empáticas, que priorizan la experiencia del encuentro.**

La promesa de conexión humana vive intrínsecamente en las prácticas artísticas y esta exposición opera en el seno del arte como vínculo. Observo que estas prácticas van mutando en una metamorfosis infinita pero que siempre profundiza el vínculo entre artista-obra-público. Un vínculo siempre dinámico y complejo.

#### **4.3 Desafíos en la gestión**

Las obras que participan de la exhibición *Take Me (I'm Yours)* fueron especialmente seleccionadas bajo el criterio del intercambio que establecen con los públicos. Por esto mismo existe una alta expectativa con respecto a la participación del mismo, de quien se espera una actitud receptiva y abierta con respecto a las obras; que se encuentre predispuesto a interactuar con ellas; que exista una conexión genuina con

lo que cada obra propone. Si se da un bajo nivel de concurrencia, o el público que asiste a la exhibición no está interesado en participar, la exhibición pierde fuerza.

En el otro extremo, si el grado de participación es muy alto, se dan otro tipo de desafíos como el posible desabastecimiento de una obra y los gastos inesperados para la institución que aloja el proyecto. Por ejemplo, en el caso mencionado de González-Torres, donde la reposición es constante, planificar las cantidades es clave, pero al mismo tiempo, la incertidumbre por la participación (las cantidades de caramelos u otros componentes renovables) varía mucho la dinámica de la gestión.

Personalmente creo que los eventos supermasivos, como por ejemplo la edición anual de “La noche de los Museos”, o aquellas exhibiciones *mainstream* como la de Yayoi Kusama o Leandro Elrich que pudieron visitarse en MALBA en los últimos años, generan una hiper saturación del público que varía la experiencia para la instancia de la visita. Pero también este es un fenómeno para analizar, la masividad de público, la difusión “boca en boca” que lleva a más visitantes a acudir atraídos por “una exposición diferente”, por una experiencia única. Más allá de la intención (consciente o no) del museo o del artista expositor, donde la exhibición se asemeja más a un evento de entretenimiento más que al “horizonte de expectativas” de una muestra tradicional de artes visuales, el flujo de público puede ser abrumador ante la promesa del acceso democrático a la cultura y pueden darse situaciones de mareas de personas frenéticas por obtener fotos y selfies para las redes sociales. Las instituciones tienen que estar preparadas para planificar y gestionar estas situaciones y emociones de los públicos.

Otra variable desafiante es el espacio de exhibición. Debido a que *Take Me (I'm yours)* fue una muestra itinerante, cada institución presenta sus propios desafíos particulares para implementarla. Aquí me voy a detener solo en la experiencias de la edición en el Museo de Arte Decorativo de Buenos Aires que visité personalmente.

Una de las cuestiones que advertí fue que las salas designadas para esta exhibición eran las del subsuelo. De aquí se pueden observar dos problemáticas, por un lado el subsuelo es un espacio con mayor dificultad de acceso, y que también por falta

de una señalización efectiva, muchas veces pasa inadvertido por los visitantes. Menos público significa menos interacción con las obras.

Por otro lado, las salas del subsuelo son pequeñas, lo que limita mucho el espacio a las obras o instalaciones que requieren un despliegue mayor. El tema de la falta de espacio además repercute en la cantidad de visitantes que una sala puede albergar, y en la complejidad que eso conlleva para abordar las obras. Por ejemplo, la obra de Allison Knowles ocupa un espacio considerable en el suelo, y le exige al público cierta distancia visual para poder abordarla. La obra de González Torres también se extiende por el suelo, obturando la capacidad de circulación en salas pequeñas.

También se pone en escena el desafío de la variedad de materiales en cada mercado local donde desembarca la exhibición. Al ser obras que no se transportan sino que producen en cada lugar de destino, (la mayoría son obras *Site-specific*<sup>50</sup>), encontrar la materia prima para producirlas será su condicionante más grande. Por ejemplo, conseguir cientos de caramelos forrados de papel celofán azul metalizado u otro color puntual, será tarea más o menos difícil según el territorio. La falta de stock de un determinado producto será determinante en la reproducción de algunas de las obras de esta exhibición. Este tipo de cuestiones son fundamentales al momento de determinar qué obras pueden ser itinerantes, dado que la edición argentina de *Take Me (I'm Yours)*, contó solamente con la participación de algunos pocos artistas en comparación con ediciones de otros países.

Respecto de la adaptabilidad de la exposición a los diversos contextos culturales, uno de los potenciales desafíos teniendo en cuenta la experiencia de la pandemia por el *Covid19* sería adaptar esta exhibición basada en lo sensorial a un mundo donde el contacto con los otros y los objetos significa peligro. Me resulta casi imposible pensar que estas obras puedan ser extrapoladas a un ámbito digital teniendo en cuenta lo fundamental de la interacción personal para que estas obras “sean”. Y además el mismo enunciado *Take Me (I'm Yours)* quedaría obsoleto, cuando nada se puede tocar, nada se puede llevar.

Si bien siempre es factible que la tecnología encuentre soluciones, hay algo de la experiencia social-afectiva que no podría emerger en un contexto de virtualidad, y

---

<sup>50</sup> *Site-specific art*: se traduce al español como “arte in situ” y se refiere a una obra de arte específicamente diseñada para una locación determinada.

esta condición de irremplazable me parece por demás atractiva en un mundo donde todo lo analógico se reemplaza por una pantalla.

En líneas generales, mi apreciación es que de la singularidad de cada obra de arte de esta exhibición, deviene una manera particular de gestionarla. La muestra de arte contemporáneo propone desafíos distintos, debido a que los formatos, soportes, y materiales son mucho más complejos. Se requiere mayor flexibilidad que con las piezas tradicionales, donde por ejemplo la obra de arte sale de una caja sellada, y el conservador la manipula con guantes especiales. En la mayoría de las obras “relacionales”, es necesario que el gestor tenga una aproximación más amorosa y comprometida con la obra.

A modo de cierre, mi anhelo es que las reflexiones de esta tesis se puedan integrar a los debates de la Maestría en Gestión de la Cultura, para que futuros y futuras gestores y gestoras, propongan o abracen exhibiciones no tradicionales que tengan como eje principal el vínculo afectivo con los públicos. Estoy convencida que de acá en adelante sucederán eventos cada vez más desafiantes y es nuestro bien común capacitar a las y los gestores del futuro.

Creo que es fundamental que desde las instituciones y desde la gestión cultural independiente, haya más lugar para este tipo de propuestas “no tradicionales” donde el acceso democrático se ponga en escena. Como gestora cultural, me interesa hacer hincapié en la importancia de promover este tipo de experiencias artísticas, ya que creo que es muy valioso que este tipo de dinámicas integren aún más la escena cultural. Es necesario que se generen nuevas propuestas que tengan como premisa el acercamiento real entre la producción, la distribución y el consumo de la cultura.

**Que estas prácticas artísticas impulsen nuevas formas socio afectivas, y así contribuir desde la gestión de la cultura para que entre las personas se establezcan nuevos modelos de relaciones sociales más empáticos.**

## 5. Bibliografía

AA.VV. *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales, y artísticos en América Latina*. Fundación Malba y TEOR/ética, 2016.

BENJAMIN, Walter. *One-way Street and Other Writings*. Penguin Classics, 2009.  
\_\_\_\_\_. *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. Godot, 2019.  
\_\_\_\_\_. *El Coleccionismo*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2022.  
\_\_\_\_\_. *El autor como productor*. Madrid: Editorial Casimiro, 2015.  
\_\_\_\_\_. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells*. Verso, 2012.  
\_\_\_\_\_. *Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004.

BOLTANSKI, Christian; ULRICH OBRIST, Christian; PARISI, Chiara; TENCONI, Roberta. *Take me (I'm yours)*. Mousse Publishing, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

BOURRIAUD, Nicolás. *Estética Relacional*. 4ª edición. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2017.

BRETCH, George. *Something about Fluxus*, Fluxus newspaper nº4, June, 1964.

BUBER, Martin. *Yo y Tú, y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2013.

CAGE, John. *A year from monday*. Wesleyan University Press, 1967.

*Colección de artes gráficas - La colección del Centro Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno*. Catálogo de exhibición. París: Centro Pompidou, 2008.

DEWEY, John. *Art as Experience*. Nueva York: Milton Balch, 1934.

ECO, Umberto. *Obra abierta*. 1962.

*En l'esperit de Fluxus*. Catálogo de exhibición. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1994.

FILIPOVIC, Elena. *Let Everything Be Temporary or When is the Exhibition?* Brochure. Apexart: Nueva York, 2007.

FILLIOU, Robert. *Teaching and Learning as Performing Arts*. Colonia y Nueva York: Koning Verlang, 1970.

FISHER - LICHTER, Erika. *La estética de lo performativo*. Abada Editores, 2004.

GONZÁLEZ, Valeria. *En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino. 1998-2008*. Buenos Aires: Papers Editores, 2010.

GONZÁLEZ TORRES, Félix. *Somewhere / Nowhere Algún lugar / Ningún lugar*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: Fundación Malba, 2008.

GRECO, Alberto. *¡Qué grande sos!*. Catálogo de exposición. Museo Moderno de Buenos Aires, 2021.

GUATTARI, Félix. *Caosmosis*. Buenos Aires Manantial, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *El origen de la obra de arte*. Oficina de Arte y Ediciones, 2016.

HUGNET, Georges. *La Aventura Dada*. Jucar, 1973.

HYDE, Lewis. *The gift*. New York: Vintage Books, 2019.

JOHNSON, Tom. *Paper Airplanes and Shattered Violins*, 1979.

JONES, Amelia. *El cuerpo del artista*. Londres, Phaidon, 2006.

KESTER, Grant H. *Conversation Pieces, Community and Communication in Modern Art*. University of California Press, 2013.

KLEIN, Yves. *Retrospectiva*. Catálogo de exhibición. Buenos Aires: PROA, 2017.

LEVIN, David Michael. *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. Routledge & Kegan Paul, 1985.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidad e infinito, Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Editorial Sígueme, 2002.

MARX, Karl. *El Capital. Tomo I Volumen I Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Siglo veintiuno editores, 2002.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. *Manifiesto Comunista*. Siglo Veintiuno Editores, 2017.

MAUSS, Marcel. *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Katz editores, 2010.

MILLET, Catherine. *El arte contemporáneo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2018.

ONO, Yoko. *Dream Come True*. Catálogo de exhibición. Malba, 2016.

\_\_\_\_\_. *Pomelo*. Buenos Aires: Alias, 2016.

RANCIERE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

RICHTER, Hans. *Dada: Art and Anti Art*. New York: Thames and Hudson, 2016

SLOTERDIJK, Peter. *Ni le soleil, ni la mort. Jeu de piste sous forme de dialogue avec Hans - Jurgen Heinrichs*, Hachette-Littérature, 2003.

THOMPSON RIZZO, Patricia. *Di Tella, Experiencias '68*. Buenos Aires: PROA Fundación, 1998.

TITMUSS, Richard M. *The Gift Relationship: From Human Blood to Social Policy*. The New Press, 1997.

ULRICH OBRIST, Hans. *Artist Talks: Marina Abramovic*. Fondation Beyeler. 2017.

## SITIOS WEB

Fundación Proa. <https://www.proa.org>

International Center for the Arts of the Americas. Museum of Fine Arts, Houston. <https://icaa.mfah.org>

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). <https://www.malba.org.ar>

Museo Moderno. <https://museomoderno.org>

Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). <https://www.bellasartes.gob.ar>

Museum of Modern Art (MoMA). <https://www.moma.org>

Revista Ñ. <https://www.clarin.com/revista-enie>

TATE Modern. <https://www.tate.org.uk/>



**Sitios web oficiales para la exhibición *Take Me (I'm Yours)***

BIENALSUR. <https://bienalsur.org>

Pirelli HangarBicocca. <https://pirellihangarbicocca.org>

Serpentine Galleries. <https://www.serpentinegalleries.org>

The Jewish Museum. <https://thejewishmuseum.org>



Universidad de  
**San Andrés**