UNIVERSITAT DE BARCELONA

# El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)

Manuela Quarti

**ADVERTIMENT**. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA**. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING**. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

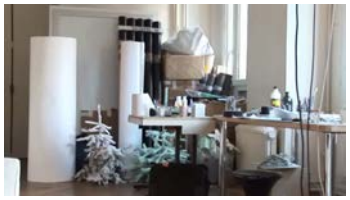
UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de HISTORIA DEL ARTE

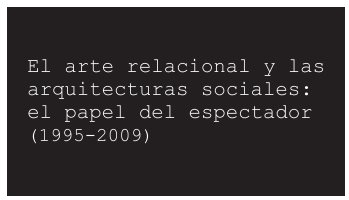
Programa de Doctorado en
HISTORIA, TEORÍA Y CRÍTICA DE LAS ARTES
(bienio 2002-2004)

# El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)

Tesis presentada por: MANUELA QUARTI
Dirigida por: DRA. ANNA MARIA GUASCH FERRER

Noviembre 2009







El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)

# Agradecimientos

A menudo las ideas y la inspiración para un proyecto provienen de intuiciones improvisas, estímulos diferentes, algunos de los cuales son difícilmente identificables, pero el siguiente paso, el de dar forma concreta al proyecto para que no quede en un estadio abocetado, ocurre por una convicción que encuentra apoyo gracias a personas determinadas, que son a la vez determinantes en un camino de investigación.

En particular estoy agradecida con Anna Maria Guasch, mi directora de tesis, quien desde el principio de mi curso de doctorado hasta hoy me ha abierto una ventana hacia el conocimiento de la contemporaneidad en las artes, me ha transmitido nociones fundamentales de la materia, además de su pasión, curiosidad y entusiasmo. Y siempre a Anna Maria van mis agradecimientos más grandes, a ella que en un encuentro inesperado en Nueva York, durante una inauguración en el museo Guggenheim, me estimuló a continuar en mi camino de investigación y me ha constantemente acompañada y dirigida con disponibilidad y paciencia en estos años.

Deseo agradecer a Nicolas Bourriaud que me ha dado su disponibilidad a discutir sus teorías y elaboraciones alrededor de la estética relacional con generosidad y apertura. Mis agradecimientos son también para el profesor Marco de Michelis, con el cual he intercambiado ideas y del cual he recibido consejos durante la fase de elaboración del trabajo.

Mi reconocimiento se extiende a Nacy Spector y Joan Young, del Museo Guggenheim de Nueva York, por haberme permitido tener una visión más profunda desde el interior con respecto

a los protagonistas del arte asociado a la esfera de la relacionalidad. Deseo agradecer al artista Rirkrit Tiravanija que me ha dado modo de experimentar en directo el significado de la relacionalidad y la importancia de las conversaciones en su práctica artística. Un gracias a Marta Arzak, del Museo Guggenheim de Bilbao, por nuestras interesantes conversaciones alrededor de la estética relacional.

Deseo extender mis agradecimientos a la Facultad de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, a la Secretaria del Departamento de Historia del Arte, a M. Angeles Bagur y a Pedro Pages Llobet.

El grupo de estudiantes de doctorado de la Universidad de Barcelona, en especial Modesta di Paola, Alex Bauzà, Joaquin Barriendos, Rafa Pinilla, Andrea Diaz, han sido colegas importantes con los cuales me he confrontado en modo intenso y constructivo. Mis gracias van de manera particular a Wenceslao, por su pensamiento filosófico que ha sido un gran estimulo para mi trabajo.

Mi sincero agradecimiento a Sandra Glenz que ha leído cada capitulo de mi trabajo, analizado y comentado las varias versiones con lucidez y cuidado de los detalles.

Quisiera agradecer a los responsables de la biblioteca del Centre Georges Pompidou de París y del Museo de Arte contemporáneo de Barcelona. También de la Fundación Tapies de Barcelona agradezco a las responsables Glòria Doménech y Silvia Pascual por su amabilidad y por la disponibilidad que siempre me han proporcionado al localizar material útil para mi trabajo.

Un sincero gracias a Piero Caterino que en fase de revisión me ha dado un aporte precioso en la parte grafica y en la revisión editorial, además de su amistad.

Un gracias especial para Nadia y Joan, que siempre me han hecho sentir Barcelona mi casa, especialmente Nadia por su ayuda constante cuando el idioma parecía un obstáculo, al igual que Cristina, pues es gracias a ellas que Barcelona se convirtió en la ciudad en donde seguir mis estudios.

Mi reconocimiento se extiende a Sara Locatelli por su ayuda preciosa y su entusiasmo, Manuela Maletta, Maite Blanco, Teresa Diez, Antonio Carrara y Monica Silva, que conmigo han esperado impacientes para ver el trabajo terminado.

Quizás nadie está mas contento que mis padres, Laura y Gianfranco, cuyo total apoyo afectivo y económico ha sido constante en todo los años de trabajo. Gracias a ellos he aprendido a ver siempre un poco más allá. Un agradecimiento grande a Franco, siempre disponible a trabajar conmigo.

Finalmente deseo agradecer a Emilio, su paciencia infinita, su confianza y convicción, su entusiasmo y optimismo han hecho que llegase al final de este camino con satisfacción. Es a él que dedico este trabajo.

# Índice

**Introducción .....5**

**Capítulo 1. Nuevas formas de relacionalidad en las prácticas artísticas contemporáneas.....29**

1.1 El tiempo y el espacio como paradigmas de relacionalidad en las prácticas artísticas contemporáneas ..29

1.2 Mapear el terreno de los campos relacionales del arte: una cuestión de terminología crítica .....31

1.3 De la esfera relacional a la colaborativa: el giro ético de la critica. .....39

1.4 El papel del espectador en las nuevas formas artísticas relacionales : una cuestión de emancipación y dialogicidad .43

**Capítulo 2. Alrededor de *Esthétique Relationnelle* ...53**

2.1 Nicolas Bourriaud y las prácticas artísticas relacionales: para una teoría de la forma .....53

2.1.1 El contexto socio-cultural: la ciudad contemporánea .....58

2.2 El arte como intersticio social en las prácticas artísticas relacionales. .....61

2.3 El paradigma ético-estético .....68

2.4 Prácticas artísticas en la era de la cultura global: postproducción y nuevas formas narrativas. .....71

**Capítulo 3. Debate crítico en torno a la estética relacional. Definiciones, adhesiones, contrastes y argumentos .....75**

Una introducción .....75

**Índice**

3.1 La posición de *October* y la crítica de Claire Bishop ... 79
3.2. Liam Gillick. Factores contingentes: una respuesta a "Antagonismo y Estética Relacional" de Claire Bishop ..... 86
3.3 Hal Foster. un problema de socializad y discursividad .. 89
3.4 Paul Ardenne. El arte relacional como sintoma cultural del proprio tiempo ..... 92
3.5 *Third Text.* Una lectura en clave política de la Estética Relacional ..... 96
3.5.1 La delicada esencia de la colaboración artística. La crítica de Stephen Wright ..... 98
3.5.2 La colaboración en el arte como forma cultural. La crítica de John Roberts ..... 100
3.5.3 La Estetica Relacional entre arte y sistema economico. La crítica de Stewart Martin ..... 104
3.5.4 Hacia una política de la Estética Relacional. Anthony Downey ..... 109
3.6 Prácticas artísticas críticas como intervenciones agonistas en el espacio público. La posición teórica de Chantal Mouffe ..... 114
3.7 Jacques Rancière: el vínculo entre arte y política. ... 119

**Capítulo 4. El concepto de relacionalidad entre teoría y praxis ..... 125**

4.1 La obra de arte se abre al consumidor. Alrededor de *El Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, Walter Benjamin ..... 125
4.2 Una nueva dialéctica entre la obra y el consumidor. Alrededor *Obra Abierta,* Umberto Eco ..... 134
4.3 La libertad del lector. Alrededor de *La Muerte del Autor*, Roland Barthes. ..... 141

4.4 A partir de Marcel Mauss. ..... 144
Reflexiones sobre el *don* como paradigma de la Relación. ... 144
4.5 A partir de Michel De Certeau. ..... 153
Prácticas cotidianas como micro-utopías de resistencia. ... 153
4.6 A partir de Edouard Glissant. ..... 160
Para una Estética de la Relación ..... 160
4.7 A partir de Jean Luc Nancy. ..... 167
El concepto de comunidad y el mito en las prácticas artísticas relacionales. ..... 167

**Capítulo 5. Genealogía de las prácticas artísticas relacionales ..... 185**
Una introducción ..... 185
5.1 Marcel Duchamp: ideación de los ambientes expositivos y análisis del proceso creativo. ..... 192
5.2 Conceptos de tiempo y teatralidad en la experiencia del arte minimalista ..... 203
5.3 Michelangelo Pistoletto: la dimensión del tiempo presente y la colaboración como forma de compromiso social del arte ..... 223
5.4 Daniel Buren: la teatralidad del signo visual. ..... 252
5.5 Richard Serra: la materia se extiende en el tiempo y en el espacio. Análisis de la instalación *The Matter Of Time* (La Materia del Tiempo) ..... 278
5.6 Los Pabellones de Dan Graham: un espacio arquitectónico de socializad ..... 292
5.7 Helio Oiticica: la activación del espectador ..... 311
5.8 Lygia Clark: los objetos relacionales ..... 323

**Índice**

**Capítulo 6. La exposición como escenario.....331**

Una introducción .....331

6.1 Traffic .....338

6.2 The World as a Stage .....342

6.3 Double Agent .....346

6.4 All Hawaii Entrees / Lunar Reggae .....349

6.5 Stazione Utopia – Utopia Station .....356

6.6 Common Wealth .....359

6.7 Il tempo del postino .....362

6.8 Au Centre Pompidou .....366

6.9 Scenarios .....374

6.10 Theanyspacewhatever .....382

**Capítulo 7. Artistas .....395**

7.1 El papel pionero de Félix González Torres .....395

7.2 Dominique Gonzalez Foerster, artista de las atmósferas.423

7.3 Carsten Holler, entre el juego y la exploración del ser444

7.4 Rirkrit Tiravanija, por una práctica artística de sociabilidad en el tiempo y en el espacio .....473

7.5 Pierre Huyghe y Philippe Parreno, una constelación de proyectos colaborativos .....491

**Conclusiones .....521**

Alrededor de la naturaleza del tiempo, el espacio y la narratividad .....521

**Bibliografía .....539**

# Introducción

*La historia del arte contemporánea, no tiene a disposición el filtro del tiempo, es una historia que cambia según quien la cuenta.*
*No estamos todavía en grado de delinear tendencias precisas: estamos en medio del río y por lo tanto podemos sólo describir la orilla o quien está en ella, según sepamos nadar o podamos flotar. La gente y el paisaje cambian demasiado rápidamente para poder estar seguros de que lo que contamos es en verdad todo lo que hay que contar*[1]*.*

Estas afirmaciones del crítico italiano Francesco Bonami ponen de relieve diversos aspectos de las temáticas ligadas a lo contemporáneo: teorizar sobre el arte de nuestro tiempo es siempre una operación parcial, no exhaustiva y no objetiva, puesto que no existe distancia suficiente para interpretar con objetividad y emitir un juicio certero con relación a eventos que la historia inmediata ha creado en su desarrollo.

En el caso específico de este trabajo, desde el título mismo: *El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)* se ha querido profundizar en un aspecto de la historia del arte contemporáneo que abarca un arco temporal preciso, los años que van de 1995 hasta hoy, a través de una lectura personal, la observación lo más directa posible de eventos que se han desarrollado poco a poco en esos años y una búsqueda de comprensión derivada del

[1] Francesco Bonami, *Arte Contemporanea. Sei. Duemila,* Milán, Electa, 2008, p.7.

encuentro directo con algunos de los protagonistas de estas prácticas artísticas[2].

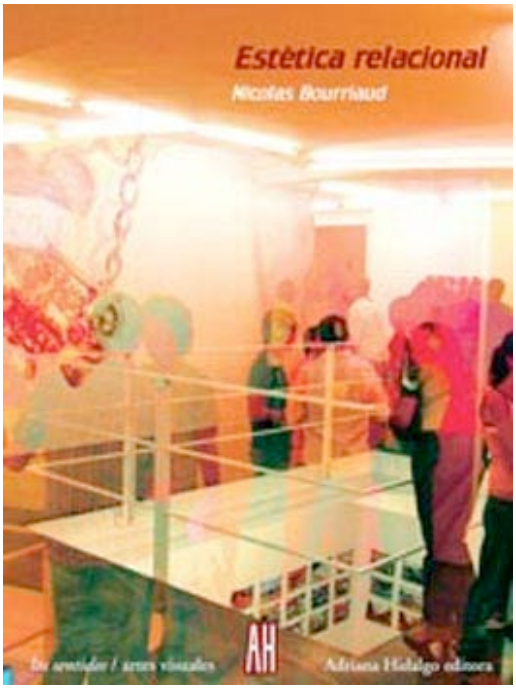
Este arco temporal ha sido elegido por razones específicas puesto que se remontan a 1995 los primeros textos teóricos del crítico y curador francés Nicolas Bourriaud con relación a una generación de artistas que se estaba consolidando en el panorama internacional de los años noventa, con el consiguiente surgimiento de un nuevo paradigma estético. Estas formulaciones teóricas, que se derivan de un deseo de delinear un determinado clima artístico, llevaron a la organización, por parte de Bourriaud, de la muestra *Traffic,* de 1996, en la cual por primera vez se formula un marco teórico a partir, no de especulaciones abstractas aplicadas sucesivamente a la interpretación de las obras, sino de una atenta observación de lo que estaba sucediendo a nivel de producción de formas artísticas en un grupo particular de creadores al inicio de los años noventa.

[2] Nota del autor: este trabajo de tesis ha sido una investigación etnográfica y de participación activa: en mayo del 2004 participé en un *workshop* del artista Rirkrit Tiravanija, con el título *No Museum, No Vitrines, No Artists: Just a lot of people,* que tuvo lugar en Venecia, y en esa ocasión, intercambié ideas con el artista y con sus colaboradores Pierre Huyghe y Philippe Parreno. Fue de cierta forma el inicio de mi interés hacia este tema de investigación. En 2005 con una *Fellowship* de la Fundación Guggenheim de Nueva York, he colaborado con ese Museo en la organización de una muestra de Douglas Gordon y sobre todo, he colaborado y participado en los primeros encuentros que la curadora Nancy Spector organizó con los artistas para la muestra inaugurada en 2008 con el título de *Theanyspacewhatever*. En 2006 tuve la oportunidad de intercambiar ideas con Nicolas Bourriaud a quien hice una larga entrevista con el objetivo de comprender sus teorías alrededor de *La Estética Relacional*. En el curso de estos años he visitado personalmente muchas de las muestras a las cuales hago referencia y me he reunido, cuando ha sido posible, con los curadores que las han organizado.

Rirkrit Tiravanija, *Chew the Fat* (2008), obras presentada en la exposición *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008.

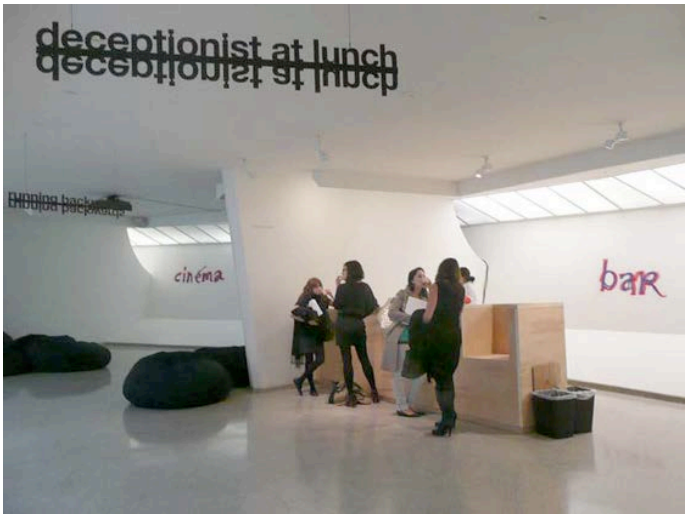
Estas reflexiones, que sirven de marco teórico para hacer emerger determinadas formas en las cuales Bourriaud vislumbra un denominador común, una tipología, cuyo punto de partida es representado por la esfera de las relaciones humanas, encuentran un amplio desarrollo en su famoso libro publicado, en 1998, con el título de *Esthétique relationnelle*[3].

[3] Nicolas Bourriaud, *Esthetique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998. Hemos consultado la versión inglesa, Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (traducción de Simon Pleasance & Fronza Woods, con la participación de Mathieu Copeland), Dijon, Les presses du réel, 2002.
La edición castellana, N. Bourriaud, *Estética relacional,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, no ha sido utilizada en cuanto fue publicada con posterioridad respecto al inicio de esta investigación.
De aquí en adelante se utilizará el termino francés *Esthetique relationnelle* para referirse en especifico al texto critico de N. Bourriuad, en cambio con la expresión « estética relacional » nos referimos a las practicas artísticas relacionales objeto de esta investigación.




Nicolas Bourriaud, portada de la edición castellana del libro *Estética relacional*

El arco temporal del análisis de este acontecimiento artístico, que se ha consolidado a partir de una muestra, *Traffic* (1996), y de un texto teórico, *Esthétique relationnelle*, se cierra en el año 2008, en el cual tiene lugar una exposición con el título de *Theanyspacewhatever* (2008), en el Museo Guggenheim de Nueva York, considerada simbólicamente como el capítulo que completa el debate teórico alrededor de la estética relacional, el momento en el cual, a más de diez años de distancia de *Traffic*, la curadora Nancy Spector, reúne y colabora con una decena de artistas que en 1996 participaron en la exposición de Bourriaud y que, durante años, se han mantenido asociados a la teoría del crítico francés, considerados como protagonistas principales de una tendencia artística determinada, arraigada en los años noventa.




*Cafetería Illy*, en la instalación de
Douglas Gordon y Rirkrit Tiravanija *Cinema Liberté* (2008),
obra presentada en la exposición
*Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York 2008

La curadora, no obstante considere importante distinguir la teoría crítica del arte, del arte entendido como producción artística en sí, y que sostiene que las dos esferas no pueden ser sobrepuestas, en cuanto la última se genera de manera independiente de la teoría, a través de esta muestra vuelve a abrir el diálogo sobre un tema específico, o sea, el del arte asociado a los años noventa, un arte relacional y colaborativo, cuyo texto crítico de referencia, sea compartido o no, está representado por *Esthétique relationnelle*, y lo hace a través de una exhibición que, según su propósito, ayuda a definir un arte post-representacional, fluido, ambiguo, un arte que cuestiona el espacio expositivo tradicional a través de diversas prácticas, que busca activarlo, con la finalidad de que el espectador, mediante la experiencia estética, se convierta en parte integrante de un proceso perceptivo y cognoscitivo.

Philippe Parreno, *Marquee* (2008), obra presentada en la exposición *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York 2008

Aclarado el marco temporal de este trabajo, es necesario explicar su estructura, aunque como bien dijera Umberto Eco, desarrollar un problema no significa resolverlo, sino formular los términos de manera más clara, hacer posible una discusión más profunda[4].

Este estudio se abre con un primer capítulo en el cual se intenta trazar y delimitar el terreno en el cual existe una gran heterogeneidad de posiciones teóricas y de modos de afrontar un tema como el de la relacionalidad y de la colaboración en las prácticas artísticas contemporáneas. No es sólo un problema de definición, sino un problema de metodología crítica, que se aplica a artistas que se ocupan de estética, aunque se prolonguen a otras esferas como la ética, la esfera social y política.

Compartiendo la idea expresada por Nancy Spector acerca de la necesidad de tener separados los aspectos críticos

[4] Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione delle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani, 2006, p.1

vinculados a un texto teórico del desarrollo de las prácticas artísticas, en el segundo capítulo se aborda un análisis teórico del texto *Esthétique relationnelle* en su estructura, en las temáticas que trata, el lenguaje y las referencias culturales del texto. De este modo se busca evidenciar los puntos claves que puedan explicar cómo, en el panorama de la crítica de arte contemporánea internacional, haya sido recibido el texto de Bourriaud y qué lecturas e interpretaciones han sido dadas del mismo.

Poster de Rirkrit Tiravanija, *Chew the* Fat (2008)

Emerge de este examen el fuerte debate -que se presenta en el capítulo tercero- que nace del análisis de las diferentes interpretaciones críticas del texto, con la presentación de las intervenciones que han tenido lugar en revistas especializadas. Se trata de una amplísima discusión en torno a la teoría de Bourriaud, presentada por el autor

como una teoría de la forma, que reconoce en las prácticas artísticas analizadas no sólo un valor estético, sino un contenido social y político. Es propiamente en este punto, sobre el potencial valor político y de transformación social de las prácticas relacionales, que la crítica se ha detenido mayormente: en las páginas de la revista *October*, Claire Bishop sostiene que la estética relacional representa una forma vacía de crítica social en prácticas en las cuales el contenido no es democrático sino que está ligado a forme elitistas y cerradas en el cerco reservado del arte contemporáneo. En las páginas de la propia revista, el artista Liam Gillick responde puntualmente a las críticas de Bishop, alimentando un cierto tono polémico.

Otra revista de critica cultural, *Third Text*, dedica un amplio espacio a las prácticas artísticas colaborativas y al tema de la estética relacional, dando una lectura a través del pensamiento filosófico y político marxista, que retoma algunas referencias que el propio Bourriaud usó en su texto, y que, tal vez debido a una profundización parcial, ha dejado espacio a debates y a críticas sobre la hondura de esta teoría, de la cual muchos se han ocupado en estos últimos años.

En el capítulo cuarto se analiza el concepto de relacionalidad dentro de un amplio marco teórico interdisciplinario: la relacionalidad se profundiza a través de claves de interpretación pertenecientes a diversas disciplinas, de la antropología, a las ciencias sociales y a los estudios culturales.

Si Umberto Eco, Walter Benjamin y Roland Barthes constituyen el marco teórico de referencia para una

concepción de la obra como entidad en movimiento, estructura abierta mediante la cual la experiencia estética se convierte en co-participación de autor y destinatario, las ciencias sociales permiten reflejar qué tipo de intercambio real se crea a través de estas prácticas de socializad y de relación. El tercer paradigma o paradigma del don dentro del sistema capitalista de intercambio, entendido como la capacidad de los bienes materiales de producir relaciones sociales lejos del modelo utilitario, podría constituir un modelo adecuado para entender ciertas formas artísticas relacionales que son analizadas en este trabajo.

Las reflexiones de Michel de Certeau con respecto a las tácticas de resistencia de las personas comunes dentro de un espacio social definido, son aplicadas a la lectura de las prácticas artísticas de muchos creadores contemporáneos, como momentos de resistencia, micro-utopías de lo cotidiano. La Relación, de la cual habla de modo poético y evocativo Edouard Glissant, es un concepto denso, que tiene implicaciones sociales y culturales, puesto que Glissant piensa en la Relación como poética del contacto entre las diferentes culturas del mundo, totalidad abierta, en movimiento sobre sí misma.

Los escritos alrededor de la comunidad de Jean Luc Nancy han influido profundamente las prácticas artísticas contemporáneas basadas en la colaboración y en la relación, por lo tanto resulta interesante ver cómo se delinea una idea de comunidad que se forma a través del encuentro entre identidades no fijas ni preestablecidas, sino en continuo devenir. Paralelamente al aspecto de la crítica, se quiere poner en evidencia las características de este nuevo

paradigma estético, que se afirma a partir de los años noventa, a través de una serie de prácticas que rechazan el objeto estático en favor del ambiente expositivo como arena dinámica, que oponen resistencia a la representación y se declaran a favor de un vínculo más directo con la realidad y conciben la exposición como *medium* artístico en sí mismo.

En un intento de responder a la pregunta de cuáles serían los antecedentes de estas prácticas de socializad, en el quinto capítulo se traza un cuadro genealógico de artistas que han experimentado sobre temas como la alteración de las coordinadas de espacio-tiempo y que han desarrollado una reflexión sobre el papel del espectador, sobre el modo de producción y distribución de la obra de arte, temas todos ampliamente discutidos sucesivamente por la generación de artistas perteneciente a los años noventa, objeto de esta investigación.

Desde Duchamp, considerado aquí como "comisario" de eventos abiertos a la participación, con dos muestras como la Muestra Internacional del Surrealismo de 1938 y la exposición de 1942, *First Papers of Surrealism,* a los protagonistas del arte minimalista, del francés Daniel Buren a Michelangelo Pistoletto, de Richard Serra a las experimentaciones de los artistas Helio Oiticia y Lygia Clark, para todos ellos, el objeto artístico, estático y completo en sí mismo, es sustituido por el momento expositivo, por la creación de una experiencia estética donde el *medium* es la exposición, y las coordinadas de espacio y tiempo crean un espacio heterotópico, o sea, un espacio-tiempo diferente con respecto a la experiencia de la cotidianeidad.

Paralelamente a la afirmación de prácticas artísticas que proponen nuevos paradigmas estéticos, también el expositivo vive un momento de replanteamiento, a través de muestras que, como se examina en el capítulo sexto, en los años de 1996 a 2008, o sea de *Traffic* a *Theanyspacewhatever* han buscado, de un cierto modo, rescribir las convenciones del concepto expositivo tradicional, pues el espacio de la muestra se convierte en un espacio de negociación, fluido, en continua redefinición. En *Traffic* el paradigma expositivo tradicional se modifica con relación a las nuevas prácticas artísticas que trabajan sobre la alteración de las coordenadas de tiempo y espacio y la muestra se convierte en un espacio fotogénico en el cual el espectador obra como un director cinematográfico que, atravesando las diversas temporalidades y espacialidades de las obras decide, con su subjetividad, montar su propio itinerario de experiencia estética.

La exposición se convierte así en una entidad flexible que depende de la intervención del espectador en el espacio y cuya participación tiene un papel fundamental, ya que de su respuesta depende la definición y la estructuración de la misma. En cierto sentido es posible identificar en la exposición *Les Immateriaux* del 1985, curada por Jean Francois Lyotard y Thierry Caput, el ejemplo de un nuevo modelo expositivo que se convierte en espacio de experimentación, un laboratorio de ideas, en el cual el espectador se puede mover libremente, interactuando con el ambiente.

La muestra abandona el papel de lugar expositivo de objetos artísticos, a favor de una idea de lugar de experiencia, de intercambio, espacio a mitad entre real e

irreal, estación de reflexión, de producción subjetiva de sentido, se convierte en escenario, en trama narrativa, abierta a la existencia no de una sola realidad, sino de un ambiente múltiple, fluido y en devenir.

Del análisis de una serie de exposiciones con diversas características entre ellas, emergen rasgos comunes que apuntan a una nueva definición de paradigma expositivo: de *Double Agent* (ICA, Londres, 2008) organizada por la crítica Claire Bishop, considerada como una posible respuesta a la muestra *Traffic,* a través de la presentación de trabajos de artistas que elaboran sus prácticas a partir de la colaboración con personas o comunidades existentes, a *The World as a Stage* (Tate Modern, Londres, 2008) donde se redefine el espacio expositivo como un espacio entre la neutralidad del cubo blanco y el espacio teatral, un espacio escénico donde el espectador se convierte en protagonista, todas las muestras analizadas se interrogan sobre el límite que existe entre la realidad y la representación, sobre el flujo del tiempo y las diferentes temporalidades en las que presente, pasado y futuro se entrelazan.

Se propone considerar la exposición un momento en el cual, a través de contribuciones, que a menudo proceden de diversas disciplinas, se pueda crear una reflexión y un intercambio dentro de una esfera social más amplia del espacio institucional. La muestra se convierte, por lo tanto, en una experiencia estética y cognoscitiva y el catálogo pasa, a menudo, de instrumento de documentación a lugar de experimentación creativa que se agrega a la exhibición. En definitiva estos nuevos paradigmas expositivos se convierten

en arquitecturas sociales y en ellas el espectador se transforma en un co-productor de la experiencia.

El capítulo séptimo está dedicado a una lectura crítica y a una profundización de la práctica artística de algunos de los protagonistas de esta nueva tendencia estética, de Carsten Holler a Dominique Gonzalez Foerster, de Rirkrit Tiravanija a Philippe Parreno y Pierre Huyghe, una generación de artistas que se caracteriza por el hecho de tener una base conceptual común y haber creado una red de colaboraciones y experimentaciones que provienen de intereses culturales comunes más allá del nexo de la amistad. Todos ellos proponen nuevas narrativas estéticas, activan el espacio expositivo fundiendo experiencia y representación, el espacio de la vida y el de la estética y los ambientes que crean son arquitecturas sociales, espacios de vínculo, de entretenimiento, de suspensión de espacio-tiempo real.

El artista de origen cubano Félix González Torres es considerado un creador importante por la generación formada en los años noventa, pues su práctica post-representacional, procesual, de activación y vinculación con el espectador es un ejemplo importante que está en la base de la relacionalidad y la socializad que tratan los artistas examinados. En el desarrollo de esta investigación se considera que, en torno al vínculo entre artista, obra de arte y espectador, el Minimalismo señala un momento fundamental en cuanto el objeto colocado en el espacio, se activa gracias a la presencia del espectador que se convierte en el protagonista de una experiencia estética en el tiempo y en el espacio real. La experiencia minimalista se transforma en una experiencia de naturaleza teatral, ya que la obra se

completa a través de la interacción con el espectador y es teatral también por el aspecto del tiempo, de la duración del encuentro que tiene lugar entre objetos y sujetos. También ligado al teatro está el último trabajo colectivo organizado por el artista Philippe Parreno con Hans Ulrich Obrist titulado *Il Tempo del Postino*, una muestra que ocupa un tiempo en lugar de un espacio, concebida para desarrollarse en un teatro, en la cual los artistas sólo tienen quince minutos para ofrecer a los espectadores un momento de experiencia estética.

Es importante preguntase cuál es el papel del espectador en las prácticas artísticas contemporáneas que se analizan, prácticas que se fundan en la relación y en la interacción por parte del público convertido en protagonista de una experiencia estética.

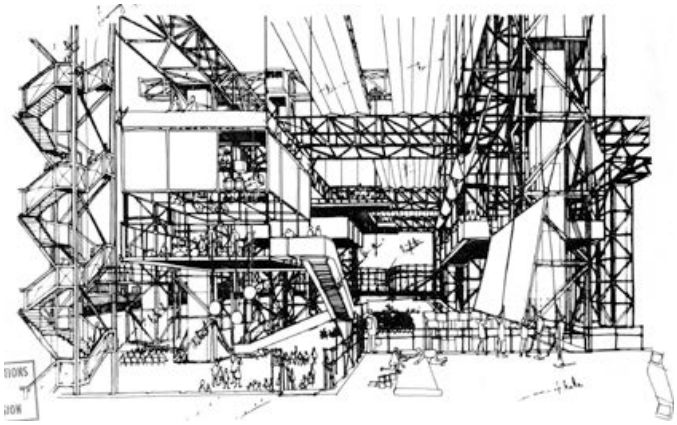
Poster de *Il Tempo del Postino*

Si Marcel Duchamp hablaba de “coeficiente artístico” para indicar la importancia del espectador al definir la esencia de una obra de arte, el filosofo Jacques Ranciére invita a reflexionar sobre el papel del espectador que abandona la posición de pasividad para convertirse en traductor de una historia, no espectador sino co-actor, en la perspectiva de una igualdad de roles, contribuyendo con su traducción personal a enriquecer el sentido de la narración, a través de un proceso de emancipación continuo.

*Il Tempo del Postino*

Emerge del análisis que aquí se relaciona, cómo a partir de los años noventa se consolida la tendencia a la creación de espacios flexibles: sea el paradigma expositivo, y por tanto una cierta práctica curatorial, sean las mismas prácticas artísticas se dirigen hacia el tentativo de proponer de “no-lugares”, heterotopías, espacios dinámicos, situaciones que redefinen continuamente los parámetros de espacio y tiempo.

El proyecto visionario *The Fun Palace* del arquitecto inglés Cedric Price (1934-2003), pionero de la inclusión de modelos centrípetos y transdisciplinares para un centro de arte, desarrollado al final de los años sesenta y nunca realizado, puede ser considerado como un perfecto modelo de institución cultural transdisciplinaria para el siglo XXI. Se trataba de un complejo constituido por varios espacios multifuncionales que habrían permitido a cualquier persona, aunque por tiempo breve, la enseñanza y el entretenimiento, además de ser un lugar abierto de experimentación.



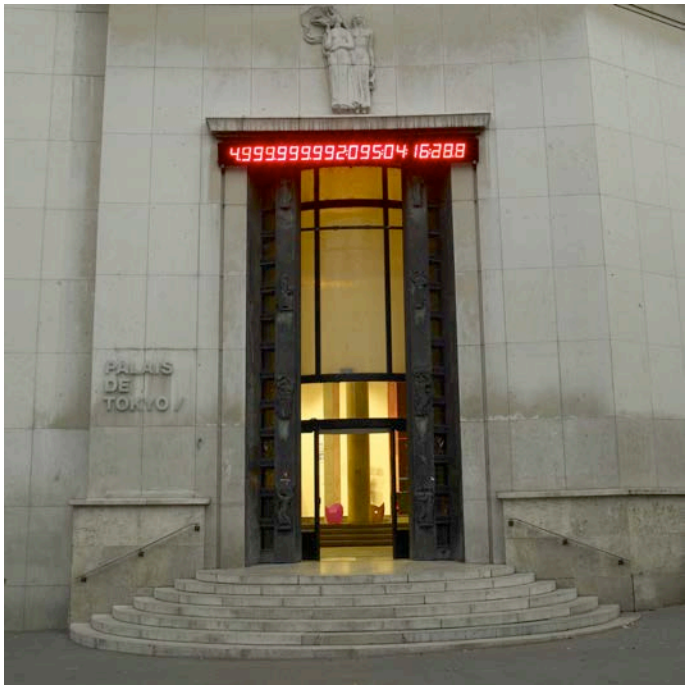
Cedric Price, proyecto de *The Fun Palace,* 1961

El proyecto, iniciado con Joan Littlewood, productora teatral y fundadora del innovador *East London Theatre Workshop*, consistía en construir un laboratorio para la diversión, con actividades como danza, música, teatro, un espacio que diera a los visitantes la posibilidad de liberar la creatividad y vivir una zona de la ciudad de modo dinámico y creativo. La estructura debía tener una duración limitada en el tiempo, ser flexible, y funcionar como lugar experimental en el cual existieran zonas para la música y el

juego y también áreas tranquilas donde ver films o admirar obras artísticas. El arquitecto preveía además la posibilidad de crear actividades experimentales para estimular la destreza física y mental de los participantes, permitir un flujo espacio-temporal para la organización de actividades para el tiempo libre.

Tomemos ahora un ejemplo de laboratorio de experimentación inaugurado en el 2002: el *Palais de Tokio*, definido enseguida un "kunstverein interdisciplinar", el paradigma de una tendencia propia de los espacios del arte en Europa donde el modelo del *white cube* es repensado a favor de la creación de un laboratorio dinámico.

Nicolas Bourriaud, junto a Jerome Sans, es ideador y comisario, hasta el 2005, de este espacio expositivo creado para valorizar una cierta producción artística y convertirse en lugar de relaciones y de encuentros.




*Palais de Tokio,* París

Entre el 1999 y el 2001 participan en la reestructuración de los espacios los arquitectos Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal con una intervención mínima: fortifican, a través del uso del cemento armado y del vidrio, las condiciones de estabilidad estructural, las normas de seguridad, la luz, y deciden a favor de un mediación esencial, que marca un cierto estado de abandono del espacio, voluntariamente temporáneo, estructura arquitectónica momentánea, destinada a no durar, sino a vivir de las relaciones nacidas entre las personas que lo habitan.

Es una elección estilística precisa, por parte de los arquitectos de acuerdo con los comisarios, de concebir el espacio como espacio doméstico, móvil, flexible, un esqueleto cuya forma cambia según los eventos y las prácticas artísticas que serían acogidas, un espacio social de encuentro y de relaciones.

*Palais de Tokio,* París

La referencial conceptual de los arquitectos había sido la plaza principal de Marrakech en Maruecos, gran mercado donde los espacios cambian por la acción de una multitud en continuo movimiento, de la misma manera que en el *Palais de Tokio* no hay elementos que dividan los espacios, sino un gran espacio abierto en la ciudad. Sin colección ni archivo, abierto de las 12 a las 24, lugar interdisciplinario donde el arte contemporáneo dialoga con la música, la moda, la literatura, el diseño, la arquitectura del espacio refleja la voluntad de los curadores, Nicolas Bourriaud y Jerome Sans, de crear un lugar para la sociabilidad que tuviera presente las diversas modalidades a través de las cuales los artistas trabajan.

Los comisarios tuvieron la oportunidad de decidir el proyecto íntegro del *Palais de Tokio*, desde el programa expositivo hasta la comunicación, y también la elección de los arquitectos encargados de la restauración, el staff, el modo en que dirigir el espacio:

> *Nuestra idea del Palais de Tokio*, afirma Sans, *era la de construir un laboratorio, una plataforma abierta a la experiencia, un espacio para la cultura emergente. Un lugar que tuviese un espíritu diferente con respecto a otras instituciones, un lugar que pudiera permanecer abierto todos los días de mediodía a medianoche, de manera de facilitar el ingreso del público. (..)*

*Se siente la necesidad de reducir el white cube a una escala más humana, de infundir en a las propias instituciones alma y espíritu, experiencia y riesgo*[5].

*Palais de Tokio,* París

El *Palais de Tokio* se afirma como un post-museo, como un laboratorio de la creatividad interdisciplinaria, lugar que se declara zona franca y potencial lugar de reconciliación entre instancias institucionales y espacios alternativos, además de ofrecerse como espacio colectivo, despojado de toda forma arquitectónica y temporáneamente ocupado por personas o eventos. Es un lugar que engloba el entorno, un espacio contaminado por los múltiples aspectos de

[5] Declaración de Jerome Sans en "Jerome Sans. Intervista", a cargo de Paola Nicolin, en Paola Nicolin, *Palais de Tokio. Sito di creazione contemporanea,* Milán, Postmedia Books, 2006, p.79.

la realidad y donde, como evidencia la crítica de arte Paola Nicolin, “el contacto entre arte y vida tiene lugar, pero en un ámbito ligado a la industria cultural y no a la vanguardia, cuyas estrategias han sido por mucho tiempo asimiladas de métodos de producción y comunicación de la cultura del espectáculo” [6].

La relación es el objeto del lugar, espacio construido arquitectónicamente como secuencia de espacios de reposo donde las exposiciones y los ambientes se abren a la recepción de un público creativo, que vaga en el espacio recuperado, en el fórum abierto de las doce a la medianoche, en equilibrio, como bien describe Nicolin, “entre el centro social y la atmósfera de cantiere-bistrot” [7] .

Este espacio, una arquitectura abierta, conceptualmente inspirada en el arte que debe acoger, es un espacio que quiere contener una nueva temporalidad y nuevas formas de socializad espontáneas, en las que el arte se hace instrumento de sociabilidad y vínculo. Paola Nicolin define, citando a Michel Foucault, el *Palais de Tokio* una heterotopía “del tiempo que se acumula hasta el infinito”, para describir la historia de un museo-laboratorio que desea englobar el tiempo de la vida en el espacio del arte, o viceversa, diluir en el arte el flujo de la realidad[8]. Nancy Spector de la misma manera define *Theanyspacewhatever* – exposición que, como anteriormente comentado, se considera el acontecimiento en el cual, a distancia de más de diez años, se re-abre la

[6] P.Nicolin, *op. cit.*, p.30.

[7] P.Nicolin, *op. cit., p.*31.

[8] P.Nicolin, *op. cit.,* p.15.

cuestión del paradigma asociado con la tendencia de la estética relacional - una heterotopía en términos foucaultianos, espacio fluido, de transición, lugar de oposiciones entre espacios colectivos e individuales, pasado y presente, implicación activa y contemplación tranquila, una área que se extiende en el espacio y que acoge dinámicas fluctuantes de espacio y tiempo[9].

Liam Gillick, *Audioguide Bench* (2008) obra presentada en la exposición *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York 2008

[9] Véase Nancy Spector, "Acknowledgments", en *Theanyspacewhatever* (cat.exp), Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2008, p.9.

Así pues, la investigación abre con una reflexión sobre el concepto filosófico de heterotopía de Michel Foucault y cómo esta idea se pueda aplicar a las prácticas artísticas relacionales; si, como afirma el filósofo Jacques Ranciére, "las prácticas artísticas relacionales proponen al espectador participar activamente, materialmente y de manera simbólica en un determinado espacio-tiempo, incierto, de experiencias", en el desarrollo del trabajo se subrayan estas variables aplicadas al análisis de las prácticas artísticas para profundizar si y cómo, en el espacio estetizado del museo puedan realmente ocurrir "movimientos de la percepción" y el arte convertirse en un lugar de experimentación subjetiva [10].

[10] Jacques Ranciére, *Sobre políticas estéticas,* Barcelona, Contratextos, 2005, p.17.

# Capítulo 1.
# Nuevas formas de relacionalidad en las prácticas artísticas contemporáneas

## 1.1 El tiempo y el espacio como paradigmas de relacionalidad en las prácticas artísticas contemporáneas

Michel Foucault, en una conferencia radiofónica en diciembre de 1966 en el ámbito de un programa dedicado a la utopía y a la literatura, destacó la existencia de "países sin lugares e historias sin cronología" refiriéndose a espacios imaginarios, no localizables en ninguna carta geográfica y no mensurables con ningún instrumento de tiempo, espacios que viven en la imaginación de los hombres, "en los intersticios de sus palabras, en el espacio de sus relatos o en el lugar sin lugar de sus sueños, en el movimiento de sus corazones"[11] .

Estas no-realidades de las cuales habla Foucault son las llamadas "utopías", pero, más allá de las utopías, espacios irreales no reconocibles por ninguna realidad pensable, según el filósofo, el hombre en cualquier sociedad ha creado siempre lugares reales fuera de todos los lugares,

[11] Michel Foucault, *Les heterotopies. Les corps utopique,* Institut National de l'audiovisuel (INA) París. Michel Foucault presentó dos conferencias radiofónicas en *France Culture*, el 7 y el 21 de diciembre de 1966, en un programa dedicado a la utopía y a la literatura. Una versión sucesiva de la primera conferencia con el título *Des espaces autres* tuvo lugar el 14 de marzo en el Centre d'etudes Architecturales de París.
Hemos consultado la edición italiana, Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie,* a cargo de Antonella Moscati, Nápoles, Cronopio, 2006, elaborada a partir de la trascripción de las conferencias radiofónicas elaboradas por Francois Rey y contenida en M. Foucault, *Die Heterotopien/Der utopische Korper,* Frankfurt , Suhrkamp, 2005.

espacios otros, las “utopías situadas” que tienen un lugar preciso y real; se trata de espacios localizables y tiempos que se pueden calcular, pero que son de cualquier forma, algo “otro”.

Foucault define “heterotopías”, los espacios diversos, los ”lugares otros” en los cuales el hombre experimenta una dimensión que rompe con lo cotidiano y sus rituales consolidados. La esencia de la heterotopía consiste en convertir todos los otros espacios, en sí mismos como “otro” o “a través de la creación de una ilusión tal que el resto de la realidad viene revelada como ilusión, o creando otro espacio real perfecto, al punto de hacer parecer el real, desordenado, mal organizado y caótico” [12].

Si en el discurso de Foucault sobre las heterotopías, son los parámetros de tiempo y espacio los que varían y provocan alteraciones que inducen a nuevas dimensiones por ser vividas, esas mismas variables de tiempo y espacio son objeto de análisis en las prácticas artísticas contemporáneas que se caracterizan por explorar nuevas formas relacionales, prácticas estéticas que proponen al espectador un nuevo tiempo para vivir y un espacio para ser ocupado, en las cuales el arte es el resultado de un *proceso* y la voluntad individual del artista está subordinada a un proyecto más amplio, colectivo, donde la idea de la autoría se transforma de individual a múltiple y difusa.

Como afirma el filósofo Jacques Rancière, la relacional es un tipo de estética que “rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de

[12] Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie,* Nápoles, Cronopio, 2006, p.14.

transformación de la vida por al arte"[13], es un arte que consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar materialmente y simbólicamente el territorio común. Pues se afirma una idea del arte como forma de ocupar un lugar en el cual se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. Rancière sostiene que las prácticas estéticas relacionales proponen materialmente y simbólicamente un determinado espacio/tiempo, una incertidumbre relacionada con las formas ordinarias de la experiencia sensible, una situación indecisa que requiere un movimiento de la percepción, un cambio en la persona del espectador a actor, una re-configuración de los lugares reales y simbólicos.

El arte se convierte en lugar de experimentación, sale del museo como espacio físico, contamina lo real, convirtiéndose en una experiencia cultural en cual los artistas asumen el papel de mediadores, de pensadores creativos.

## 1.2 Mapear el terreno de los campos relacionales del arte: una cuestión de terminología crítica

Existe una gran heterogeneidad de posiciones teóricas y de modos de afrontar la temática de la relacionalidad y de la colaboración con relación a las prácticas artísticas contemporáneas en las cuales las tipologías de relación pueden ser las más diversas, como por ejemplo, entre artista y artista, artista y comisario, artista y otros sujetos o

[13] Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas,* Barcelona, Contratextos, 2005, p.17.

grupos involucrados en el proceso de creación. Términos como relacionalidad, colaboración, interacción, participación, cooperación, y acciones colectivas, no obstante cada uno de ellos tenga una propia especificidad, son a menudo utilizados de manera imprecisa.

Maria Lind en su texto "*The Collaborative Turn*"[14] propone una genealogía de las diversas prácticas artísticas colaborativas que se han desarrollado en los últimos años, con una investigación que confiere atención no tanto al objeto artístico resultado de la colaboración, sino a las metodologías en tanto procesos de relación, interacción, participación, y actividades de grupo.

Lind utiliza el término "colaboración" como referencia abstracta que engloba todos aquellos procesos de intercambio y de trabajo colectivo que crean un resultado artístico, procesos en los cuales diversas personas colaboran en un proyecto, un concepto abierto y en continua redefinición, un término que reagrupa los diversos métodos de trabajo que reclaman un participante en el proceso de ideación, producción y recepción de la obra. Según el análisis de Maria Lind, si el término "participación" es un término amplio asociado a la idea de un contexto creado por otros agentes y que se ofrece a los participantes que pueden tomar

[14] Maria Lind, "The Collaborative Turn", en Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (ed),*Taking the Matter Into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices*, Londres, BlackDog Publishing, 2007. El libro *Taking the Matter Into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices* es una colección de ensayos sobre el tema de la colaboración y el arte contemporáneo, editado después de un simposio con el mismo título organizado en el centro *Iaspis* de Estocolmo, en 2005, por parte del los artistas Johanna Billing y Lars Nilsson, en colaboración con Maria Lind, directora del centro en 2005.

parte con posibilidad de acción directa, en cambio el termino "interacción" significa que diferentes personas interactúan entre ellas o un solo individuo interactúa con un aparato externo mientras que, por "acción colectiva" se entiende la reacción colectiva del público y la "cooperación" por su parte pone el énfasis en la noción de trabajo colectivo y la posibilidad de un beneficio[15].

El historiador del arte y crítico Christian Kravagna propone una distinción entre cuatro métodos aplicables a las prácticas artísticas que implican la interacción y la relación con el público: el trabajo con los demás, las actividades interactivas, las acciones colectivas y las prácticas participativas[16]. Para Kravagna si "trabajar con los demás" significa crear situaciones sociales y de comunicación con el público, el "arte interactivo" permite reacciones por parte del usuario que pueden modificar la obra de arte sin lastimar su naturaleza; con el término "acción colectiva" se entiende una idea generada por una colectividad, por un grupo de personas que se ocupan de toda la realización del proyecto, mientras las "prácticas participativas" subrayan una diferencia entre quien concibe el proyecto y quien lo recibe, al cual viene transferida gran parte de la responsabilidad en el desarrollo del trabajo.

Cuando Grant H. Kester utiliza el término *dialogical art* (arte dialógico), se refiere a una serie de prácticas

[15] Maria Lind, *op. cit.*, p.17.

[16] Christian Kravagna, "Modelle Partizipatorisquer Praxis", en Marius Babius y Achim Konneke (ed.), *Die Kunst des Offentliquen,* 1998, ya citado en Johanna Billing, Maria Lind, Lars Nilsson (ed.), *Taking the Matter Into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices,* Londres, Black Dog Publishing, 2007.

artísticas desarrolladas en los últimos treinta años que, uniendo nuevas formas de experiencia intersubjetiva con un cierto activismo social y político, prescinde de los espacios de la galería o del museo, para actuar directamente en el mundo real [17] .

Se trata de proyectos artísticos de carácter interactivo, no basados en la tradición del objeto, sino más bien prácticas en las cuales el proceso, la conversación, el diálogo, el intercambio, constituyen la naturaleza de la obra. Se crean *networks* de artistas y de colectivos a nivel global, unidos por una serie de asuntos críticos alrededor de las relaciones entre el arte y el más amplio mundo social y político, y por la posibilidad de conocimiento que la experiencia estética es capaz de producir, y el énfasis está puesto no sobre las características del objeto o la experiencia individual del artista al producirlo, sino en el carácter de esta interacción.

Si generalmente una obra objectual es el producto exclusivo del artista, después ofrecido al espectador, cuya respuesta no modifica la naturaleza de la obra en cuanto objeto físico que se mantiene esencialmente estático, en cambio los proyectos que Kester analiza y que define *dialogical art* (arte dialógico) se desarrollan específicamente a través de un proceso de interacción que

[17] Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art,* Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2004.
El libro toma en consideración una serie de proyectos artísticos de los últimos treinta años, y reconoce como importantes figuras de transición de esta tendencia artística colaborativa a artistas como Stephen Willats y The Artists Placement Group (John Latham e Barbara Steveni) en Inglaterra y Suzanne Lacy y Helen y Newton Harrison en los Estados Unidos.

puede tomar la estructura de un cierto activismo cultural, trabajos que no obstante sean globales, no se incluyen en los circuitos del coleccionismo, de las galerías y de los museos a nivel internacional.

En la línea investigativa de Kester, ya Suzanne Lacy había utilizado en 1995 el término *new genre public art* (arte público de nuevo tipo) para designar una serie de prácticas nacidas y desarrolladas en estrecho y constante contacto con el público, en la elaboración de un lenguaje crítico a través del cual los valores éticos y la responsabilidad social se pueden discutir en términos de arte [18].

*Connective aesthetics* (estéticas conectivas), término utilizado por la critica y teórica Suzy Gablik, coloca la creatividad en un tipo de estructura dialógica, que a menudo es el resultado de la colaboración entre un grupo de individuos; se trataría de un tipo de estética que contribuye a la formación de una nueva conciencia del ser, de su definición y percepción, atribuyéndole un poder casi curativo, de desarrollo del su plena dimensionalidad, según influencias que provienen de la psicoterapia y las discusiones de ecología[19].

Con el término "arte contextual" Paul Ardenne entiende diversas formas de expresiones artísticas nacidas al inicio del Siglo XX y que se han desarrollado de modo constante a lo largo del siglo hasta hoy, teniendo como común denominador

[18] Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle y Washington, Bay Press, 1995. Lacy utiliza este término para discutir diversos proyectos artísticos en los Estados Unidos entre el 1970 y el 1990.

[19] Suzi Galblik, "Connective Aesthetics: Art After Individualism" en Suzanne Lacy, (ed.)*, op.cit.,* p.80.

el hecho de establecer una relación directa, sin intermediarios, entre la obra y la realidad[20]. Para el autor se trata de las más diversas prácticas artísticas que operan en el universo político, social y económico contemporáneo y que intervienen para dialogar directamente con la realidad del propio tiempo.

Ardenne divide estas prácticas artísticas contextuales en grandes grupos, según el ámbito de influencia que ejercen: el arte de intervención y arte comprometido de carácter activista, el arte que se apropia del espacio urbano o del paisaje y la estética participativa o activa en el campo de la economía, de los medios de comunicación, del espectáculo.

Es un tipo de arte, el arte contextual, que se aleja de la idea clásica de obra de arte insertada y reconocida en el contexto tradicional del museo o de la galería, para presentarse en los espacios públicos, en el espacio urbano, en el paisaje, apropiándose de la realidad, estableciendo con ella una relación directa, sin intermediarios, interviniendo en el "aquí y ahora", no dejando más espacio a la intermediación de un objeto, y no utilizando el espacio de la muestra como perímetro intocable que define la naturaleza del arte [21].El arte contextual según el autor, borra las barreras espacio-temporales entre la creación y la percepción de la obra y el artista contextual abandona las formas clásicas de la representación a favor de una relación directa, sin

[20] Paul Ardenne, *Un art contextuel, Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Flammarion, 2002. Hemos consultado la edición castellana, Paul Ardenne, *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, Cendeac, 2006.

[21] Paul Ardenne, *op. cit., p.*11.

intermediarios, entre la realidad y la obra de arte que, más que representar, quiere crear, dialogar directamente e intervenir en el flujo de la realidad.

Cuando profundiza en su análisis del arte como forma de participación, Ardenne subraya como estas prácticas artísticas participativas modifican el principio de pasividad del espectador, reconocido como principio fundador de la relación con las obras de arte tradicionales, en las cuales la contemplación es un acto totalmente privado. Del registro de la autoría, con las prácticas participativas, se tiende a la invitación, a la activación de la participación, del intercambio, del contacto, puesto que el arte participativo busca de modo abierto y espectacular la implicación del espectador, no ofrece objetos para contemplar, sino situaciones con las cuales interactuar. La naturaleza de la obra de arte participativa está incompleta en cuanto es el espectador quien la completa, su realización no es impuesta por el artista, sino que se subordina a un proceso de negociación, donde la subjetividad interior se revela como mecanismo de creación y la naturaleza participativa de la obra la convierte en un hecho inesperado.

Según Ardenne, independientemente de las declinaciones que el arte participativo puede asumir, una obra participativa tiene por vocación el hecho de suscitar un momento de colaboración, de participación y, al constituirse como agente activo de la democracia, participa en el mecanismo de la vida colectiva. Un criterio que pertenece a este tipo de arte es la preocupación de la gestión de la idea, del evento, que lleva al artista a saber dominar una situación real, además de desarrollar el potencial para

apropiarse de la realidad declinándola, interpretándola de modo artístico, donde la dimensión simbólica reviste un papel importante. Las obras artísticas de tipo participativo han tenido, según el autor, su momento de culminación en los años 60-70, y se han después multiplicado en los últimos años, hasta correr el peligro de banalizarse.

En el interior de este amplio y magmático panorama de las prácticas artísticas contemporáneas basadas en la colaboración y caracterizadas por redefinir y ampliar las relaciones entre la obra y el público, la definición de "estética relacional", acuñada por el critico y comisario francés Nicolas Bourriaud tiene una importancia fundamental. Xavier Douroux, co-director de la editora francesa *Les Presses du réel* y co-fundador del centro de arte *Le Consortium* de Dijon, describe así el texto *L'Esthétique relationnelle* de Bourriaud que profundiza el concepto de estética relacional:

> *(..)* es *un libro que ha marcado a una entera generación de artistas; además debe decirse que es sobre todo un muy buen libro. El uso que después se ha hecho es otra cosa.(..)*
>
> *Otro indicio para comprender la importancia de este texto es notar como haya aparecido como nota bibliográfica en casi todos los textos de estos últimos años* [22].

[22] Declaración de Xavier Douroux en "Intervista a Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy", curada por Elena del Drago, publicada en Elena del Drago, *Le Consortium. Mediazione, produzione, economia per l'arte contemporanea in una conversazione con Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy,* Roma, Luca Sassella, 2006, p.43.

Con el término estética relacional se define entonces, no solo la práctica de un grupo especifico de artistas que se han afirmados a nivel internacional a partir de los años noventa, sino también se entiende una tendencia artística contemporánea que se manifiesta a través de las nociones de interactividad, socializad (OJO), convivencia y que favorece las relaciones y el cambio entre los individuos en los espacios del arte, definición en la cual se profundizará a lo largo de este trabajo [23].

### 1.3 De la esfera relacional a la colaborativa: el giro ético de la critica.

Emerge de este amplio horizonte del arte de la socializad la idea de que no existe un único modelo de "colaboración" y de "relacionalidad'" en el arte, ya sea en cuanto concierne a las prácticas artísticas o en relación con la crítica, que refleja posiciones muy heterogéneas en el delinear y definir las categorías de arte relacional y a un nivel más general, de arte colaborativo.

[23] Nicolas Bourriaud utiliza el termino estética relacional en un texto critico de introducción a la exposición *Traffic,* organizada en Cap Museé d'Art Contemporain, Burdeos, Francia ( 26 de enero - 24 de marzo, 1996) con los siguientes artistas: Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetsquer+ Eric Schumaquer, Honore' d'O, Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Holler, Pierre Huygue, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio+ Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing y Kenji Yanobe.
Sucesivamente Bourriaud publica su un texto crítico *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

Las tendencias colaborativas que se han desarrollado en los últimos años, sobre todo a partir de los años noventa en adelante -formas artísticas que a diferencia de las relacionales, a menudo prescinden de los espacios expositivos tradicionales- han sido interpretadas como una elección alternativa al individualismo que domina el mundo del arte, un modo para discutir la identidad artística y la autoría a través la auto-organización, y también como una elección paradigmática que ofrece la posibilidad de compartir recursos, medios y experiencias comunes. A la vez estas colaboraciones constituyen a menudo una respuesta a situaciones específicas, en ocasiones locales, y cuando se presentan como prácticas abiertamente políticas y activistas, corren el peligro a veces de ser sucesivamente incorporadas en el sistema contra el cual están reaccionando.

Estas formas colaborativas en el arte conllevan grandes valencias políticas: por un lado el arte se ofrece como posibilidad alternativa de critica social, se hace lugar de resistencia y de oposición, además de nexo entre el sistema político institucional y la realidad social, "empeñándose en crear en la sociedad valores espirituales, intelectuales y culturales que constituyen los instrumentos para la auto-evaluación de la sociedad misma"[24], por otro lado la colaboración se convierte en una "forma cultural"[25], un modo de producción especifica del arte que puede ser leído e interpretado en clave política como crítica al capitalismo,

[24] Hou Hanru, "Direzione utopia", en Bartolomeo Pietromarchi, *Il luogo (non) comune. Arte, spazio publico ed estetica urbana in Europa*, Barcelona, Actar, 2005.

[25] Brian Holmes, "Artistic Autonomy and the Communication Society" en *Third Text,* vol.18, n. 6, 2004, pp. 547-555.

a la alienación y a la división del trabajo entre capacidad manual e intelectual.

Según la crítica de arte inglesa Claire Bishop, las prácticas artísticas contemporáneas que se caracterizan por un modo de proceder colaborativo, que trabajan con grupos y comunidades preexistentes, o que establecen un *network* interdisciplinario propio, utilizando la colaboración social como una extensión de su práctica y confiando en una creatividad que deriva de la acción colectiva y del intercambio de ideas, son prácticas que poseen una carga política que les lleva a ser automáticamente percibidas como gestos artísticos de resistencia esenciales para reforzar el vínculo social, puesto que los artistas utilizan situaciones sociales para producir trabajos desmaterializados, con implicaciones políticas, proyectos que esfuman los confines entre el espacio del arte y el de la vida [26].

Bishop afirma que el giro social del arte contemporáneo ha generado un giro ético de la crítica de arte, que se manifiesta en una siempre mayor atención hacia las modalidades de desarrollo de la colaboración, con el efecto de que los artistas son juzgados cada vez más por el proceso de trabajo –en cuanto produzcan buenos o malos modelos de colaboración- con un énfasis sobre el proceso más que sobre el producto, en una situación en la cual los criterios estéticos son superados por los criterios éticos [27].

---

[26] Claire Bishop, "The social turn: collaboration and its discontents" *Artforum,* febrero, 2006, pp.178-183.

[27] Claire Bishop, *op. cit.,* p.178.

Kester entrevé un problema metodológico en la crítica y en la historia del arte para discutir las prácticas que borran los confines de la identidad, pero sin renunciar completamente al principio del arte. Si Wendy Steiner en su libro *The Scandal of Pleasure* sostiene que el principio de la crítica debiera ser la preferencia subjetiva, "la respuesta *"I Like'"* [28], los juicios basados sobre el placer visivo, Kester subraya la imposibilidad de aplicar estos mismos parámetros al campo de las prácticas dialógicas, y afirma la necesidad de formular nuevos paradigmas estéticos y críticos para prácticas cuyos principios fundamentales son el valor de intercambio, de la comunicación, del proceso.

La crítica se encuentra en dificultad y busca nuevos paradigmas en este amplio panorama de prácticas artísticas que están en deuda y en un cierto sentido derivan de la tradición de los *happenings* de Allan Kaprow y las *performances* de los años sesenta y setenta, en los Estados Unidos, y amplían esta tradición a menudo focalizada en una crítica interna de la obra de arte, hacia una serie de prácticas de proceso y duración. Se trata de prácticas en las cuales la "conversación" se convierte en una parte integrante del trabajo y el artista abandona la seguridad de la creación autónoma a favor de un empeño intersubjetivo, renuncia a una gratificación de tipo visivo a favor de un activismo de tipo político-social, al crear proyectos que poseen un valor cultural y político activo, y que abren diálogos interculturales dirigiéndose a grupos y comunidades a menudo marginales.

[28] Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure: Art in a Age of Fundamentalism,* Chicago, University of Chicago Press, 1995, p.7.

Según Bishop, la crítica se divide entre posiciones favorables frente a estas prácticas que rechazan las cuestiones estéticas en cuanto sinónimo de jerarquías culturales de mercado y posiciones contrarias de rechazo con relación a trabajos considerados marginales y ausentes de cualquier interés artístico- estético. Además, si el riesgo es que la validez del proyecto sea valorada sólo por su eficacia teórica, cuando sería importante conciliar el contenido del proyecto con el aspecto formal que sin embargo no puede desaparecer del todo, según Bishop, el problema es encontrar una metodología critica apropiada que utilice parámetros estéticos y valore también los significados socio-políticos, en lugar de incluir todo únicamente en la esfera ética.

Sin embargo, a diferencia de las prácticas que se definen de manera general “colaborativas”, en especifico las prácticas artísticas relacionales no prescinden de los espacios expositivos tradicionales, sino que los dinamizan con el fin de proponer acciones que sean dentro de la esfera estética y que a la vez se reflejen en el mundo real, llevando consigo valencias sociales y políticas.

## 1.4 El papel del espectador en las nuevas formas artísticas relacionales : una cuestión de emancipación y dialogicidad

Jacques Rancière, filósofo francés, profesor emérito de la Universidad de París VII en Francia, sigue un camino intelectual y político que lo lleva a interesarse por temáticas que pertenecen a ámbitos diferentes y se convierte por momentos en historiador, crítico de las ciencias

sociales, filósofo, especialista en cine y en las prácticas artísticas contemporáneas[29]. Las especulaciones y las reflexiones de Rancière profundizan conceptos importantes como la igualdad, el significado de la emancipación, las relaciones entre conocimiento y formas de poder, la democracia y los entrecruzamientos entre política y experiencias estéticas contemporáneas.

Con relación a la metodología, Rancière rompe los confines que separan disciplinas diferentes como la filosofía, el arte, las ciencias sociales, y promueve nuevos criterios de reflexión sobre las prácticas artísticas y los métodos de análisis que constituyen el arte del presente, rediseña el mapa del pensamiento, para dotarlo de una nueva posibilidad de interpretación en el mundo del arte contemporáneo, caracterizado por la anulación de la especificidad del *medium* artístico. En un artículo titulado "El espectador emancipado" Jacques Rancière, en ocasión de una invitación para exponer sus reflexiones acerca del papel del espectador en las prácticas artísticas contemporáneas (*spectatorship*), elabora un complejo sistema teórico en el cual se entremezclan teorías de pedagogía, análisis del

[29]Jacques Rancière, discípulo del filósofo Luis Althusser, participa en 1965 en la compilación del volumen *Lire le Capital*. Sucesivamente se distancia de la influencia de Althusser a causa de diferencias surgidas con relación a la valoración política de los eventos de mayo de 1968.
En el 1974 publica *La Leçon d'Althusser*, donde polemiza con la doctrina del su maestro; paralelamente Rancière, rompiendo la división entre el ámbito de la historia empírica y la pura filosofía, se ocupa de la emancipación de los trabajadores, de los utopistas del Siglo XIX (especialmente de Étienne Cabet) y comienza a viajar regularmente a Estados Unidos. De estos trabajos nace su tesis titulada: *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Sucesivamente en el libro *Le philosophe plébéien* Rancière cura la antología de los escritos inéditos Louis Grabriel Gauny, carpintero y filósofo.

paradigma teatral y las prácticas artísticas contemporáneas[30].

En este recuento Rancière, con una metodología de pensamiento que crea relaciones entre conceptos e ideas aparentemente distantes entre ellas, propone un análisis de la naturaleza y de la posición del espectador con respecto a las prácticas artísticas y demuestra como la verdadera emancipación intelectual del espectador se basa en un proceso de igualdad de inteligencias y posibilidades que consiste, no en mostrar el propio saber, sino en dejar explícito que quien reciba el mensaje sea capaz de tomar lo que desea usando la propia inteligencia autónomamente, sin un orden impositivo.

Las teorías de Rancière son importantes en cuanto abren nuevas perspectivas para la comprensión y redefinición de la relación entre artista, obra de arte y espectador, en un escenario en el cual las posiciones fijas son anuladas a favor de traducciones e interpretaciones libres y constructivas por parte del que observa. Cada uno de nosotros, dice Rancière, a través de la interacción con lo que observa, es a la vez espectador y protagonista de una historia, así como cada actor es a la vez espectador de la misma historia, en un juego continuo de intercambio de papeles.

Para explicar esta teoría, Rancière profundiza en el espectáculo del sistema teatral: numerosos han sido en verdad los debates surgidos en torno a la naturaleza del teatro, sus

[30] Jacques Rancière, “The Emancipated Spectator”, conferencia presentada originariamente en inglés en la apertura de la *Fifth International Summer Academy of Arts* (Quinta Academia Internacional de Verano de las Artes) en Frankfurt (20 de agosto, 2004). Aparece en forma ligeramente modificada como artículo en *Artforum*, n. 7, marzo de 2007, pp.271-280.

funciones y el papel que desempeña el espectador con relación al espectáculo teatral. No existe teatro sin espectador, y generalmente ser espectador significa mirar el espectáculo, asumir una posición pasiva, observar una acción en cuanto gesto separado y diferente de actuar y saber.

Rancière expone dos paradigmas teatrales aparentemente opuestos entre los cuales oscila el teatro: de una parte el modelo brechtiano, según el cual el teatro debe divertir, distraer, entusiasmar, pero también y sobre todo hacer reflexionar, hacer que el espectador tome posiciones, ejercite una acción crítica a través de una serie de arreglos escénicos y dramatúrgicos destinados a determinar en el público un efecto de extrañamiento, o sea impedir la inmediatez con lo que ocurre en escena. Por otra parte, el paradigma del teatro de la crueldad de Artaud, según el cual el espectador se abandona al poder mágico de la acción teatral, vive la experiencia de dejarse envolver y poseer por la energía vital del teatro que se convierte en un instrumento de cura, a través de una experiencia similar a la religiosa, por lo que el espectador abandona la parte racional y trabaja con los sentidos, alcanzando un tipo de comunión y purificación de sus sentimientos animales.

El proyecto de reforma del teatro siempre oscila entre estos dos polos, de análisis científico de una parte y de participación vital de la otra, pero, - y aquí esta el punto central del análisis sobre el teatro y el papel del espectador de Rancière - en ambos casos el teatro marca, aunque buscando anularla, una distancia entre el espectador y la acción escénica, la misma distancia que el filósofo encuentra en el modelo pedagógico tradicional, en la cual el

papel del maestro consiste en buscar la anulación de la distancia entre la ignorancia del alumno y el conocimiento del profesor, pero para reducir esta distancia paradójicamente esta última debe ser continuamente recalcada[31].

Lo que se discute es la pedagogía vista como proceso de transmisión objetiva del saber en la cual el profesor decide la modalidad de transmisión del mismo, cómo y cuándo impartir las nuevas nociones puesto que la voluntad de anular la distancia entre alumno y maestro, paradójicamente refuerza continuamente la distancia misma. En el texto *Pedagogía del oprimido,* Paulo Freire habla de la "dialogicidad" en cuanto esencia de la educación, práctica de la libertad:

> *El* yo *dialógico sabe que es precisamente el* tú *quien lo constituye. Sabe también que, constituido por un* tú *– un no* yo *– este* tú *se constituye, a su vez, como* yo*, al tener un su* yo *en* tú*. De esta forma el* yo *y el* tú *pasan a ser, en la dialéctica de esas relaciones constituidas, dos* tú *que se hacen dos* yo*.*
>
> *No existe por lo tanto, en la teoría dialógica de la acción, un sujeto que domina por la conquista y un objeto dominado. En lugar de esto, hay sujetos que se*

[31] Véase Jacques Rancière, *Le maitre ignorant. Cinq lecons sur l'emancipation intellectuelle*, París, Libraire Artheme Fayard, 1987. Hemos consultado la edición española, Jacques Rancière, *El maestro ignorante*, Barcelona, Laertes, 2003.
Rancière se había interesado en un personaje poco convencional come Joseph Jacotot que al inicio del Siglo XIX pone en discusión los fundamentos de la pedagogía tradicional y demuestra la existencia de métodos de comprensión diferentes, a través de los cuales hasta padres analfabetos podrían ellos mismos enseñar a los propios hijos a leer.

*encuentran para la pronunciación del mundo, para su transformación*[32].

Para Freire el diálogo, en cuanto exigencia existencial y acto creativo, se funda y se produce a través de la palabra, cuyos elementos constitutivos son las dos dimensiones de acción y de reflexión, puesto que no hay palabra verdadera que no sea una unión entre acción y reflexión.

El diálogo es un acto crítico de pensar, un pensamiento que percibe la realidad como proceso, que la capta en su constante devenir y no como algo estático, un proceso auténtico de educación que supera la contradicción educador-educando: la educación debería ser una práctica de la libertad, y su dialogicidad se realiza, no al encontrarse el educador-educando en una situación pedagógica, sino antes, cuando el educador se pregunta sobre lo que va a dialogar, alrededor del contenido del diálogo, y esa es la inquietud a propósito del contenido programático de la educación.

Si la educación auténtica afirma Freire, *no se hace de A para B o de A sobre B, sino de A con B, mediatizados por el mundo. Mundo que impresiona o desafía a unos y a otros originando visiones y puntos de vista en torno a él* [33], el pensar crítico no acepta la dicotomía mundo –hombres, sino que reconoce entre ellos una solidaridad, un diálogo que presupone una intensa fe en los hombres, en crear, recrear y transformar el mundo.

Según Rancière el método de aprendizaje tradicional utilizado por el profesor que explica los conceptos con un

---

[32] Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1970, p.219.

[33] Paul Freire, *op.cit.* p.112.

orden del más simple al más complejo, transmite al estudiante una forma de control y de falta de autonomía en el proceso de aprendizaje y además el maestro de este modo, ignora el bagaje de conocimientos que el alumno ya posee gracias a su proceso personal de aprendizaje puesto en acto individualmente a través de observar, experimentar, comparar experiencias y repetir. La verdadera emancipación, sostiene Rancière, no consiste en el modelo con el cual el maestro ejercita una parte de poder y crea una distancia entre lo que él conoce y lo que el alumno no conoce, sino en sostener y potenciar la capacidad de cada uno. Para el filósofo se trata de situar la igualdad al inicio del camino, igualdad de los sujetos y de las inteligencias, de modo que se anulen las relaciones de poder y hacer protagonista a cada uno de la historia común.

Oposiciones binarias como activo-pasivo, conocimiento-ignorancia, colectivo-individual, apariencia-realidad, que Rancière llama “partición de lo sensible”, una distribución de lugares y de capacidad y/o incapacidad que estos implican, son todas alegorías de desigualdad.

Lo que Rancière sostiene es la capacidad de cada uno de nosotros de ser igual a los otros, no una jerarquía, sino una igualdad de las inteligencias y de las posibilidades, una igualdad que debe ser practicada, no reivindicada, pues ser espectador no significa asumir una pasividad que debe transformarse en actividad, en una situación normal nosotros aprendemos y enseñamos, reaccionamos y conocemos, como espectadores que unen todo lo que han visto y dicho, hecho y soñado.

Si anulamos la presuposición de la distancia, la distribución de los papeles y los confines entre los territorios, o sea que existen puntos de partida y momentos en los cuales aprendemos nuevas cosas, no tenemos necesidad de transformar a los espectadores en actores, debemos sólo reconocer que cada espectador es ya actor de la propia historia y que cada actor y al mismo tiempo espectador de la misma historia[34].

Para Rancière es importante borrar los confines entre las disciplinas académicas, las jerarquías entre los diversos niveles del discurso, produciendo enunciados que puedan ser leídos por aquellos que después harán su propia traducción, conforme a su experiencia personal. Atravesar los confines y disolver la distribución de papeles son características del teatro contemporáneo y de las prácticas artísticas contemporáneas en las cuales todas las competencias artísticas se alejan de su propio ámbito e intercambian papeles y poderes con otros espacios.

En este complejo panorama, la voluntad no debería ser la de transformar al espectador en actor, la representación en presentación y el teatro en hiper-teatro, sino aprovechar la ocasión para restaurar una nueva igualdad de papeles, una igualdad en la cual los espectadores sean intérpretes activos que contribuyan con sus traducciones personales, se apropien de las historias y creen de ellas historias propias.

"Una comunidad emancipada, afirma Rancière, es en realidad una comunidad de contadores de historias y de traductores", y el arte es emancipado en el momento en que

[34]Jacques Rancière, "The Emancipated Spectator", *op. cit.,* p.277.

renuncia a la autoridad de un mensaje impuesto y al modo unívoco de explicar el mundo, cuando en resumen, deja de querer emanciparse, ya que la emancipación es un gesto profundo de no-identificación con una supuesta condición o ser, es la fuerza de sostener el rechazo de estar y encontrarse dentro de ciertos confines [35].

[35] Jacques Rancière, *op.cit.* p.280.

# **Capítulo 2.**
# Alrededor de *Esthétique Relationnelle*

## 2.1 Nicolas Bourriaud y las prácticas artísticas relacionales: para una teoría de la forma

Eric Troncy, crítico de arte, protagonista activo del panorama artístico francés y co-director del centro de arte contemporáneo *Le Consortium* de Dijon, recuerda como dio inicio la historia vinculada a una definición, aquella de estética relacional, que ha creado en los últimos quince años una intensa sucesión de debates críticos y aplicaciones entre las más variadas con relación a la esfera de la colaboración, las prácticas artísticas y el vínculo con el público:

> *En 1992 habíamos fundado con Nicolas Bourriaud y algunos artistas, Philippe Parreno y Liam Gillick esencialmente, una revista que fue llamada "Documents sur l'art". Entre los textos publicados en esta revista, apareció uno que se titulaba "L'Esthétique relationnelle", el cual, en el espíritu de su autor, era un análisis conclusivo respecto a lo que había sucedido antes. Nicolas con ese texto se refería a aquello que había sucedido en los últimos cinco años y hacía una síntesis* [36].

[36] Declaraciones de Eric Troncy en "Intervista a Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy", entrevista curada por Elena del Drago, publicada en Elena del Drago, *Le Consortium. Mediazione, produzione, economia per l'arte contemporanea in una conversazione con Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy,* Roma, Luca Sassella, 2006, pp.41-42.
El centro de arte *Le Consortium,* co-fundado en 1977 por Xavier Douroux y Franck Gautherot, a quienes se une en 1995, Eric Troncy, representa uno de los más importantes centros de arte contemporáneo de Francia. Inicialmente focalizado en el Minimalismo y el Conceptualismo, con la organización de muestras

Troncy continua explicando el contexto histórico-artístico en el cual un texto como *Esthétique relationnelle* nació, cuando afirma que:

> *La situación en Francia y también a nivel internacional, era tal que los artistas no se reunían en un grupo desde hacía mucho tiempo, según el modelo clásico, con un comisario y crítico que aplicaba una etiqueta a una situación general, mientras el mercado tiene una gran necesidad de este género de simplificaciones. Por otra parte, históricamente ha sucedido lo siguiente: Pierre Restany con los Nouveaux Realistes, la vanguardia italiana, los neoexpresionistas alemanes, los neogeométricos estadounidenses y finalmente los Young British Artists, donde los dos únicos criterios para ser admitidos eran ser joven e inglés…*
>
> *Los comentadores y el mercado tienen necesidad de esta operación y por ello este texto de Bourriaud ha sido considerado un programa más que un recuento, contra el espíritu y el modo de reaccionar de su autor. Nicolas,*

---

como la de Richard Serra, Sol Lewitt y Dan Graham, en los años ‘90 trabaja en estrecho contacto con una nueva generación de artistas como Maurizio Cattelan, Rirkrit Tiravanija, Angela Bulloch, entre otros, organizando exposiciones individuales y facilitando la creación de proyectos artísticos entre los cuales destacan *Snow Dancing* de Philippe Parreno en el 1995, y *Mobile TV* de Pierre Huygue en 1997, del cual *Le Consortium* ha curado el proyecto del Pabellón Francés en la Bienal de Venecia del 2001. El Centro se ocupa de exposiciones y también de diversas actividades entre las cuales un oficina de grafica*, CDM Graphisme*, la editorial *Les Presses du Réel* y una casa de producción cinematográfica, *Anna Sanders Film.* La editorial *Les Presses du Réel* ha publicado a numerosos autores y monografías de artistas, además de producir revistas como *Permanent Food*, a cargo de Maurizio Cattelan*, Documents sur l’art* y *Charley,* periódicos que subvierten a través de textos e imágenes, las convenciones y los códigos de una editorial de arte.

*por ejemplo, no ha hablado nunca de arte relacional, sino de estética relacional, dejando entender que su modo de definir las cosas fuese más amplio* [37].

En efecto, a partir de mediados de los años noventa se difunde y es motivo de intensos debates, la definición de estética relacional, término originariamente acuñado por el crítico y comisario francés Nicolas Bourriaud[38] para discutir las obras de un grupo específico de artistas, - entre los cuales destacan Philippe Parreno, Pierre Huygue, Jorge Pardo, Angela Bulloch, Rirkrit Tiravanija - definición sucesivamente utilizada en el mundo del arte de modo impreciso para toda obra de arte que prevé la interacción y la dimensión social del trabajo artístico.

Es importante tratar de reconstruir el contexto cultural en el cual nace este término, su genealogía, comprender su origen y su difusión, para después afrontar las cuestiones relativas a las diversas y a veces radicales críticas que esta definición teórica ha levantado.

En el texto del catálogo de la exposición *Traffic*[39], (1996) Bourriaud introduce el término de estética relacional

---

[37] Declaraciones de Eric Troncy en Elena del Drago, *op. cit.,* p.43.

[38] Nicolas Bourriaud ha sido co-fundador y co-director con Jerome Sans del *Palais de Tokio* de 1999 a 2006, donde ha curado, entre otras, exposiciones como *GNS (Global navigation System)*, (2003), *PlayList* (2004), y *Notre Histoire* (2006), exposición que ha marcado el final del período Sans-Bourriaud en el *Palais de Tokio*. Bourriaud ha sido, en el año 2009, el comisario de la cuarta edición de la *Tate Triennial* en la Tate Britain de Londres (3 de febrero- 29 de abril, 2009).

[39] *Traffic,* exposición que tuvo lugar en el *Cap Museé d'Art Contemporain,* Burdeos, Francia, (26 de enero - 24 de marzo, 1996) con los siguientes artistas: Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch, Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetsquer+ Eric Schumaquer, Honore' d'O, Liam Gillick,

con una explícita referencia a las prácticas de los artistas presentes en la muestra de Burdeos, y señala una serie de temas en torno a la situación de la escena artística, sobre todo europea y francesa de los años noventa, temas sucesivamente afrontados y ampliados en el libro *Esthétique relationnelle* [40], que comprende diversos artículos, algunos de los cuales ya publicados con anterioridad en *Documents sur l'Art,* [41] y sucesivamente incluidos y ampliados, otros nunca publicados, y otros escritos precedentemente por el crítico, con la función de introducciones de catálogos. El libro por lo tanto es una colección de artículos y textos de cronología diferente y producidos en diferentes contextos, aspecto que hace tal vez más complejo el intento de reconstruir un discurso con un desarrollo ordenado de las tesis, de las ideas e intuiciones del autor, no obstante algunas temáticas se retomen a menudo en varios artículos.

En la introducción de *Esthétique relationnelle* el autor, en cuanto crítico cuya tarea es considerar el vínculo del arte con la sociedad, la cultura y la historia en la cual se desarrolla, expresa la intención de querer dar una lectura

---

Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Holler, Pierre Huygue, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio+ Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing y Kenji Yanobe.

[40] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998. Hemos consultado la versión inglesa, Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, (traducción de Simon Pleasance & Fronza Woods, con la participación de Mathieu Copeland), Dijon, Les presses du réel, 2002. (Traducción de la autora).

[41] *Documents sur l'art* es una revista de crítica fundata por Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, Philippe Parreno y Liam Gillick en 1992, editada por Les presses du réel, Dijon.

y una interpretación amplia del arte contemporáneo de los años noventa, recrear la complejidad de los problemas que surgen en un particular período histórico e interpretar las respuestas que vienen dadas por el mundo del arte y específicamente de los artistas.

Para Bourriaud "el arte no es una esencia inmutable, sino un juego que cambia las reglas, los modelos y las funciones según el periodo y el contexto social" [42] *y* el papel del crítico es el papel de quien estudia la actividad artística en el presente, inventa los instrumentos más adecuados para interpretar y comprender, junto a los artistas y a través de sus prácticas, los cambios ocurridos y que están ocurriendo en el campo social. Bourriaud define el arte de hoy como una actividad que consiste en "producir relaciones con el mundo con la ayuda de signos, formas, acciones y objetos"[43]. En la sociedad hipertecnológica contemporánea, que reduce al mínimo toda forma de contacto real y colaboración entre las personas, una sociedad que ofrece poco espacio y ocasiones de relaciones directas entre los individuos, y que por el contrario mediante un exceso de sistemas informáticos obstaculiza la creación espontánea de las relaciones, el arte, según Bourriaud, se convierte en el único terreno para experiencias espontáneas y no espectacularizada, un espacio protegido que sale de la uniformidad de los modelos de comportamiento ya dados con el fin de crear situaciones que dejan espacio a la

[42] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002, p.11 (Traducción de la autora).

[43] N. Bourriaud, *op. cit.,* p.12.

espontaneidad, a la experimentación, a la cooperación y la colaboración.

El arte relacional es, por lo tanto, un arte que, en lugar de afirmar un espacio simbólico independiente y privado, asume como horizonte teórico la esfera de las relaciones humanas y su contexto social, un arte que se convierte en el espacio de "producción de una sociabilidad específica" [44].

### *2.1.1 El contexto socio-cultural: la ciudad contemporánea*

La ciudad contemporánea, considerada no sólo desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, sino sobretodo en sus aspectos sociológicos y antropológicos, lugar físico y geográfico lleno de significados sociales, económicos, culturales y políticos en continua redefinición, sociedad global económicamente fragmentada y socialmente heterogénea, es por su naturaleza un fenómeno cultural que contribuye al desarrollo de formas relacionales en prácticas artísticas que se proponen como espacios de socialización y colaboración, momentos de pausa en el ritmo frenético de la cotidianeidad. El organismo ciudad es considerado como vibrante manifestación de una intensa energía constructiva y desconstructiva, un "metabólico *work in progress"* que toma forma y se disuelve en el tiempo y en el espacio,

[44] N. Bourriaud, *op. cit*., p.14.

reorganizándose caóticamente como respuesta a un número infinito de presiones económicas y sociales[45].

El antropólogo Marc Augé en su atento análisis del desarrollo de la ciudad contemporánea, sostiene que, con el fin de las grandes utopías, de las "grandes historias" [46] se verifica una condición mediante la cual cambia la percepción del pasado y del presente, pues el pasado no es concebido más como una fuente a la cual acudir para enriquecer el presente, del mismo modo que el presente no se nutre más de perspectivas futuras. Vivimos replegados en el presente, o sea en la dimensión del "espacio", y hasta el lenguaje mismo, según el análisis de Augé, se resiente de esta mutación por la cual "se habla siempre menos un lenguaje temporal, a favor de un lenguaje espacial, y términos como "particular-universal" son sustituidos por "global-local" [47].

Si global es todo aquello que pertenece a la globalización y está compuesto por distintas realidades locales y la globalidad se define como una red que hace que las grandes ciudades y las grandes empresas puedan comunicarse entre sí en tiempo real, en cambio lo local, con respecto a lo global, representa todo lo que está fuera, o sea que es externo, que no está integrado en la red, o viene excluido en cuanto los flujos económicos de producción miran

[45] Para una profundización del concepto de ciudad como "metabólico work in progress" véase Kyong Park, *Urban ecology. Detroit and Beyond,* Hong Kong, Map Book Publisher, 2005.

[46] El término "grandes historias" es utilizado por J.F. Lyotard en el texto J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milán, Feltrinelli, 2001,citado por Marc Augé en su texto *Tra i confini. Citta', luoghi, integrazioni,* Milán, Mondadori, 2007, p.10.

[47] Marc Augé, *op. cit.*, p.10. En este texto Augé enfrenta la cuestión de la urbanización del mundo, aspecto fundamental de la mundialización a la cual estamos asistiendo desde hace años.

hacia otra parte, abandonando algunos centros a favor de otros nuevos.

La urbanización es un fenómeno extremadamente difícil de describir, de analizar y de vivir, y desde el punto de vista etnográfico evoca diversos fenómenos posibles como la extensión de las megalópolis, la transformación acelerada y espectacular del paisaje urbano de algunos estados, pero también la migración desde los países pobres a los más ricos con los conflictos y las tensiones sociales que de ello se derivan. El fenómeno de la urbanización se presenta, en el análisis de Augé, con dos aspectos aparentemente en fuerte contradicción y al mismo tiempo indisociables, como dos caras de la misma moneda: de un lado el mundo se está convirtiendo una ciudad, una inmensa ciudad en la cual se encuentran las mismas grandes empresas económicas y financieras, y los mismos productos y en la cual los grandes arquitectos intervienen con sus símbolos en lugares de nuevo prestigio, tramando en un cierto sentido la grande planta de esta ciudad-mundo.

Del otro lado la ciudad, la metrópoli, representa un mundo, con todas las diversidades étnicas, culturales, sociales, presentes en el orbe y que nosotros tratamos de anular: la violencia, la exclusión, la inmigración, la ghetización, la clandestinidad, la agresividad. En esta oposición el mundo-ciudad representa lo que es ideal, la ideología del sistema de la globalización, la ilusión de que en un mañana todo podrá circular ágilmente, mientras en la

ciudad-mundo confluyen al contrario todas las contradicciones y las tensiones históricas generadas por este sistema[48] .

La urbanización manifiesta todas las contradicciones del sistema de la globalización, cuyo ideal sobre la circulación de los bienes, de las ideas, de los mensajes y de las personas es sometido a relaciones que están determinadas por el grado de poder atribuido en el ámbito mundial.

## 2.2 El arte como intersticio social en las prácticas artísticas relacionales.

Las prácticas artísticas relacionales se afirman, por lo tanto, en el contexto social del desarrollo de la ciudad contemporánea, de la cultura urbana global, con sus contradicciones y los cambios sociales que comparten los individuos, como por ejemplo la mayor movilidad, y la reducción de los espacios y de los tiempos de cooperación, a favor de una siempre mayor tecnologización de los servicios.

Los artistas relacionales toman inspiración en la sociedad de las comunicaciones, de los procesos flexibles que gobiernan la vida ordinaria, perciben sus trabajos como una unión de aspectos formales, aspectos históricos y sociales y traducen en términos formales sus pensamientos incorporándolos al interior de una serie de referencias históricas, buscando una posición coherente alrededor del actual estado de producción y las relaciones sociales. [49].

[48] Marc Augé, *op. cit.,* p.16.

[49] Cuando utilizamos el termino “artistas relacionales” de aquí en adelante nos remetimos a los artistas citados con más frecuencia en el texto *Esthétique Relationnelle* de Nicolas Bourriaud como

La vida cotidiana es el terreno fértil para los artistas que trabajan elaborando un lenguaje pertinente, puesto que ellos no celebran la inmaterialidad, sino más bien producen objetos que son parte del lenguaje y vehículos de relaciones. El sentido, el significado de la obra relacional emane de la interacción y de la participación del espectador y no de una posición de autoridad por parte del artista. Al mismo tiempo al espectador le es solicitado un esfuerzo para producir un sentido frente a objetos tal vez impalpables y volátiles, cuyos significados no son ni inmediatos ni explícitos.

Si la constitución de relaciones de convivencia ha sido una constante en el arte de los años sesenta, la generación de los noventa, según Bourriaud, hereda estos temas no tratando de ampliar los límites del arte, sino experimentando la capacidad del arte de confrontarse con la sociedad, poniendo en práctica acciones de resistencia en el interior de ella, proponiendo, no grandes batallas universales sino micro-utopías, con la intención de ser críticos y subversivos en modo indirecto, a través de la creación de situaciones temporales y nómadas, micro-territorios relacionales de intercambio con el mundo externo a través del arte [50].

---

Rirkrit Tiravanijia, Philippe Parreno, Pierre Huygue, Dominique Gonzales Foerster, Angela Bulloch, Cartsen Holler, Liam Gillick, Maurizio Cattellan. En el desarrollo del trabajo se analizarán las colaboraciones y los proyectos creados en los últimos años que tienen como protagonistas estos mismos artistas.

[50] En 2005 Nicolas Bourriaud y Jerome Sans son nominados comisarios de la Bienal de Lyón, cuyo título es *Experiencing Duration*. La idea de los comisarios es de investigar y subrayar como para el arte de los años ‘90 el tiempo no es un médium, sino más bien un factor con el cual trabajar para crear nuevos paradigmas estéticos. La obra de arte es pensada como un acontecimiento, una experiencia que invita el espectador a

Las obras propuestas por estos artistas son momentos de socialización, u objetos que producen socialización; se exploran por ejemplo, las relaciones que se crean entre el artista y el propio galerista o entre el artista y el curador, relaciones que determinan formas y proyectos nacidos de un pensamiento compartido, como modos diferentes de vivir los nexos sociales, a veces refiriéndose a tipos de relaciones ya existentes, y sobre las cuales trabajar y producir las formas artísticas, en una especie de realismo operativo.

Bourriaud hace referencia a las nociones de "coeficiente del arte" de Marcel Duchamp, para afirmar que el arte tiene un papel importante que va mas allá de su presencia en el espacio, para hacerse factor de discusión, de diálogo y de intercambio abierto hasta el infinito. Si el artista relacional, a través del objeto, produce relaciones entre las personas y el mundo, Bourriaud quiere destacar el proyecto político de este tipo de arte que se mueve en la esfera de las relaciones como tema y método de trabajo, un valor político del arte que será motivo de grandes criticas a la estética relacional. Este grupo heterogéneo de artistas - entre los cuales se encuentra Dominique Gonzalez Foester, Philippe Parreno, Pierre Huygue –tienen en común los deseos de experimentar una gramática visiva innovadora y contraria a la lógica expositiva usual, en búsqueda de una cierta

---

participar, más que un objeto, un arte como dialogo, como duración. Además los comisarios reconocen la influencia cultural de los años setenta, un intenso periodo de experiencias de contra-cultura, un laboratorio y una búsqueda de nuevas formas de vida. Los artistas Rirkrit Tiravanija y Philippe Parreno participan en la Bienal con una obra video, "Stories are Propaganda", realizada en el verano de 2005, en Guangzhou, China.

anarquía expositiva, con un interés particular por la transformación del espacio expositivo y las diversas modalidades de recepción del objeto artístico, proponiendo realmente un paradigma expositivo nuevo, en el cual los trabajos no se "fijan" en el ambiente expositivo, sino que se difunden en los espacios, como gas, transformando e invirtiendo el orden expositivo tradicional.

Así pues, este heterogéneo grupo de artistas -que han llevado adelante durante años un desarrollo independiente de sus prácticas y a menudo también proyectos de colaboración entre ellos- no trata de concentrarse exclusivamente en la creación del objeto artístico individual, sino más bien dar importancia a la exposición como el verdadero momento de la creación, como el *médium* del proceso creativo. El espacio expositivo se convierte en una arena dinámica sobre la cual extender los límites espaciales y temporales en la cual las prácticas artísticas se unen a otras disciplinas como la arquitectura, el diseño, el teatro, para ofrecer momentos de reflexión en el interior de la vida cotidiana, además de manifestar deseos de transformación a través del arte.

El mayor cambio de estas prácticas para Bourriaud deriva del nuevo acercamiento a la dimensión del tiempo y del espacio, puesto que la exposición es concebida como uno espacio "fotogénico" en el cual se le permite al espectador utilizar su manera personal de seleccionar las imágenes, observar, focalizar ciertos aspectos y excluir otros. Se pasa entonces a un arte del espectador que se convierte en director, y la obra se trasforma en un tiempo para atravesar, secuencia por secuencia, semejante al fotograma de un film, en el cual el visitante decide por sí mismo la focalización y

hasta el montaje de una muestra que se convierte en un *set* cinematográfico donde cada uno crea su propio itinerario.

El espacio expositivo deviene escenografía de un evento que se desarrolla en un tiempo real y que borra los límites entre creación y exposición, convirtiendo la exposición en algo flexible, que depende de la intervención del artista en el espacio y de la participación del espectador, el cual tiene un papel importante, puesto que su interacción con la obra ayuda a definir la estructura de la exposición. A menudo efectivamente los artistas no tienen una idea preordenada de qué cosa sucederá y el arte viene creado y realizado directamente en el espacio expositivo.

Una referencia importante para esta generación de artistas, tanto en la formación como en la formulación de sus ideas, es representada por la exposición *Les Immateriaux*, (1985) curada por Jean Francois Lyotard y Thierry Caput en el Centre Georges Pompidou de París [51].

> Esta muestra, afirma el artista Philippe Parreno *es a la vez análisis y experiencia, afronta todos los temas de la virtualidad de los años ochenta; una experiencia formidable de lectura, difícil de describir para quien no haya participado. No se ha tratado de una muestra conceptual, sino de algo mucho más experimental, líquido*[52].

[51] *Les Immateriaux* (5 de marzo -27 de mayo, 1985), Centre George Pompidou, París, Francia, una exposición comisariada por Jean Francois Lyotard y Thierry Caput, en la cual el espacio físico del museo se convirtió en recorridos múltiples y ambientes fluidos donde el espectador tomaba el papel de activador del espacio.

[52] Philippe Parreno en Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volume 1,* Milán, Charta, 2003, p.705.

El artista reconoce la importancia de un modelo expositivo que rompe las reglas tradicionales y se convierte en un espacio de experimentación, en un laboratorio de ideas donde el espectador puede moverse, adentrarse en espacios libres y abandonar la idea de linealidad e unidireccionalidad a favor de una sensación de desorientación.

Se renuncia a colgar cuadros en las paredes y disponer objetos en el suelo, y no se respeta una rígida división de los espacios, a favor de imágenes proyectadas, y espacios líquidos en los cuales se experimenta una sensación de inestabilidad, lograda a través de un atento y cuidadoso montaje. El visitante circula y se pierde entre objetos industriales, instalaciones interactivas, obras de arte y sus reproducciones, ordenadores con los cuales llevar a cabo interacciones rudimentales; una *walkman* dada al visitante, trasmite la columna sonora de la muestra, una unión de música, ruidos, textos (literarios, científicos, filosóficos, poéticos), evocativos y alusivos o en contraste con los temas de los varios sectores de la exposición - del tema del cuerpo al tema del lenguaje, en la entrada y salida de la muestra respectivamente - y en un proceso de cuestionamiento del espacio y del tiempo, el visitante se ve envuelto en una dimensión sonora individual, que cambia y se transforma según la zona que se atraviese[53].

En pleno clima postmoderno, la exposición se mueve en torno a los problemas de la sociedad post-industrial, con la presentación de obras literarias, musicales, cinematográficas de artistas de todo el novecientos y sectores disciplinarios

[53] Véase Francesca Gallo, *Les Immateriaux. Un percorso di Jean Francois Lyotard nell'arte contemporanea*, Milán, Aracne, 2008.

tradicionalmente distantes como la astrofísica, la genética, la física y la biología que se entremezclan creando un amplio panorama de la sociedad del siglo XX.

*Les Immateriaux* tiene lugar en un momento de toma de conciencia y de elaboración de una crisis del sentido unitario de la realidad que a su vez se multiplica y se diferencia, pues a nivel teórico se evidencia el tema de la crisis del libro como instrumento de difusión de ideas y la necesidad del pensador moderno de utilizar otros formatos. Se analiza como esta crisis de las formas repercute en la vida cotidiana y como sea necesario repensar sobre los medios y sobre los materiales que han perdido su estabilidad original volviéndose inmateriales. El momento expositivo se convierte en *medium* a través del cual reflexionar y las tesis y las teorías de los curadores son expresadas a través de la estructura misma, que no consiste sólo en la exposición en sí, sino que se dilata en una serie de debates, entrevistas, y en un catálogo formado por hojas sueltas, resultado de un trabajo elaborado en el tiempo de investigación y de reflexión sobre el medio digital.

Así pues, sea en el caso de *Les Immateriaux,* sea en las exposiciones personales y colectivas de los artistas relacionales, las obras invitan al espectador a formular su propio significado subjetivo, y el aura del arte no consiste más en el objeto en sí, sino en la forma colectiva y temporánea que se produce durante el proceso de creación.

La exposición se convierte, por lo tanto, en un lugar de interacción y de intercambio y, tomando prestado el término *intersticio* en el sentido usado por Marx para describir las sociedades comerciales que eluden el contexto

económico capitalista y se desvinculan de la ley de la ganancia, Bourriaud habla de exposiciones como *intersticio*, un espacio que sugiere otras posibilidades de intercambio, otras reglas, una zona libre de los ritmos constitutivos de la vida cotidiana. Si, como afirma Bourriaud, "el arte es sujeto y objeto de una ética, un arte como estado de encuentro" [54], la exposición se convierte en un lugar de intercambio, y el método para juzgarla acontece sobre bases de criterios estéticos, que analizan la coherencia de las formas y el valor simbólico del mundo que sugieren los artistas.

## 2.3 El paradigma ético-estético

Nicolas Bourriaud desarrolla el tema de la función y del valor ético del arte, además de su valor estético, elaborando las ideas del filósofo y psicoanalista francés Felix Guattari sobre la formación de la subjetividad en el campo social y el papel del paradigma estético en su interacción con el ambiente

Guattari observa cómo, en la era contemporánea caracterizada por las aceleraciones de las transformaciones técnico-científicas y del crecimiento demográfico, se han formado, en las relaciones del hombre con el ambiente natural y social, fenómenos de desequilibrio ecológico que amenazan la vida sobre nuestro planeta, puesto que los modos de vida humanos, individuales y colectivos están cambiando en

[54] Nicolas Bourriaud, *op. cit.,* p.24.

términos de un progresivo deterioro[55]. Tres son los registros ecológicos, - el ambiental, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad – que hasta hoy están comprometidos en una especie de movimiento de impulso y de infantilismo mass-mediático y de ignorancia de la diversidad y de la alteridad, sea a nivel humano que cósmico. Para el filósofo, la verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo pudiera acontecer a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de producción de bienes materiales e inmateriales.

En *Chaosmose*, texto al cual se refiere ampliamente Bourriaud en su interpretación y reelaboración de las ideas del filosofo, Guattari se remite a la estética como modelo para un nuevo comportamiento ético opuesto a la racionalidad capitalista, el arte como un proceso evolutivo, una zona fluida y parcialmente autónoma de actividad que trabaja contra los confines disciplinarios y que es inseparable de la integración en el campo social [56].

El filósofo introduce el concepto de “cartografías artísticas” que, aunque se sostengan solas, representan un elemento esencial de la estructura de toda sociedad, considerando que, si de un lado todo trabajo artístico busca insertarse en el *network* social que lo hará propio o lo rechazará, del otro lado ese mismo producto artístico celebra

[55] Véase Felix Guattari, *Les trois écologies,* Galilée, 1989. Hemos consultado la edición esp. Felix Guattari, *Las tres ecologías,* Valencia, Pre-textos, 2000.

[56] Felix Guattari, *Chaosmose*, París, Galilée, 1992. Hemos consultado la versión inglesa, Felix Guattari, *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm,* Bollomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

y reconfirma la existencia del universo artístico siempre en peligro de desaparecer.

Bourriaud asume como propio el pensamiento de Guattari según el cual la percepción artística de la obra de arte posee una función existencial, en el momento en que diferencia y separa de su territorio un segmento de lo real asignándole una nueva función y convirtiendo la obra de arte en una actividad de ruptura de sentido, con una función de negación respecto a las formas y a los significados que circulan en el ámbito social.

En el interior de una aspiración para una reapropiación individual y colectiva de la producción de subjetividad, entendida como una entidad en continua evolución, fluctuante, determinada por un orden caótico y definida por una serie de relaciones creadas entre el individuo y los vehículos de subjetividad que va encontrando, además de la suya propia, -el ambiente cultural, la familia, la educación, la religión, el deporte, y todo lo que consumimos a nivel cultural y mass-mediático- la función poética del arte, de la literatura, de la poesía, de la arquitectura, de la pedagogía, consiste en combinar la creatividad propia para producir, enriquecer, inventar nuevas formas de subjetividad que puedan responder al degrado y a la imposición mental propias de la contemporaneidad.

## 2.4 Prácticas artísticas en la era de la cultura global: postproducción y nuevas formas narrativas.

El crítico Nicolas Bourriaud publica en el año 2002, un texto con el título de *Post Production. La culture comme scenario: comment l'art reprogramme le monde contemporain,* texto que a través de un análisis de las formas de conocimiento y producción cultural generados a partir de la aparición de la red, representa la continuación teórica de su texto anterior, *Esthétique relationnelle* [57].

El crítico utiliza el término post-producción, término técnico del lenguaje audiovisual, para definir los nuevos modos de producción de formas artísticas a partir de formas que existen en el mundo de la cultura global, objetos en circulación en el mercado cultural, a los cuales se dan nuevos significados. Para Bourriaud en el arte contemporáneo las operaciones de apropiación de formas, signos y lenguajes existentes, cargados de nuevos significados, sustituyen conceptos como los de creación y de originalidad y los artistas navegan en el territorio de la cultura "como dj's que reciclan sonidos, imágenes y formas para una nueva utilización" [58].

*Post Production* utiliza como ejemplos muchos de los artistas ya citados en el texto precedente, entre los cuales destacan Rirkrit Tiravanija, Pierre Huygue, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez Foerster, artistas cuyo lenguaje se

[57] Nicolas Bourriaud, *Post Production. La culture comme scenario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, 2002. Hemos consultado la edición italiana, Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo,* Milán, Postmedia Book, 2002.

[58] N. Bourriaud, *op. cit.*, p.21.

desplaza del registro de la autorialidad hacia un registro diferente, en el cual el espectador, del mismo modo que el artista, puede utilizar y dar significado a las formas artísticas nacidas de la interpretación de material ya existente.

Bourriaud habla de “comunismo formal”, para afirmar que el significado de la obra se origina de la utilización que se hace de ella, sea por parte del artista que por parte del espectador, puesto que esta generación de artistas formados en los años noventa continua una operación formal ya empezada por Marcel Duchamp, que, con sus *ready-mades* tomaba prestado objetos de uso cotidiano a los cuales atribuía el status de arte y el acto creativo consistía no en crear desde la nada un nuevo objeto, sino más bien en re-situar un objeto en un nuevo contexto.

Los artistas relacionales, a través de sus intervenciones, aspiran a la anulación de las jerarquías: el mundo no debería ser interpretado tal como se da, sino más bien es el espectador quien debería transformarse en actor del mundo que le pertenece. El lugar expositivo, museo o galería, no es para estos artistas el tema de una crítica institucional, es uno de los muchos lugares en los cuales se puede escribir una historia, un espacio que es parte del mecanismo global, uno de los muchos lugares de producción contemporánea de formas.

El arte se entiende entonces como contra poder: a una imagen de la realidad dada, los artistas abren nuevas interpretaciones, construyen nuevas narrativas, nuevas historias y muy a menudo aparece en las prácticas de los artistas analizados, la idea del “escenario”, aplicada a la

esfera del arte. Técnicamente la palabra escenario, en la tradición de la *Commedia dell'arte* italiana, significa *canovaccio, abbozzo,* materiales escénicos utilizados por los cómicos profesionales, inusuales escrituras nacidas como medios técnicos funcionales a la dramaturgia oral de los actores de la *Commedia dell'Arte*. En el siglo XVII, el escenario deviene la trama narrativa, un esquema que podía servir como boceto, en el cual no hay diálogos sino que solamente una alusión a lo que los personajes deben decir.

Bourriaud utiliza el término escenario, para entender las problemáticas que los artistas relacionales, influidos por el pensamiento filosófico de Deleuze y Guattari así como por el psicoanálisis de Lacan, desarrollan para cuestionar una realidad que suele manifestarse como algo fijo y cierto, y que es más bien compuesta por múltiples historias en las cuales las formas estéticas actúan para romper una visión contemplativa, pasiva y favorecer complejas discusiones [59].

[59] Véase Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Mille plateau. Capitalisme et schizophreénie,* París, Les Editions de Minuits, 1980.

# **Capítulo 3.**
# Debate crítico en torno a la estética relacional

## Definiciones, adhesiones, contrastes y argumentos.

**Una introducción**

La teoría de la estética relacional de Bourriaud se ha desarrollado alrededor de un grupo heterogéneo de artistas que han surgido en los años noventa y que, según la visión del crítico, proponen métodos sociales de intercambio y procesos de comunicación para favorecer la socialización de individuos y la formación de micro-comunidades con una modalidad diferente con relación a aquellas ofrecidas por la ideología de la comunicación de masas. Las prácticas artísticas relacionales buscan seducir y atraer al espectador hacia una experiencia estética que la obra de arte ofrece, con una voluntad por parte de los artistas de crear situaciones nuevas, micro-utopías hechas de experiencias de intercambio y participación entre los individuos.

No obstante, se ha desarrollado un fuerte debate crítico alrededor de la teoría de Bourriaud, una disputa sobre qué tipos de intercambio real sugieren estas prácticas y hasta qué punto las mismas son auténticas cuando proponen modelos de socialización. Bourriaud define la nueva tendencia cuando afirma que “la estética relacional no representa una

teoría del arte, pues esto implicaría la afirmación de un origen y de un destino, sino una teoría de la forma" [60].

Retomando la filosofía materialista de Epicúreo y Lucrecio Caro, Bourriaud concibe la forma como una unidad coherente, una estructura que muestra los aspectos típicos del mundo, un encuentro durable que nace de átomos en los cuales sus elementos, viajando en líneas paralelas, por desviación y casualidad, se unen en una forma permanente[61].

Las prácticas artísticas relacionales han sido acusadas de limitar su desarrollo dentro del espacio expositivo de un museo o de una galería, aspecto que entraría en contradicción con el deseo de sociabilidad que les confiere significado. Según esta línea crítica se trataría de experiencias que anulan cualquier conflicto social, cualquier disputa, cualquier imposición diferente o divergente, y que limitándose al mundo del arte, proponen efectivamente modelos elitistas de formas de socializad.

Bourriaud, frente a las diatribas contra el arte relacional, acusado de representar en definitiva una forma vacía de crítica social, afirma que:

> *La exposición es el lugar especial donde unas agrupaciones momentáneas pueden ocurrir, gobernadas por principios diversos. En dependencia del grado de participación solicitado al espectador por parte del artista, unido a la naturaleza de las obras y al modelo de socializad propuesto y representado, la muestra hará surgir una especifica "arena de intercambio". Y esta*

[60] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Le presses du réel, 2002, p.19.

[61] *Ibídem.*

*"arena de intercambio" debe ser juzgada sobre la base de criterios estéticos, en otras palabras, analizando la coherencia de su forma, el valor simbólico del mundo que nos sugiere y la imagen de relaciones humanas que refleja* [62].

Entonces el contenido de estas formas artísticas debería ser juzgado según criterios de tipo formal, tratándose justamente de prácticas estéticas, y sería necesario considerar el valor social y político de las obras relacionales a partir de la esfera estética y no prescindiendo completamente de esta.

Con relación a las críticas a la teoría de la estética relacional, es el propio Bourriaud quien sugiere cómo debería ser correctamente interpretada, cuando dice:

*Estas prácticas artísticas relacionales han sido repetidamente criticadas porque están restringidas al espacio de la galería y a los centros de arte y contradicen el deseo de socializad reforzado en su significado. También se les reprocha, por estar limitadas al mundo del arte, el negar conflictos sociales, diferencias y divergencias y la imposibilidad de comunicar dentro de un espacio social alienado, a favor de un modelo ilusorio y elitista de formas de socializad.*

*Pero,* continua Bourriaud*, ¿negamos el interés del Arte Pop porque reproduce códigos de alienación visiva? ¿Criticamos el arte conceptual por difundir una angélica visión de significados? El principal argumento que se esgrime contra la estética relacional es que*

[62] N. Bourriaud, *op. cit.*, pp.17-18.

*supuestamente representa una forma atenuada de crítica social* [63].

Según Bourriaud, lo que los críticos descuidan es el hecho de que los contenidos de estas propuestas artísticas deben ser juzgados de modo formal, en relación con la historia del arte y teniendo bien presente el valor político de las formas, eso que Bourriaud llama:

> *El "criterio de co-existencia", es decir, la transposición en experiencia de espacios construidos y representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real. Sería absurdo juzgar el contenido social y político de una obra relacional, simplemente destacando su valor estético, pues sería como aquellos que ven en Tiravanija o en Carsten Holler nada más que una simulada pantomima utópica, como hace no mucho tiempo era propugnado por los campeones de un arte "comprometido", en otras palabras, un arte propagandístico* [64].

Bourriaud sostiene que estos enfoques no derivan de una forma de arte "social" o "sociológico", sino que se encaminan a construcciones formales de espacio-tiempo que no representan alienación, que no amplían la división del trabajo en formas, puesto que la exhibición es un intersticio, definido en relación con la alienación que, según el critico, es reinante en todas partes [65].

---

[63] N. Bourriaud, *op. cit.,* p.18.

[64] *Ibíd.* p.82.

[65] *Ibíd.* pp.82-83.

El momento de la exposición no niega, por lo tanto, las relaciones sociales, sino las transforma proyectándolas en un marco espacio-temporal codificado por el sistema del arte y de los artistas y en cierto modo, el valor de uso de la convivencia se mezcla con el valor de la exposición dentro un proyecto visual, puesto que, como afirma Bourriaud, "no es una cuestión de representar mundos angelicales, sino de producir las condiciones para ellos" [66].

Sin embargo, las elaboraciones teóricas de Bourriaud no han sido suficientes como para evitar un amplio debate, en tonos a veces muy encendidos, del cual se han ocupado numerosos críticos y revistas especializadas de arte contemporáneo en el último decenio.

## 3.1 La posición de *October* y la crítica de Claire Bishop

En las páginas de la revista *October,* el debate alrededor de la estética relacional asume una visibilidad internacional cuando, en otoño de 2004, la crítica e historiadora del arte londinense Claire Bishop elabora una de los estudios críticos más articulados y puntuales de esta definición, dando inicio a la difusión de diversas claves de lectura alrededor de la estética relacional y de las prácticas colaborativas en general.

La posición crítica de Claire Bishop provocará sucesivamente en las páginas de la misma revista, una decisiva y polémica respuesta por parte del artista Liam Gillick, uno de los protagonistas de la estética relacional

[66] *Ibídem.*

conjuntamente con Rirkrit Tiravanija, analizados por Bishop en su artículo de manera prolija [67].

Bishop concuerda parcialmente en las ideas de Bourriaud y afirma que el libro del teórico es:

> *un primer paso importante para identificar las recientes tendencias del arte contemporáneo, y promete redefinir el panorama de la crítica de arte, ya que él sostiene que no podemos aproximarnos a estas obras bajo la cubierta de la historia del arte de los años sesenta y sus valores. Bourriaud busca ofrecer nuevos criterios para interpretar estas obras de arte, a veces opacas, mientras afirma que no son menos politizadas que sus precursoras de los sesenta* [68].

Inicialmente Bishop busca aclarar los puntos firmes sobre los cuales se desarrolla la teoría de la estética relacional de Bourriaud pues éste afirma que el arte de los años noventa ya no se ocupa del espacio privado del consumo individual de un determinado objeto artístico como trabajo autónomo que trasciende el contexto y que requiere del disfrute y de la relación, uno a uno, entre objeto y espectador. Lo que se entiende por estética relacional es una serie de trabajos que crean encuentros inter-subjetivos, en los cuales el significado es elaborado colectivamente, un

[67] El artículo al cual hacemos referencia es: Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October,* n. 110, otoño 2004, pp.51-70.
El artículo está estructurado en seis secciones con los título: « Palais de Tokio », « Relational Aesthetics », « Aesthetic Judgment », « Antagonism, Non identification and Autonomy », « Relational Antagonism. » Sucesivamente Liam Gillick publicará su respuesta: Liam Gillick, “Letters and Responses. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October,*n.115, invierno 2006, pp.95-107.

[68] Clair Bishop, *op. cit.,* p.53.

arte que pertenece totalmente al contexto y al público que se reagrupa en forma de comunidades, aunque puedan ser temporáneas y utópicas.

Bishop destaca cómo Bourriaud no elabora una simple teoría del arte interactivo, sino que desea insertar el arte relacional en un contexto más amplio de la cultura y de la sociedad contemporánea, puesto que la estética relacional es una respuesta a las condiciones de la sociedad actual, basada en la economía de los servicios y en las relaciones virtuales que han provocado, de una parte una exigencia de contacto e interacción más directa entre las personas, y de otra una inclinación por parte de los artistas de crear pequeños mundos utópicos a escala humana, micro-utopías.

Bishop en su análisis desarrolla de manera más penetrante el trabajo de dos de los exponentes del arte relacional, Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick, ejemplos de un tipo de arte que borra los confines entre arte y vida con prácticas que desean anular las distinciones entre espacio expositivo y espacio social y entre el artista y el público y privilegian las relaciones inter-subjetivas con respecto a la contemplación visiva, prácticas en las cuales la presencia del espectador es fundamental para activar la obra. Bishop recuerda como no es nuevo que la obra de arte se convierta en un detonante:

> *Si se piensa en los Happenings, en las instrucciones Fluxus, en los performances de los años 70 y en la declaración de Joseph Beuys de que "toda persona es un artista". Cada uno iba acompañado de una retórica de la*

*democracia y de la emancipación, muy similar a la defensa de la estética relacional* [69].

El cuadro teórico de referencia para las ideas acerca la activación del espectador en el proceso de percepción de la obra se encuentra en autores como Walter Benjamin con el texto de 1934, *"El autor como productor*, Roland Barthes *"La muerte del autor",* (1968) y sobre todo Umberto Eco con *"La obra abierta"* de 1962 [70].

Prosiguiendo en su análisis, el punto central de la crítica avanzada de Bishop reside en preguntarse con qué criterios hay que valorar estas prácticas relacionales, si con los instrumentos de la estética, o por su valor político-ético, ya que se trata de experiencias a mitad entre instalación y performance, que requieren de uso más que de contemplación y en las cuales la estructura produce relaciones sociales, mientras que la respuesta de Bourriaud es definitiva cuando asegura que:

[69] Claire Bishop, *op. cit.*, p.61.

[70] Bishop considera que Bourriaud ha aplicado de modo equivocado y parcial los argumentos de Eco, que analiza la obra de arte como algo potencialmente abierto y que produce una amplia esfera de posibles lecturas, una obra en movimiento, nuevo mecanismo de percepción estética en la producción artística de la sociedad contemporánea; en cambio Bourriaud se refiere a un tipo especifico de arte, el relacional, que basa la atención en la intencionalidad del artista más que en la percepción de la obra por parte del público. Además, si para Eco la obra de arte es un reflejo de las condiciones de nuestra existencia, en la fragmentada cultura moderna, para Bourriaud, el arte relacional es un tipo especifico de arte que produce estas condiciones de convivencia: la interactividad es superior a la contemplación pasiva del objeto, y el trabajo relacional se convierte en una forma social capaz de producir relaciones humanas positivas. En Claire Bishop, *op. cit.,* pp.51-70.

> *el arte contemporáneo desarrolla definitivamente un proyecto político cuando trata de avanzar en el ámbito relacional transformándolo en debate*[71].

Lo cuestionable se encuentra entonces alrededor del real aspecto político del arte relacional y es aquí que se concentran las mayores dudas acerca de los trabajos de los artistas relacionales, pues Bishop considera:

> *Para Bourriaud todas las relaciones que permiten un diálogo son automáticamente democráticas y por lo tanto buenas. Pero, ¿qué cosa significa exactamente democracia en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, entonces la próxima cuestión lógica es preguntarse ¿qué tipo de relaciones se producen, para qué quién y por qué ?*[72].

No hay dudas de que Bishop exterioriza fuertes incertidumbres con relación a la idea de Bourriaud cuando afirma que "la estructura" es el sujeto de la obra relacional, pues, el crítico pone en un mismo plano el juicio estético y el ético-político, pero no profundiza nunca en el análisis de la cualidad de las relaciones que estas obras producen.

De esta forma, utilizando conceptos provenientes de la filosofía política y específicamente de la lectura de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, que en el texto escrito en colaboración releen a Marx a través de la teoría de la hegemonía de Gramsci y la interpretación de Lacan del sujeto como descentralizado y dividido, Bishop demuestra como muchas

---

[71] N. Bourriaud, *op. cit.,* p.17.

[72] Claire Bishop, *op. cit.*, p.65.

de estas ideas pueden servir para reconsiderar y cuestionar la validez de los aspectos políticos en las prácticas artísticas relacionales [73].

En el texto de Laclau y Mouffe, de pensamiento post-marxista, se analiza el vínculo entre democracia y poder, se teoriza la instauración de una democracia radical del pluralismo agonístico en la sociedad y emerge una posición favorable a una concepción radical de democracia, ya que según los autores, cuanto más una sociedad es democrática menos será presente el poder constitutivo de las relaciones sociales, ya que este poder no debería considerarse una relación externa que tiene lugar entre dos identidades preconstituidas, sino que debería constituir las dos identidades.

Así la práctica política, afirman, no consiste en defender los derechos de las identidades preconstituidas, sino en constituir esas identidades en un terreno precario y siempre vulnerable, y si las relaciones de poder vienen consideradas como parte constitutivas de la sociedad, entonces la cuestión no será cómo eliminar el poder en una política democrática, sino cómo crear formas de poder compatibles con los valores democráticos. El proyecto de una democracia plural y radical consiste según ellos, en reconocer la existencia de relaciones de poder y la necesidad

[73] Claire Bishop hace referencia al libro de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics,* Londres, Verso, 1985. Hemos consultado la edición española, *Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia*, Madrid, Siglo XXI, 1987.

de trasformarlas, abandonando la ilusión de poderse liberar de la presencia del poder.

Dos son los conceptos de los cuales se sirve Bishop para su crítica a la estética relacional, por un lado el concepto de antagonismo, considerado por los teóricos antes citados una componente fundamental de una sociedad basada en una real democracia que apoye el debate y la discusión y que no imponga consenso de manera autoritaria, y por otro el concepto de identidad vista según la idea lacaniana de una entidad no transparente y racional, sino descentrada e incompleta.

En el caso de la estética relacional, Bishop sirviéndose de estas referencias, llega a demostrar cómo las relaciones creadas dentro de estas prácticas no son intrínsecamente y automáticamente democráticas - como parecería sugerir Bourriaud - sino más bien prácticas que se apoyan en una idea de subjetividad total y no descentrada, y sobre todo, no es suficiente el simple encuentro entre individuos que pertenecen al mundo del arte para poder hablar de “formación de una comunidad”.

Se trataría, por lo tanto, de prácticas dirigidas exclusivamente a los protagonistas del mundo del arte, y cuyo contenido no es democrático, puesto que el verdadero espíritu democrático emerge cuando se instaura un diálogo, una negociación y confrontación reales, aspectos que en línea con la teoría de Laclau y Mouffe son los principios de una democracia.

Profundizar en los trabajos de artistas como Santiago Sierra y Thomas Hirschhorn sirve a Bishop para demostrar cómo contrariamente a los artistas que menciona Bourriaud, se

trataría de un arte que realmente se puede definir como político y democrático y que ofrece un modo de expresión artística más adecuada al sujeto contemporáneo de hoy, dividido e incompleto, contrariamente al arte relacional que forma micro-utopías armoniosas y sujetos unificados [74].

### 3.2. Liam Gillick. Factores contingentes: una respuesta a "Antagonismo y Estética Relacional" de Claire Bishop

La revista *October* es nuevamente el escenario que acoge en invierno del 2006, la respuesta del artista Liam Gillick al artículo de Bishop, quien destaca la necesidad de contestar en modo detallado lo que en lugar de ser una crítica exhaustiva de las ideas y las implicaciones de un texto como *Estetique relationnelle,* se reduce a ser un análisis parcial e impreciso que procede por oposiciones y dicotomías, profundizando por ejemplo, de una parte con el análisis de artistas como Thomas Hirshhorn y Santiago Sierra en cuanto paradigmas de un arte políticamente comprometido y

[74] Para Claire Bishop, el artista español Santiago Sierra, así como Rirkrit Tiravanija, crean una estructura de relaciones entre el artista, el público y los participantes, pero si para Tiravanija son acciones en las cuales se busca una reconciliación armoniosa, para Sierra al contrario se trata de relaciones más complicadas, y controvertidas, en las cuales se subrayan las tensiones y las contradicciones del sistema social, económico y político. En el caso de Thomas Hirshhorn el artista no busca la activación del público, sino de qué modo la obra de arte puede activar el pensamiento y la reflexión hacia el individuo, visto como sujeto con un pensamiento autónomo e independiente. Ambos artistas , Serra y Hirschhorn son ejemplos de un arte que apoya una idea de democracia más cercana a las posiciones que emergen del análisis de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe en Hegemonía y estrategia socialista: hacia una radicalización de la democracia, Siglo XXI, Madrid, 1987, en Claire Bishop, *op. cit.,* pp.51-70.

por otra haciendo un análisis superficial de artistas come Rirkrit Tiravanija y el propio Gillick [75].

Es interesante que Liam Gillick explique en su artículo el contexto cultural en el cual surgió el libro de Bourriaud y subraye como el texto mismo sea el producto de un debate especifico, cuando afirma:

> *La Estética Relacional fue el resultado de discusiones informales y discursos que tuvieron lugar en un período de tiempo determinado entre Bourriaud y algunos artistas que aparecían en su texto* [76].

Gillick explica como Bourriaud llegó a elaborar y a escribir los textos que componen la *Esthétique relationnelle* durante y después del período de la muestra *Traffic* de 1996, buscando una respuesta crítica al desarrollo de una serie de prácticas artísticas en las cuales había participado como curador, pero a las que quería dar una interpretación histórico-crítica.

Durante la muestra *Traffic*, por un error de comunicación por parte de la oficina de prensa del museo *Capc* de Burdeos que acogía la exposición, se hizo llegar al público un mensaje informativo que afirmaba que las estructuras de la muestra eran "primariamente una forma de lo que podía describirse como conceptualismo interactivo barroco"[77] y por eso Bourriaud, que se encontró delante a artistas que reclamaban tener una posición conceptual más

[75] Liam Gillick, "Letters and Responses. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, n. 115, invierno 2006, pp.95-107.

[76] Liam Gillick, *op. cit.*, p.96.

[77] Liam Gillick, *op. cit.*, p.97.

compleja, se sintió obligado a desarrollar una serie de textos para articular su posición frente de estos protagonistas de la exposición.

Según Gillick, Claire Bishop, en lugar de elaborar una crítica precisa al texto de Bourriaud, se concentra solamente en una contraposición entre cuatro artistas, no sólo mostrando una serie de imprecisiones y errores de método, sino utilizando para sostener a Hirshhorn y a Serra, las palabras de los artistas y la base de una teoría cultural sólida y profundizada, mientras que para Gillick y Tiravanija se limita a citas de opúsculos y fuentes superficiales, como si éstas reflejaran las ideas y los fundamentos teóricos propios de los artistas.

En esencia Gillick establece una crítica al enfoque general del texto de Bishop, principalmente por aplicar un bajo nivel de investigación, puesto que discute con superficialidad del trabajo artístico de Tiravanija y del propio Gillick, y profundiza con mayor método y con el uso de fuentes más atendibles las prácticas artísticas de Thomas Hirshhorn y Santiago Sierra, además de hacer un uso parcial y simplificado de las teorías de Chantal Mouffe, teorías aplicadas al caso especifico de Thomas Hirshhorn y Santiago Sierra.

El artista pone en evidencia como las prácticas artísticas se hacen en verdad interesantes en el momento en que se dirigen al actual proceso que modela nuestro entorno contemporáneo y es con este enfoque que hay que comprender la posición teórica de Chantal Mouffe, quien sostiene que no es obligatoriamente el hecho de provocar una tensión o una ruptura la condición necesaria para la validez de un

discurso, sino que es importante poner en acción estrategias y gestos que demuestren una crítica consciente, que proponga un nuevo modelo social o un cambio de comportamiento en el marco social existente.

Esta lectura se pudiera perfectamente aplicar a Tiravanija y a su propia obra, así como a Hisrchhorn y a Serra, si sólo Bishop no hubiera hecho una interpretación tan parcial y a veces equivocada de los trabajos de artistas que, según Gillick, con sus prácticas, rechazan la apropiación de una posición declaradamente didáctica, sino que buscan sobre todo una mayor complejidad de lenguaje y de referencias y cuyo trabajo refleja una actitud no condescendiente, sino más bien escéptica, hacia la cultura dominante, con el fin de sostener y no sólo representar una posición verdaderamente crítica del sistema social dominante.

### 3.3 Hal Foster. un problema de socializad y discursividad

Hal Foster se ocupa, en un breve artículo, del debate alrededor de *Esthétique relationnelle* y manifiesta reservas y dudas hacia esta tendencia en el arte contemporáneo ya que, según Foster, las obras de los artistas relacionales - trabajos a mitad entre instalaciones públicas, performances y archivo privado - obras que tienen lugar tanto en los espacios de la galería como fuera, son trabajos a menudo difíciles de descifrar en términos estéticos [78].

[78] Hal Foster, “Chat Rooms’ (2004) publicado en “Arty Party”, *London Review of Books* (Londres, 4 diciembre, 2004), pp.21-21. El artículo de Hal Foster fue originalmente escrito como recensión a los dos libros de Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* y *Postproduction*, y al libro de Hans Ulrich Obrist *Interviews*,

Foster comparte las críticas encabezadas por Claire Bishop a las prácticas artísticas relacionales, sobre todo en el énfasis dado a los encuentros, eventos, fiestas considerados como objetos estéticos en los cuales todo parece felizmente interactivo; para Foster, estas prácticas, cuyo antecedente es fácilmente perceptible en los objetos cotidianos del Nuevo Realismo, en los materiales humildes del Arte Pobre, en las estrategias participativas de Lygia Clark y Helio Oiticica, en la crítica institucional de Marcel Broodthaers y Hans Haacke, demuestran un cambio reciente en el arte en términos no del todo positivos.

Es en verdad bastante crítico Hall Foster con estas prácticas que él define "sin forma", en las que una cierta discontinuidad, carencia de método e irregularidad parecen ser suficientes para evocar un carácter político, reclamar una aspiración a una sociedad igualitaria y democrática, cuando el arte debería, por el contrario, asumir unas posiciones que contemplan el aspecto estético, pero también el cognoscitivo y el crítico, por ello el "sin forma" debería ser una condición para ser contestada más que para celebrar en el arte, afirma Foster, y "la búsqueda continua de reactivar al espectador a veces hace peligrar la legibilidad de la obra" [79].

La *Documenta 11* de Okwui Enwezor, pensada en términos de plataformas de discusión difundidas en varias partes del mundo sobre temas específicos y la *Bienal de Venecia* de Francese Bonami, ideada como un conjunto de diversos

---

Charta, 2003. Articulo republicado en Claire Bishop (ed.) *Participation. Documents on Contemporary Art,* Londres y Massachusetts, Withechapel y The MIT Press, 2006.

[79] Hal Foster, *op. cit.,* p.190.

proyectos de curaduría, son ejemplos que sirven a Foster para afirmar como hoy se puede hablar en muchas prácticas curatoriales y mucho arte contemporáneo de una cierta "discursividad informal"[80].

El énfasis sobre la sociabilidad y la discursividad como temas importantes de estos trabajos, que siempre expresan el deseo de transformar a los observadores pasivos en agentes activos de comunidades temporáneas, además del interés por la ética y por lo cotidiano de este tipo de arte, visto como modo de explorar otras posibilidades de intercambio, se convierten según Foster, en algo redundante y corren el riesgo de transformarse en puro formalismo.

La socializad y la discursividad son conceptos que forman parte del arte de hoy en cuanto según Foster, se hallan ausentes en la sociedad, y la verdadera idea de comunidad ha adquirido un tono impreciso de utopía.

Si en otras esferas de la vida la participación está amenazada, en cambio podría encontrarse, en el arte, una cierta compensación, un sustituto a tiempo parcial y la estética relacional viene a ser parte, así pues, de aquella tendencia de cultura post-crítica - de la cual forman parte tanto el arte, como la arquitectura, el cine y la literatura contemporáneos- que se denomina un "arte después de la teoría" [81] .

---

[80] Hal Foster, *op. cit.,* p.191. Foster se refiere a la Bienal de Venecia, 2003, "La dittatura dello Spettatore", curada por Francesco Bonami, y a la Documenta XI "Museum of 100 Days", curada por Okwui Enwezor en 2002. Para Foster los dos libros de Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* y *Postproduction* además de *Interviews* de Hans Ulrich Obrist son libros que ejemplifican la la confusión propia de mucho arte y crítica contemporáneos.

[81] Hal Foster, *op. cit.,* p.190.

### 3.4 Paul Ardenne. El arte relacional como sintoma cultural del proprio tiempo

Paul Ardenne, que se ha ocupado a menudo del arte como forma de participación caracterizado por activar la relación directa con el espectador, en una reciprocidad inmediata y un intercambio que lleva a pasar del registro de la autoría al de la invitación, cuando habla del tema de la estética relacional manifiesta, desde su punto de vista, las debilidades y límites de esta tendencia que se ha afirmado en el mundo del arte [82].

Según el critico, se asiste en los años noventa a una proliferación de prácticas artísticas relacionales y participativas que, en la mayor parte de los casos, no son más que un *revival* de experiencias artísticas que han visto su culminación en los años '60, como Fluxus o los Happenings, y que ahora están vacías de aquella carga autentica de energía e empeño social.

Ardenne afirma que:

> *Este gusto manifestado por la intervención directa, por la estética cosy, por las fórmulas artísticas que llaman al acontecimiento o al agrupamiento, por las veladas temáticas, tecno o brainstorming, en una palabra, por el arte que se hace aquí, delante del espectador, una especie de "realismo operativo"*

[82] Véase Paul Ardenne, *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2006.

*(Nicolas Bourriaud), todo esto tiene, en la mayoría de los casos, unos aires de algo demasiado visto* [83].

La teoría de Bourriaud no es, según Ardenne, interesante desde el punto de vista teórico, puesto que el arte relacional no es otra cosa que una revisión de un tipo de arte que hunde sus raíces en un tiempo notablemente anterior a los años noventa y el único interés por el cual vale la pena discutir, afirma Ardenne, es sólo para analizar el movimiento como un "síntoma cultural" del propio tiempo.

Si para Bourriaud, la generación de los artistas de los años noventa no se plantea el problema de definir y ampliar los limites del arte, como ha sucedido a los artistas de los años sesenta, en cuanto son artistas que están más interesados en verificar la capacidad de resistencia del arte en el interior del campo social global, Ardenne considera, sin embargo, que hoy esta opción artística de implicación del público en las obras es una fórmula que gusta y suscita el interés y la simpatía de muchos creadores, pero es una formula fácil y que ha dado lugar al surgimiento de formas artísticas de proximidad que han perdido el espíritu crítico.

Para el crítico francés, el período 1980-2000 vive una verdadera y propia moda del arte, un intento de recuperación oficial del arte contemporáneo y de sus protagonistas en el ámbito internacional, se multiplican los museos y los centros de arte, en una esfera socio-cultural en la cual numerosos son los financiamientos y las ayudas, tanto para los artistas, como para las exposiciones, dentro de un panorama de mercado del arte particularmente florido, y es justo en

[83] Paul Ardenne, *op. cit.,* p.133.

este contexto que tiene lugar una consagración institucional de estas tendencias relacionales que, según el critico francés, están dentro de una dinámica de relaciones perversas entre artistas e instituciones:

> *No es que no exista relación,* afirma Ardenne*, pero esta tiene sobre todo valor de pseudos, de relación que escenifican, ponen en escena y representan antes de vivirla, además, en la mayoría de los casos, bajo la mirada benévola de los caciques (propuestas amparadas por centros de arte o con la ayuda de estructuras instituidas). Este juego, no lejos de ser mentiroso, ilustra el estado de las relaciones, convertidas en perversas entre artistas e instituciones. Tomando valor de síntoma, el fervor por el arte relacional de estos últimos años es, sobre todo, la ocasión de normalizar el mundo del arte, de forzar a obedecer a unos artistas susceptibles de responder favorablemente a la institucionalización rápida de su carrera* [84]*.*

Se ha difundido, según el autor, una ideología de la reparación, mediante la cual el artista, que vive con una continua sensación de culpa, se convierte de provocador a dulce y servicial y ve compensado este disturbo por un compromiso al servicio del otro, en un mecanismo de búsqueda y necesidad del público, en un proceso similar a las dinámicas de la prostitución, a las cuales se asigna un mismo objetivo de pacificación social. Radicalmente diversas eran las formas participativas de los años sesenta y setenta que, puntuales y aisladas, no revestían una dimensión “social” en

[84] Paul Ardenne, *op. cit.,* p.136.

el sentido utilizado de Bourriaud, sino una dimensión comunitaria, una actividad prepositiva en relación con lo social.

La diferencia reside, asegura Ardenne, en la escala y en la naturaleza del contacto: micro-escala y contacto directo en el caso de las prácticas sinceras de los años sesenta, escala macro-política y pseudo-contacto amoroso e institucionalizado en el otro caso, en el caso de las prácticas artísticas relacionales, donde la interacción entre el campo de la creación y el espacio social pasa del concepto de cultura a aquel de industria cultural.

Frente a un arte relacional que hace de la integración, del vinculo social, de la positividad del acto humano, su vocabulario estético, existen otras prácticas artísticas que Ardenne define de "participación modesta", fuera del *mainstream* del arte, que se posicionan al margen y de las cuales los medios de comunicación oficial del arte no hablan[85]. Se trata de artistas que ofrecen un arte de propuestas más que de afirmaciones, deseosos de instaurar un debate y una confrontación de ideas, y que se enfrentan a la situación en la cual viven para pensar en ella más que para estetizarla, con propuestas de obras colectivas tipo foro o círculos de debate, formas de arte que oponiéndose a la monumentalidad, se caracterizan por la diseminación de los mensajes, lo volátil de los contenidos, la fluidez que excluye cualquier forma y construcción de pensamiento rígido,

[85] Paul Ardenne cita como ejemplos de "participaciones modestas" artistas como Silvie Blocher, Esther Shalev-Gerz, Tobias Rehberger; en P. Ardenne, *op. cit.*, pp.140-143.

gestos que pueden también prescindir de un reconocimiento expresamente artístico de las manifestaciones.

Pues el deseo de individualismo se sustituye con una estética compartida, un arte hecho de la confrontación de opiniones, de encuentros que nacen del potencial de la realidad valorada y vivida en la mayor cantidad de ángulos posibles [86].

### 3.5 *Third Text.* Una lectura en clave política de la Estética Relacional

Hemos visto como la revista *October* se ha ocupado de la problemática abierta por la teoría de la estética relacional con la publicación de un texto de Claire Bishop, que crítica las valencias políticas con relación a las prácticas artísticas relacionales, y propone un análisis del concepto de democracia como espacio de confrontación entre posiciones divergentes e individualidades diferentes, respecto al modelo de socialización de las prácticas artísticas relacionales vistas como modelos utópicos de convivialidad y sociabilidad que aplanan y simplifican la complejidad de la esfera social[87].

Siempre en las páginas de *October*, Liam Gillick, uno de los protagonistas citados a menudo por Bourriaud entre los artistas relacionales, crítica las posiciones de Claire Bishop y defiende la teoría elaborada por Bourriaud

[86] Véase Dominique Baque, *Pour un nouvel art politique,* París, Flammarion, 2004.

[87] Claire Bishop, *op. cit.,* pp.51-70.

explicando las razones y el contexto cultural en el cual toma forma esta teoría, además de afirmar como, contrariamente a las criticas, estas prácticas proponen un modelo de disidencia con respecto al modelo social dominante, sin por eso renunciar a una especifica identidad artística [88].

Otra revista de crítica cultural, *Third Text*, profundiza en el tema de la colaboración y las prácticas artísticas contemporáneas, primeramente con un número dedicado al amplio tema del arte y la colaboración, y sucesivamente publicando análisis críticos específicos con respecto a la Estética Relacional de Nicolas Bourriaud [89].

En el número dedicado al arte y la colaboración, editado por Stephen Wright y Jonh Roberts, se desarrolla el concepto de colaboración como categoría teórica heterogénea y se propone que teóricos de diversas disciplinas analicen sus implicaciones, de manera que conceptos como el valor artístico, el valor del trabajo artístico, el valor de forma capitalista sirvan para entender una tendencia del arte cada vez mas importante.

---

[88] Liam Gillick, "Letters and Responses. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop "Antagonism and Relational Aesthetics", *October,* n. 115, invierno de 2006, pp.95-107.

[89] *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004, con el título "Art and Collaboration", un número enteramente dedicado a las cuestiones del arte colaborativo, con la intervención de Eve Chiapello, Bureau d'Etudes,Cornford & Cross, Francois Deck, Jochen Gerz, Charles Green, Brian Homes, Thierry Nlandu Mayamba, Anatholy Osmolovsky, Gene Ray, John Roberts, Gregory Sholette, Blake Stimson, Stephen Wright. Parte de estas contribuciones habían sido precedentemente presentados en una conferencia titulada "Diffusion: Collaborative Practice in Contemporary Art" celebrada en la *Tate Modern* de Londres, en octubre de 2003. En ese mismo período en la Tate Modern se hospedaba una muestra con el título 'Common Wealth', curada por Jessica Morgan, con la participación de los siguientes artistas: Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla, Thomas Hirshhorn, Carsten Holler, Gabriel Orozco.

Diversas intervenciones giran alrededor de la valencia crítica del arte colaborativo dentro del amplio sistema capitalista globalizado, un arte colaborativo que es visto como "intervención política post-objetual", según la definición de Brian Holmes, o como una "forma cultural", según las palabras de Roberts [90].

La revista *Third Text* publica también un texto de Stewart Martin que propone una lectura de la teoría de la forma propuesta por Nicolas Bourriaud en clave política marxista, y un artículo de Anthony Downey, en el cual revalúa la categoría estética con sus valencias políticas en el interior de la crítica de arte actual [91].

### *3.5.1 La delicada esencia de la colaboración artística. La crítica de Stephen Wright*

Para el filósofo y crítico de arte canadiense Stephen Wright, que participa en el debate con un artículo titulado "*The Delicate Essence of Artistic Collaboration*" en el número de *Third Text* dedicado al tema de la colaboración y el arte, las prácticas artísticas relacionales de las cuales habla Bourriaud son prácticas "intelectualmente y estéticamente empobrecidas", prácticas en las cuales los artistas, con una

[90] Brian Holmes, "Artistic Autonomy and the Communication Society", *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004. Con relación a John Roberts "Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form", *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004.

[91] Se desean analizar los siguientes artículos: Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, Vol. 21, n. 4, 2007, pp.369-386, e Anthony Downey, "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text,* Vol. 21, n. 3, 2007 pp.267-275.

incursión en el mundo real, en el mundo exterior, proponen servicios construidos e interacciones frívolas a un público que nunca ha manifestado la voluntad de participar [92].

Esta participación se convierte entonces en material de trabajo de los artistas relacionales, acciones que, según el análisis de Wright, terminan por reproducir en la economía simbólica del arte un tipo de relación de clase que es casi explotación, puesto que existe de una parte quien posee el capital simbólico –los artistas- y de la otra las personas cuyo trabajo es utilizado para acumular capital.

Stephen Wright considera estas prácticas insertadas en el *mainstream* del arte, y por lo tanto los artistas no son libres y autónomos respecto al conformismo y a los modelos de organización social dominantes, y acaban con proponer un tipo de arte que reconfigura continuamente la ideología social y económica dominante.

El crítico contrapone a las "interacciones frívolas" que tienen lugar dentro de los espacios artísticos codificados, (por ejemplo los modelos de interacción propuestos por Rirkrit Tiravanija o Maurizio Cattelan), los ejemplos de colectivos artísticos que crean colaboración con un valor político bien especifico, prácticas artísticas que no renuncian a su identidad, pero que ponen esta capacidad creativa a disposición de proyectos colectivos más amplios, dentro de la esfera social.

Stephen Wright analiza la situación artística en Argentina y propone como ejemplo de prácticas con valor político el *Taller Popular de Serigrafía*, un colectivo que

[92] Stephen Wright "The Delicate Essence of Artistic Collaboration", *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004.

nace de un grupo de artistas que, movidos por razones políticas y éticas, más que artísticas, se han dado cuenta de la necesidad de una participación pública que rompa el aislamiento de los talleres individuales, han salido a la calle y actuado directamente en la esfera de lo real [93], aunque no creen utópicamente que pueden influir en la esfera política a través de gestos artísticos que solos son ineficaces, sino que están convencidos de la importancia del esfuerzo político en la esfera de lo social, a través del lenguaje creativo.

Para Wright es por lo tanto deseable que el arte, autónomo de las restricciones de los criterios estéticos, pueda crear colaboraciones efectivas y productivas en la esfera social y a través de la ruptura de las distinciones entre obra- autor- y público, se logre abrir el diálogo a la colaboración extra-disciplinaria en que se pueda valorizar el concepto de democracia, entendida como unión de fuerzas individuales, para trabajar en problemas comunes de la esfera social.

### *3.5.2 La colaboración en el arte como forma cultural. La crítica de John Roberts*

John Roberts en su texto "*Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form*" (La Colaboración como un Problema de

[93] Stephen Wright analiza el colectivo argentino *Grupo de Arte Callejero* como ejemplo de un colectivo interdisciplinar formado por biólogos, diseñadores gráficos y artistas argentinos que, desde una posición de autonomía respecto a criterios estéticos, interviene activamente en la esfera social y política; en Stephen Wright, *op. cit.,* p.540.

Forma Cultural del Arte)[94] que aparece en la revista *Third Text*, profundiza en el concepto de colaboración en el arte, no en el sentido genérico del término, sino en el sentido cultural, puesto que si el arte es una práctica social, la colaboración forma parte de la práctica misma, pues lo que interesa al autor es, en realidad, el modo en el cual la decisión de trabajar juntos -con artistas o no artistas – directamente condicione las formas en las cuales el arte se colocará sucesivamente en el mundo, su valor de uso.

Roberts habla de un proceso colaborativo y social de producción que se convierte explícitamente en la forma de la obra, la cual es el producto de un trabajo colectivo, de un intercambio de habilidades e ideas entre varias disciplinas, de un modo diferente de producción en el cual el deseo individual del artista y su identidad son subordinadas a las de un grupo y "la figura del artista se disuelve en el colectivo artístico, en la identidad colectiva del no-artista, así como la identidad de un eventual colaborador -no artista- es sometida a aquella del artista-colectivo" [95]. Su idea central tiene relación con el modelo colaborativo que puede suministrar, a partir de la esfera artística un espacio de reflexión sobre la división del trabajo, en la arena de lo social, y sobre las relaciones de producción en la sociedad capitalista.

Este modelo colectivo de colaboración se acerca a la idea de un "laboratorio" en el cual tienen lugar intercambios reales de conocimiento entre varias disciplinas, y donde la

[94] John Roberts "Collaboration as a Problem of Art's Cultural Form" , *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004.

[95] John Roberts, *op. cit.,* p.557.

figura del artista se disuelve en varias identidades híbridas y no directamente artísticas, y la división del trabajo, entre manual e intelectual se anula en la esfera de la colaboración, en un proyecto común.

El autor se sirve de ejemplos como el tradicional modelo de producción artesanal colectivo, en el cual aunque participen más personas en el proceso de creación, se mantiene la dirección única del artista, y también el ejemplo moderno de la *Factory* de Warhol de los años sesenta, donde todavía, predominaba la personalidad y el perfil del artista singular, para afirmar un modelo diverso de colaboración: el modelo colaborativo de las primeras vanguardias de los años veinte, como el Constructivismo y el Productivismo, son ejemplos importantes que ofrecen un modelo de trabajo colectivo y de intercambio entre varias disciplinas en la cuales se crea una convergencia entre el arte como práctica colectiva y la colectividad del trabajo manual e intelectual de la producción misma.

En realidad, en estas prácticas artísticas en las cuales el objeto estaba sometido a la funcionalidad, la investigación y la discusión de grupo, no había distinción entre las posiciones críticas y revolucionarias de la esfera artística distintas a aquellas de la esfera social, puesto que lo que era realmente importante era el valor explícito de transformación social de estas formas de tipo colaborativo.

Según Roberts, las bases teóricas de estas modalidades colaborativas han quedado como modelos importantes por las sucesivas experimentaciones de colaboración que se suman todas en el mismo intento de disolver las técnicas artísticas en la esfera social. Aspectos como el intercambio y la unidad

de la función del artista y del no-artista, la ruptura de la división entre trabajo manual e intelectual, la idea del arte como búsqueda social, son el horizonte teórico sobre el cual se mueven las prácticas colaborativas del arte conceptual en adelante.

La propuesta es la de una lectura del modelo colaborativo en el arte, heredado e permanecido intacto con respecto a las experimentaciones de las vanguardias de los años veinte, como "forma cultural" a través de la cual se puede proponer una crítica estética a la forma de valor de la sociedad capitalista. El crítico crea, por lo tanto, un vínculo entre las prácticas colaborativas en el arte y la crítica a la forma de valor capitalista, pues los artistas y los trabajadores están involucrados en una batalla común contra el sistema capitalista de explotación.

El arte, según Roberts, visto como forma que no posee un valor de uso, pudiera jugar un importante papel crítico en relación con el sistema capitalista y las relaciones sociales del capitalismo en el desarrollo contemporáneo de la tecnología, y esto puede ocurrir solamente si el arte no renuncia a definirse como tal, si no se disuelve en la práctica cotidiana, si no renuncia a su estatus para convertirse en praxis social, para entrar en la esfera social.

El modelo de no-alienación de las prácticas artísticas colaborativas se convierte, por lo tanto, en un modelo para el proceso de no-alienación del trabajo social y lo que las prácticas colaborativas aportan a la crítica del valor-forma es un espacio de resistencia colectiva, sin renunciar a mantenerse en la esfera del arte, sino resistiendo a su

completa manipulación y ejercitando una crítica incisiva con relación a la racionalidad capitalista [96].

### *3.5.3 La Estetica Relacional entre arte y sistema economico. La crítica de Stewart Martin*

En la revista *Third Text,* Stewart Martin elabora una intervención con el título de "*Critique of Relational Aesthetics*", (Crítica de la Estética Relacional) en la cual, refiriéndose explícitamente a la teoría de Nicolas Bourriaud, establece una serie de interrogantes con relación al efectivo valor político que estas prácticas artísticas parecen poseer[97].

Martin se pegunta si la Estética Relacional debe ser entendida como un manifiesto para un nuevo arte político que se opone a las economías del capitalismo informático, o por el contrario podría revelarse una estetización de nuevas formas de explotación capitalista en la sociedad contemporánea. En efecto emerge del texto de Bourriaud, la idea de un arte – la estética relacional- como forma de intercambio social, un arte relacional que plasma momentáneas

[96] John Roberts, *op. cit.,* p.564.

[97] Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, vol. 21, n. 4, 2007, pp.369-386. El artículo deriva de una intervención presentada por el autor en la conferencia "ISM: Recuperating Political Radicality in Contemporary Art: Constructing the Political", organizada por The Office for Contemporary Art, Norway y the Center for Research in Modern European Philosophy at Middlesex University, el 20-21 de abril, en Oslo, ya publicado en Marta Kuzma y Peter Osborne, *ISM: Recuperating Political Radicality in Contemporary Art: 1. Constructing the Political,* Ed. Verksted, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 2007.

y locales formas alternativas de vida, modelos de acción en el mundo real que se desvinculan del intercambio capitalista.

Si Bourriaud introduce un término de origen marxista, “intersticio social ” y lo aplica a la idea de la exposición, como ocasión en la cual, a través de las prácticas relacionales, se forman comunidades autónomas y temporáneas que se vinculan a la lógica económica capitalista y se alejan de la ley de la ganancia [98], la crítica que suscribe Martin es puntual a lo que se ha implícitamente propuesto en el libro de Bourriaud como crítica de la economía política del intercambio social: lo que Martin quiere demostrar es cómo esta teoría del arte relacional que parecería producir un intercambio social desvinculado del intercambio capitalista, puede revelarse no una crítica al sistema de intercambio capitalista, sino una esteticización del mismo.

Martin alega que la dialéctica entre el arte puro y el anti-arte en el sistema capitalista no tiene mucho sentido, puesto que estos dos extremos revelan ser dos caras de la misma medalla: el anti-arte, en su disolución en la vida, viene absorbido por el sistema capitalista y el arte puro llega a celebrar el proceso de mercantilización del arte, pues lo mejor sería establecer nuevos términos para la batalla del arte contra la mercantilización.

La Estética Relacional se interpreta entonces como una nueva inflexión en el interior de la dialéctica entre arte y sistema económico y Martin, con un enfoque marxista propone una relectura de Adorno y su posición en torno a la autonomía y a la heteronomía del arte, poniéndola a confrontación con

[98] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon, Les présses du réel, 2002.

la posición asumida por Bourriaud, para demostrar como la estética relacional es una "teoría de la determinación hetéronoma del arte en lo social" [99].

Martin retoma la 'Teoría Estética' de Adorno para enfrentar las posiciones de éste y las de Bourriaud con relación al arte, demostrando como para el primero la fuerza crítica del arte reside en la raíz del arte como bien–fetiche contra el valor de cambio y, sin embargo, la posición de Bourriaud es totalmente contraria en cuanto considera que la fuerza crítica del arte reside en consolidar la potencia del intercambio social contra el arte como bien–fetiche [100]. En términos marxistas de valor de uso y valor de cambio, para Adorno, la obra de arte autónoma como bien-fetiche aspira a ser valorada independientemente de su uso, estimada en sus propios términos.

Pues la autonomía (o la antiheteronomía) del arte, antisubjetiva y antisocial, es crítica con relación al sistema capitalista –caracterizado por el predominio del valor de cambio- en cuanto es muda, no comunica nada, corresponde al fetiche del cual habla Marx, un objeto que parece resistir a la sugestión al valor de cambio [101].

Adorno considera que el arte autónomo es esencialmente definido por su resistencia a ser aplastado por el capital, pero ello no significa que el arte es autónomo de su

---

[99] Stewart Martin, "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, vol. 21, n. 4, 2007, pp.369-386.

[100] La obra considerada en el análisis de Stewart Martin, es Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970, p.39. Hemos consultado la edición española, Theodor W. Adorno, *Teoría Estética,* Madrid, Taurus Humanidades, 1992.

[101] Theodor W. Adorno, *op.cit.*, p.122.

constitución social, ya que afirmarlo sería una ilusión. Sin embargo, al generar la ilusión de autonomía, el arte la crítica ya que nada es valorable independientemente del valor de cambio y el arte por lo tanto como ilusión que crítica otra ilusión, genera a través de una autocrítica del arte mismo, una derrota, un cambio de la autonomía artística a una heteronomía.

Según Martin, de la insolvencia creada entre las dos posiciones de autonomía y heteronomía se sale solamente sustituyendo una crítica que debe ser dialéctica en sus relaciones, del mismo modo que la idea de la Estética Relacional debe ser considerada en términos de esta mediación entre la autonomía del arte y la heteronomía [102].

El arte es crítico con relación a la cultura capitalista en cuanto resiste al valor de cambio (*exchange value*) y a la sujeción del valor de forma, según el análisis de Bourriaud, pero éste no profundiza en los términos de esta batalla, de esta resistencia del arte al sistema capitalista en general.

Así pues, Martin relee la Estética Relacional en términos marxistas y considera que las obras relacionales implican un rechazo de la mercancía-fetiche y una reafirmación de las relaciones sociales entre las personas contra las relaciones sociales entre bienes, pero, si para Adorno es el carácter enigmático y no-comunicativo de la obra lo que la hace crítica, en Bourriaud es precisamente su carácter transparente y comunicativo lo que la vuelve crítica, un arte como relación de intercambio social (*social*

[102] Stewart Martin, *op. cit.,* pp.369-386.

*exchange*) libre del valor de cambio (*exchange value*), un arte como intersticio social desvinculado del intercambio capitalista, un arte socialmente autónomo.

Sin embargo, si Bourriaud interpreta el arte con los instrumentos de la filosofía económica marxista, cuando afirma y sostiene la esfera social como una forma de resistencia al intercambio capitalista (*social contra objects in resistance to capitalist exchange*) en una disquisición superficial, apoyándose a la crítica de Marx a la mercancía fetiche, en cambio Martín considera necesario profundizar en cómo, efectivamente, estas prácticas puedan afirmar la autonomía, cómo se desvinculan y critican las relaciones de intercambio capitalista.

El análisis de Martin se centra en el error de Bourriaud al no considerar que el valor de cambio capitalista en Marx no está ya constituido a nivel de objetos, sino de trabajo social, o sea, la medida de trabajo abstracto, la mercantilización del trabajo mismo [103]. Por lo tanto, en el caso de Bourriaud nos encontramos delante de una inversión de los términos del discurso ya que en lugar de una teoría crítica del sistema capitalista, la Estética Relacional llega a ser una nueva aplicación de una idea romántica del arte como forma de vida no capitalista.

Finalmente, Martin en su análisis busca crear una genealogía y un contexto histórico donde colocar la teoría de la Estética Relacional, y propone entenderla como una nueva teoría de la teatralidad del arte, después del arte

[103] S. Martin, *op. cit.,* pp.369-386.

minimalista, en una afirmación radical de las consecuencias de esta teatralidad [104].

### *3.5.4 Hacia una política de la Estética Relacional. Anthony Downey*

Anthony Downey en las páginas de *Third Text*, con un artículo titulado "*Towards a Politics of (Relational) Aesthetics*", enfrenta el tema de la estética relacional y, más que elaborar un juicio crítico acerca de la elección de los artistas efectuada por Bourriaud, declara querer desarrollar una crítica puntual a las tesis presentadas en el libro *Esthétique Relationnelle* [105].

Downey considera que los criterios estéticos para interpretar la práctica del arte se han modificados notablemente respecto a los años sesenta, en un escenario en el cual la noción de estética como base interpretativa ha sido sustituida por amplios discursos teóricos, políticos, económicos, éticos y sociales.

Para Downey *Esthétique Relationnelle* de Bourriaud ha representado un capítulo importante, no sólo por la declarada ambición del autor de elaborar la teoría de un nuevo movimiento estético en el arte contemporáneo, sino además por el lenguaje crítico que utiliza para desarrollar su tesis.

El libro ha sido el centro de grandes debates en las recientes discusiones de estética, política y crítica de arte y lo que emerge como punto importante es la necesidad que

[104] S. Martin, *op. cit.,* p.386.

[105] Anthony Downey, "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text,* Vol. 21, n. 3, 2007, pp.267-275.

Bourriaud subraya en su texto, de articular nuevos criterios de juicio estético con relación a nuevas estrategias formales y conceptuales de socializad y participación como aquellas aplicadas por el arte relacional [106].

Downey alega que es la valencia del aspecto político de la Estética Relacional lo que se debe profundizar, ya que Bourriaud a menudo repite que el arte relacional crea espacios de intercambio y de socializad dentro de un contexto socio-político en el cual la tecnología y la globalización han hecho siempre más difíciles los contactos y las relaciones entre los individuos.

Si las prácticas artísticas relacionales crean relaciones que se expanden fuera de los confines del arte y requieren ser juzgadas por la coherencia de las formas que proponen más que por el valor simbólico que sugieren [107], Anthony Downey se pregunta hasta qué punto estas prácticas relacionales que se esgrimen como remedio a los efectos socialmente despersonalizados del mundo económico neoliberal, operan realmente fuera del real sistema económico capitalista en el cual vivimos y evitan el orden socio-económico que regula los espacios donde nos movemos [108].

Es necesario ver, señala, si en un proceso creciente de privatización e institucionalización de las esferas de actividad pública y privada, estas prácticas artísticas ofrecen una crítica real que revela las tensiones existentes en las relaciones sociales, o reproducen solamente estas dinámicas, contribuyendo a borrar las diferencias entre

[106] N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, *op. cit.,* p.19.

[107] *Ibídem.*

[108] Anthony Downey, *op. cit.,* p.268.

esfera pública y privada en un contexto de comercialización de las esferas más privadas del individuo.

Lo que es importante, asegura Downey es estudiar el contexto institucional y el proceso de des-institucionalización que está teniendo lugar en muchas instituciones artísticas, indagar si estas prácticas artísticas se han ido desarrollando paralelamente a un desarrollo de prácticas de comisariado multiplicadas en el contexto institucional y subrayar como un número considerable de artistas contemporáneos y comisarios optan hoy por lo social en el sentido amplio de colaboración en proyectos institucionales en la esfera social.

Se retoma así la crítica promovida por Claire Bishop en torno a la utilización, por parte de Bourriaud, de un término como "democracia" en referencia a las prácticas artísticas relacionales, y Downey subraya como la utilización que hace Bourriaud de términos como convivialidad, democracia, política, diálogo es un uso poco profundizado y amplio, mientras en el contexto de la estética contemporánea estos términos requerirían mayores consideraciones y calificaciones[109].

Para Downey, - y este es el tema central de su análisis sobre la teoría de Bourriaud- la Estética Relacional podría servir para dar inicio a una amplia reflexión sobre la reevaluación del paradigma estético y las valencias políticas contenidas en ella, puesto que en un contexto en el cual la arena política parece estar comprometida, la estética, podría

[109] El artículo al cual hace referencia Anthony Downey es: Claire Bishop, " Antagonism and Relational Aesthetics", *October,* n. 115, otoño de 2004, pp.51-70.

proveer una mirada hacia lo político y servir como estímulo hacia un cambio social, ampliando el discurso en el aspecto teórico acerca de la valencia política de la forma estética[110].

Lejos de volver a un idilio post-teórico donde el arte era sublimado con una serie de implicaciones emotivas, la valencia política, el peso político de la estética podría, según estas valoraciones, dar vigor y derretir el impasse post-político en el cual ahora se encuentra la crítica. Por ello se sugiere reexaminar la esfera estética en clave política, en un panorama en el cual teorías de tipo político, cultural, económico, ético y social, puedan dialogar a partir de un paradigma estético que debe ser revalorado.

En este sentido es crucial el debate con relación a la dialéctica entre la esfera estética, la ética y la política que desarrolla Sarah James en un artículo titulado "*The Ethics of Aesthetics*" [111], en el cual subraya cómo las cuestiones en torno a la estética y las posiciones que el pensamiento de izquierda mantiene con esta categoría en sí ideológicamente problemática (la estética), no son cuestiones nuevas.

Según James, este debate acerca del regreso de la estética en las prácticas artísticas, está presente desde los años noventa y ha estado revigorizado por un texto como *Esthétique Relationnelle*, que propone justamente ver la

[110] Anthony Downey, *op. cit.,* pp.267-275.

[111] Sarah James, "The Ethics of Aesthetics", *Art Monthly,* n. 284, 2005, pp.7-11. Sarah James, en su artículo sobre la posibilidad de una estética radical, analiza los textos críticos de Dave Beech y John Roberts, Andrew Bowie, Isobel Armstrong y Jacques Rancière y profundiza en cómo los escritos teóricos de la izquierda se enfrentan a la delicada relación entre estética y política.

experiencia artística a través de los parámetros de la estética, pero sin excluir el valor político y ético de las prácticas artísticas relacionales. Además persiste, según el análisis de James, cierto escepticismo por parte del pensamiento crítico de izquierda, que ve este arte como cómplice de la situación política dominante, y demuestra como las relaciones entre la esfera estética y la responsabilidad política son todavía bastante complejas.

James afirma que el terreno en el cual la crítica de izquierda debería juzgar el arte del presente, definido como anti-estético y post-teórico, está todavía lejos de ser estable. En los recientes discursos de la izquierda existen diversas tentativas de abrir el discurso a la posibilidad de una estética radicalizada, bajo la categoría de "nuevo esteticismo", en el cual los críticos están unidos con el objetivo de desafiar la hegemonía de la crítica anti-estética y recapturar las particularidades de una interpretación estética [112].

El compromiso de la izquierda –en el rechazo o recuperación de la estética– es encontrar la posibilidad de construir una concepción dialéctica de la autonomía estética, contemplar la posibilidad de que la estética no obstante haya sido suplantada por teorías culturales y políticas, no ha desaparecido nunca del todo, con ejemplos de obras en las cuales el valor estético es el punto de partida para una operación de subversión radical.

Los esfuerzos de la izquierda por considerar el renacer de la categoría estética se desmoronan en el momento en que,

[112] S. James, *op. cit.*, p.9.

según James, se restablece la oposición binaria entre estética y arte político, y cuando el juicio de valor del arte reside en la sustancia política, en el contenido político, mientras la estética parece constituir un obstáculo[113].

### 3.6 Prácticas artísticas críticas como intervenciones agonistas en el espacio público. La posición teórica de Chantal Mouffe

El complejo sistema teórico de la estudiosa y profesora de filosofía política Chantal Mouffe se inserta en el gran debate alrededor de la estética relacional en el momento en que Claire Bishop, en su crítica a la teoría de Nicolas Bourriaud acerca de las valencias políticas de las prácticas relacionales como forma de intercambio y de interacción social, utiliza conceptos como el antagonismo en la esfera de la política y la teoría de la subjetividad de Mouffe para demostrar como la estética relacional propone modelos utópicos y no reales de socializad e interacción en la esfera social [114].

La propia Chantal Mouffe, cuando afirma que:

*el planteamiento agonista es particularmente apropiado para entender la naturaleza de las nuevas formas de activismo artístico que han surgido recientemente y*

[113] S. James, *op. cit.,* pp.7-11.

[114] Claire Bishop, *op. cit.,* pp.51-70.

*que, de formas muy diversas, van encaminadas a impugnar el consenso existente*[115]*,*

interviene en el debate sobre la posibilidad de las prácticas artísticas contemporáneas de desempeñar un papel crítico de la sociedad y elabora conceptos e ideas que provienen de la filosofía política, vinculada a las prácticas artísticas contemporáneas. Mouffe apoya además las corrientes filosóficas contemporáneas que concuerdan con criticar la estabilidad de las categorías universales como la del sujeto autónomo racional, o la de razón universal, a favor de un pluralismo, sostenido por la imposibilidad consciente de un control total o de la existencia de una verdad única, universal y de una armonía final.

En una conferencia celebrada en el museo Macba de Barcelona en 1999, la estudiosa explica el concepto de agonismo partiendo de una distinción propuesta entre dos términos, lo político y la política y afirma:

*Con la expresión "lo político" me refiero a la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana, un antagonismo que puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La "política" por su parte se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son*

[115] Chantal Mouffe, "Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica", publicado en *Prácticas artísticas y democracia agonista,* Barcelona, Bellaterra (Cerdanyola del Valles), Ed. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicaciones de la Universitat Autonoma de Barcelona, 2007.

*potencialmente conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de "lo político"* [116].

Por lo tanto, para esta profesora, en las relaciones humanas está presente un antagonismo potencial que puede derivar del enfrentamiento de relaciones sociales diversas, de tipo religioso, moral, económico, étnico, o de otro tipo, y es el papel de la política, de una política democrática, procurar dominar esta hostilidad y trasformar el antagonismo en agonismo.

La democracia no debería, según Mouffe, tratar de reprimir estos conflictos, ni eliminar las pasiones, imponiendo un orden autoritario, sino reconocer y legitimar el enfrentamiento como condición de la existencia misma de la democracia, que no se agota en realidad en la búsqueda del consenso, sino que debiera someterse a la prueba de ser capaz de dar espacio a las posiciones divergentes y dar voz y representación a los conflictos.

Con relación a este aspecto, Mouffe especifica su concepto de identidad, entendida como algo fluido, que se establece a partir de la relación con el otro, en un proceso de hibridación y nomadización permanente, resultado de una multitud de interacciones que tienen lugar dentro de un espacio cuyos confines no están definidos.

La identidad es, por lo tanto, un concepto que implica el establecimiento de una diferencia, pues toda identidad es relacional y existe en el momento en el cual se afirma la

[116] Chantal Mouffe, "Por una política de identidad democrática", conferencia pronunciada el 20 de marzo, 1999 en el marco del seminario *Globalización y diferenciación cultural*, organizado por el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, publicado en Chantal Mouffe, *Prácticas artisticas y democrazia agonista,* op. cit.pp.11-25

diferencia como condición previa. La condición de antagonismo nace en el momento en que el vínculo entre "nosotros" y "ellos" hasta un cierto momento considerado como diferencia, inicia a ser percibido como algo que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia, y es a partir de este momento que cualquier forma, religiosa, étnica, económica o de otro tipo pasa a ser política.

En cuanto se refiere al ámbito artístico y cultural, para Mouffe en la lucha hegemónica que caracteriza la política democrática, las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en encontrar y experimentar estrategias diferentes de oposición al capitalismo y es importante en el debate sobre el valor político y social del arte crítico, ver si en general le prácticas artísticas pueden desarrollar todavía un papel crítico en un sistema en el cual, Mouffe declara que "ha habido una increíble mercantilización de la sociedad, y el capitalismo casi ha logrado transformarnos a todos enteramente en consumidores"[117].

Eve Chiappello y Luc Boltansky, en el texto "El nuevo espíritu del capitalismo" proponen un análisis sociológico de cómo hoy se asiste a una confusión ideológica para la cual si en los años sesenta el capitalismo estaba en crisis y la crítica vivía una defensa muy fuerte de sus valores, ahora el capitalismo triunfa apropiándose e integrando en sus programas los valores de libertad, de valorización del espíritu creativo, de autonomía, que eran propios de la crítica [118].

[117] Chantal Mouffe, *op. cit.*, p.60.

En el desarrollo de la economía de tipo postfordista las estrategias estéticas de la contracultura – la búsqueda de autenticidad, la idea de autogestión, las exigencias antijerárquicas - han sido transformadas en nuevas formas de control utilizadas para promover las condiciones de reglamentación capitalista del mundo actual y el peligro es que en la actualidad, la producción artística y cultural desempeñan un papel en el proceso de valorización del capital y la crítica artística se convierte en un elemento importante de la productividad capitalista.

En este sentido, algunos han afirmado que el arte ha perdido su capacidad crítica, puesto que cualquier forma artística es automáticamente recuperada y neutralizada por el capitalismo. Mouffe, por su parte afirma que en una sociedad en la cual la diferencia entre arte y publicidad se ha esfumado y los artistas y los trabajadores culturales han pasado a ser un elemento imprescindible de la producción capitalista, las prácticas artísticas constituyen una dimensión decisiva en un proyecto democrático radical. El arte puede intervenir rompiendo las imágenes agradables que ofrece el capitalismo y poner en primer plano y evidenciar su carácter represivo, además de contribuir también con diversas formas a la construcción de nuevas subjetividades.

Según Chantal Mouffe, no se deben concebir la esfera del arte y la esfera de la política como dos entidades absolutamente separadas, sino que es necesario establecer entre ellas una relación, puesto que “en lo político hay una

[118] Eve Chiapello y Luc Boltanski, *Le Nouvel esprit du capitalismo,* París, Gallimard, 1999.

dimensión estética y en el arte una dimensión política" [119]. No es por eso útil hacer una distinción entre un arte político y uno apolítico, en cuanto las prácticas artísticas siempre desempeñan un papel político en la constitución o mantenimiento de un orden simbólico o en su protesta.

Desempeñan un papel crítico las prácticas que fomentan el disenso, prácticas que hacen visible aquello que el consenso dominante trata de esconder y oscurecer y son muchos, explica Mouffe, los modos con los cuales los artistas pueden desarrollar una actividad crítica, puesto que el objetivo no es el de crear una ruptura total con el estado existente de las cosas, para crear algo radicalmente nuevo, sino posicionarse de modo crítico para hacer surgir perspectivas que tengan la fuerza de contrastar la hegemonía capitalista dominante y contribuir a la construcción de nuevas subjetividades.

Así pues, prácticas artísticas que tratan de imaginar formas de vida alternativas, experimentaciones utópicas de sociedad o comunidad constituidas alrededor de valores en oposición a la lógica del capitalismo tardío, como las relacionales, poseen un valor de crítica y pueden llevar adelante una operación de ruptura con respecto a la imagen agradable que el capitalismo trata de sostener.

### 3.7 Jacques Rancière: el vínculo entre arte y política.

Jacques Rancière teoriza, bajo el nombre de régimen estético del arte, la forma general de una paradoja mediante

[119] Chantal Mouffe, *op. cit.,* p.67.

la cual el arte ha sido institucionalizado como esfera de experiencia común en el momento en que los confines entre -lo que es y lo que no es arte- han sido progresivamente cancelados.

El filósofo, que introduce el concepto de "división de lo sensibile" como una distribución y redistribución de lugares y de identidades, una partición y repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje, enfrenta de manera difusa el tema de los cruzamientos entre la esfera política, ética y estética, y afirma que "el arte desea siempre intervenir en el mundo social, en la esfera política" [120].

La política, según Rancière consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era y más que definir la relación entre estética y política, el filósofo encuentra correcto hablar de política de la estética y estética de la política, o sea "la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, en el que recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y lo particular" [121].

---

[120] Jacques Rancière, en ocasión de la discusión en el seminario: "Artistas y productores culturales como sujetos políticos. Oposición, intervención, participación y emancipación en la época de la globalización neo-liberal", organizado en ocasión de "Klartext! El Nivel Político en el Arte y la Cultura Contemporáneos", una serie de discusiones con artistas, activistas, curadores, y teóricos internacionales que se ha desarrollado en la Kunsterlhaus Bethanien y en Volksbuhne en Rosa-Luxemburg Paltz entre el 14 y el 16 de enero de 2005. El texto de este discurso ha sido publicado en italiano en el catalogo de la muestra *Data Recovery*, Bergamo, Galería de arte Moderno (29 de mayo - 27 de julio de 2008).

Para Rancière el político no es el afuera, lo real que el arte debe alcanzar, puesto que lo real como tal simplemente no existe, lo que existe es una invención de la realidad, una concepción construida de la ella, un determinado modo de configurar la realidad de lo real que nace en el consenso, en una concreción no controvertida de la realidad de lo real.

Si la lógica del consenso es una lógica impositiva, que traza una línea neta de separación entre lo que es dado y lo que no lo es, entre lo que es real y lo que es imaginario, el arte para Rancière no debe repetir el papel de la política en alcanzar lo real, sino que lo debe interpretar, dando vida a narraciones que desafíen la distribución existente entre lo que es real y lo que es ficticio, ya que crear narraciones significa deshacer y re-articular las conexiones entre los signos y las imágenes, entre imágenes y tiempos, o entre signos y espacios que sirven de marco al sentido existente de la realidad.

El arte y la política no son por lo tanto, concebibles como dos esferas independientes, sino que un hecho artístico es político desde el momento en que modifica el modo de concebir y expresar lo visible.

Rancière afirma que:

*el arte es político porque da forma a un sistema sensorial especifico, a través de la suspensión de las coordinadas normales espacio-temporales que estructuran las formas del dominio social. Pero de esto se extraen dos conclusiones opuestas: el arte es político cuando*

[121] Jacques Rancière, *Sobre Políticas Esteticas,* Barcelona, Contratextos, 2005, p.19.

> *permanece fiel a la autonomía de su esfera; pero al mismo tiempo es político en la medida en que sale de sí mismo y teje la tela de una nueva vida en común. Por lo tanto: de una parte es político hasta que es simplemente arte, y del otro es arte en la medida en que no es más arte* [122].

Una cuestión importante en las prácticas artísticas es mantener un espacio de juego, encontrar un modo para producir formas de organización del espacio que rompan las expectativas, puesto que el mayor enemigo de la creatividad artística, así como de la creatividad política es el consenso, es la inscripción en posibilidades y competencias ya definidas.

La política y el arte juntos reconfiguran lo que se puede pensar en un momento determinado y el poder político del arte consiste en evidenciar y ampliar lo que es percibido en el presente, expone Rancière.

El arte ciertamente no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo, y mucho menos por las formas en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos y las identidades de los grupos sociales, sino más bien es político por la distancia misma que mantiene con estas funciones, por el tiempo y el espacio que establece, por el modo en el cual divide este tiempo y se ocupa de este espacio, por ofrecer

[122] Jacques Rancière, en ocasión de la discusión dentro del seminario: "Artistas y productores culturales como sujetos políticos. Oposición, intervención, participación y emancipación en la época de la globalización neo-liberal", en *Data Recovery*, *op. cit*., p.29.

una distribución nueva del espacio material y simbólico, es allí que el arte tiene que ver con la política.

Según Rancière, algunas prácticas de arte, como el arte relacional, se pueden interpretar hoy como una redisposición de los objetos y de las imágenes que forman el mundo común ya dado, y crean situaciones directas que modifican nuestra mirada y nuestras actitudes con relación al entorno colectivo, son micro-situaciones de sociabilidad que se distinguen poco de la vida normal y se presentan de modo irónico y lúdico mas que crítico, situaciones que, según el filósofo tienden a crear o recrear vínculos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y participación nuevos.

Se trata de un arte que "remienda los descosidos del tejido social, y crea ejemplos de nuevas formas de interacción social, con el riesgo de que el paradigma de un arte crítico se transforme en un paradigma del arte paródico, en el cual se esfuman las distinciones entre la imitación de la cultura de consumo y su crítica" [123].

Lo que Rancière afirma es que si las formas de vínculo social tienden hoy a debilitarse en el escenario de una comunidad global, así pues el consenso llama al arte a reconstruir el vínculo social, a recrear un sentido de comunidad, pero a la vez esta politización del arte es en realidad lo contrario de la política.

Las prácticas del arte in situ, la mutación del cine en las formas espaciales de instalaciones museales, las formas contemporáneas de espacialidad de la música o las prácticas contemporáneas del teatro y de la danza se mueven en la misma

[123] Jacques Rancière, *op.cit.,* p.31.

dirección, es decir hacia una ruptura de la especificidad de los instrumentos, de los materiales y los dispositivos propios de las diversas artes, y una convergencia hacia una misma idea y práctica del arte entendido como la manera de ocupar un lugar en el cual se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos y lo que une la práctica del arte a la cuestión de la cotidianeidad es la constitución material y simbólica de un determinado espacio-tiempo, de una incertidumbre en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible.

# **Capítulo 4.**
# El concepto de relacionalidad entre teoría y praxis

## **4.1 La obra de arte se abre al consumidor. Alrededor de *El Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*, Walter Benjamin**

Las formas relacionales en el arte, objeto de esta investigación, tienen como característica el hecho de insistir en la presencia física del espectador, en una situación particular, en un preciso momento, puesto que lo que es importante no es el objeto en si, sino mas bien la relación que el objeto crea, su potencial de apertura y participación, no solo en la activación del espectador individual, sino en la dimensión social de la participación, en el énfasis sobre la dimensión colectiva de la experiencia, a través de formas que esfuman las dimensiones del arte en la vida cotidiana.

Uno de los primeros textos teóricos que elaboran el valor político de la participación es representado por *La obra del arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) de Walter Benjamin, texto que hace un análisis de cómo, en el momento en el cual se estaban afirmando nuevas formas de producción y transmisión del arte con el desarrollo del cine y de la fotografía, ha tenido lugar un gran cambio en el consumo de la experiencia estética. Si en el prólogo el autor declara querer proponer una selección de “tesis sobre las tendencias del desarrollo del arte en las actuales

condiciones de producción"[124], en la apertura de su ensayo, Benjamin cita un pasaje de un breve texto de Paul Valéry (1871-1945), *La conquete de l'ubiquité* [125] (1928) en el cual Valéry se interroga sobre los cambios en la noción misma de arte –las técnicas artísticas, la concepción de la creación, la reproducción y transmisión de las obras –debido al incremento sorprendente de nuestro poder de acción sobre las cosas.

La futura difusión de nuevos medios de comunicación como la radio y el teléfono habría pronto consentido, según Valéry, transportar o reconstruir en cualquier lugar el sistema de sensaciones – o más exactamente, el sistema de excitaciones – provocado en un lugar, por un objeto o por un evento cualquiera, y en el caso especifico del arte, ello habría significado la posibilidad de una cierta "ubicuidad", o sea para las obras, de convertirse en las "fuentes" o "orígenes" cuyos efectos podrían advertirse en cualquier parte.

En un plano más general, el escenario evocado por Valéry es el de una sociedad futura, en la cual sería posible suscitar un flujo de imágenes visuales o de sensaciones auditivas con un simple gesto, una sociedad caracterizada por la posibilidad de una "distribución de la realidad sensible a domicilio". En este gran poder de reproducir y difundir las obras, que Valéry ve ocurrir ya en el caso de la música,

[124] Walter Benjamin, título original "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", Hemos consultado la edición castellana, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* (traducción de Andrés E. Weikert. Introducción de Bolívar Echeverría) México, Itaca, 2003.

[125] Paul Valery, "La coquete de l'ubiquitè" (1928) en *Pieces sur l'art. Ouvres, tomo II*, París, La Pleiade, 1960.

residiría la condición esencial del nivel estético más elevado, o sea la posibilidad de liberar el consumo de la obra de arte del *hic et nunc* de su colocación material o de su ejecución, para hacerla accesible en el momento espiritual más favorable y fecundo.

La misma reflexión sobre los cambios en los principios y en el consumo del arte debido a la elaboración de nuevas técnicas de reproducción y transmisión de las obras que anima el breve texto de Valéry, se encuentra en el ensayo de Benjamin que tiene como base la gran difusión de la fotografía y del cine en los primeros decenios del siglo y el trabajo de experimentación de estas dos formas expresivas, así como el de las vanguardias artísticas y corrientes como el dadaísmo, el surrealismo o el constructivismo.

A diferencia de Valéry, Benjamin confiere a su propio análisis un valor explícitamente político ya que, en las nuevas formas de producción y transmisión del arte puestas en vigor por el cine y la fotografía, ve la posibilidad de liberar la experiencia estética del sustrato religioso-sagrado que acompañaba el disfrute por parte de la burguesía y que ha impedido la instauración de un nuevo vínculo entre el arte y las masas.

Benjamin reconoce que la reproductibilidad, entendida como imitación manual de diseños, cuadros o esculturas, ha sido siempre parte integrante de la práctica artística, de la apropiación y de la puesta en circulación de las obras y en el caso especifico de la música, la obra misma existe sobre todo como re-ejecución. Sin embargo, lo que interesa a Benjamin, no es la reproducción entendida en este sentido, sino la reproducción técnica de las obras del arte, algo que

en la historia se ha manifestado progresivamente en las prácticas de la fusión del bronce, en el troquelado de las monedas, en la xilografía y en la litografía como reproducción gráfica y, sobre todo, de la prensa como duplicación técnica de la escritura.

Si con la invención de la fotografía y del cine, la reproducción de lo visible alcanza a una dimensión nueva, liberándose posteriormente del condicionamiento de la manualidad y acelerándose enormemente, la tarea del crítico, según Benjamin, frente a una revolución técnica de tal envergadura, consiste el reflexionar sobre en qué modo este tipo de reproducción de la obra del arte termina por imponer una redefinición del principio mismo del arte en su forma tradicional.

La tesis central del ensayo de Benjamin reside en afirmar que en la reproducción fotográfica de una obra falta un elemento fundamental que es su “aura”, *el hic et nunc* de la obra del arte, su existencia única e irrepetible en el lugar en el cual se encuentra, puesto que en la unicidad de la colocación espacio-temporal de la obra reside el fundamento de su autenticidad y de su autoridad como “original”, o sea su capacidad para asumir el papel de testimonio histórico. La transferencia de una herencia cultural se apoya en la permanencia en el tiempo, en la unicidad, en la autoridad de las obras, en su conservación y celebración en espacios dedicados, como los museos, en los cuales radica su unicidad, y a cada período histórico corresponden determinadas formas artísticas y expresivas ligadas a determinadas modalidades de la percepción y la

historia del arte debe estar acompañada por una historia de la mirada.

El "declinar", el "venir a menos" del aura (*Verfall der Aura*), de aquel nexo entre lejanía, irrepetibilidad y duración que caracterizaba nuestro vínculo con las obras de arte tradicional, determinado por la llegada de los medios de reproducción técnica de las obras, es el síntoma, según Benjamin, de un mayor cambio "en los modos y en los géneros de la percepción sensorial" [126] y marca la llegada de un consumo del arte basado en la observación fugaz e irrepetible de reproducciones.

No obstante, el discurso benjaminiano sobre el fin del aura no puede reducirse a una forma de nostalgia, sino que es un intento de precisar las potencialidades todavía no del todo explícitas de la reproducción. A partir del potencial revolucionario y democrático del cine y de la fotografía, Benjamin sostiene una "politización del arte", un arte más cercano a las masas, en el cual el valor cultural (*Kultwert*) de la obra se sustituye progresivamente por el valor expositivo (*Ausstellungswert*).

En origen las obras del arte eran parte inseparable de un contexto ritual, primero mágico y después religioso en el cual su autoridad y su autenticidad - su aura - estaba determinada por pertenecer al mundo del culto, y luego, en las formas seculares, la apreciación ritual y cultural con relación al arte pasó a las formas profanas del culto de la belleza, que nace en el Renacimiento y dura hasta a las últimas derivaciones del Romanticismo. Es la llegada de la reproducción técnica y su difusión mediante la fotografía –

[126] Walter Benjamin, *op. cit.,* p.63.

primer método de reproducción realmente revolucionario –que marcan por primera vez la posibilidad de emancipar el arte con respecto al ámbito del ritual, de renunciar a los valores de la unicidad y de autenticidad y abrirse a la posibilidad de conferir al arte un nuevo valor en la esfera de la política.

La capacidad "revolucionaria" que Benjamin atribuye a la fotografía como técnica de reproducción y, en mayor medida, al cine, se explica en diversos planos: por una parte una disolución del aura a través de reproducciones que sustraen a la obra del arte del aquí y ahora -*hit et nunc*- de su existencia material y de su consumo, y por otra, la revelación de una visibilidad que permanece inaccesible a la ojo empírico y se convierte en accesible gracias a la mediación del dispositivo técnico. Además, todo gesto cultural y de "fetichismo", típicamente burgués, con relación a la autenticidad y a la autoría de la obra, se abandona a favor de un acercamiento al consumidor, sea en forma de imagen, que de reproducción musical.

Para Benjamin, el cine, a diferencia de la pintura, no consiente una postura puramente contemplativa, de exaltación y éxtasi, no es un disfrute hecho de recogimiento, el espectador no se pierde en la obra, sino que se mantiene en una actitud en la cual placer y juicio crítico coexisten sin limitarse mutuamente. El cine, se aleja del naturalismo y del ilusionismo teatral y permite conservar la "distancia" y el

"extrañamiento" que eran el centro, por aquellos años, de las reflexiones sobre el teatro de Bertolt Brecht [127].

Así pues, la capacidad, abierta por el cine, de redefinir el vínculo entre el arte y las masas, reside en la posibilidad de un consumo colectivo en el cual la crítica no es sofocada por una forma de devoción cultual frente a la imagen.

En su amplio análisis sobre las características y potencialidades del cine, Benjamin subraya como la representación cinematográfica, a diferencia de la teatral, es hecha de mediación, anticipación, descomposición y, puesto que las acciones que se presentan en secuencia, son filmadas en momentos diferentes, lo que vemos es el resultado de una serie de elecciones ligadas al encuadre y al montaje. A diferencia del pintor – que es como un mago en mantener la distancia entre sí mismo y aquello que es objeto de representación y en conferir autoridad aurática a la representación misma- el operador cinematográfico, como un cirujano, penetra en las imágenes, las fragmenta, las descompone, redefine la secuencia y termina por eliminar el aura. Para Benjamin esta inmediatez le permite al cine establecer una significativa profundización de nuestras capacidades perceptivas, y a través de la posibilidad de multiplicar los puntos de vista y los encuadres, nuestra mirada sobre las cosas se hace más libre e independiente.

El espacio que muestra la cámara de cine es, además, profundamente diverso del que ve la mirada empírica: en lugar de un espacio elaborado por la conciencia del hombre, surge

[127] Como veremos el teatro de Bertolt Brecht es objeto de análisis sea por Walter Benjamin, en los textos aquí analizados, sea por Umberto Eco, en la elaboración de la teoría de la obra abierta.

un espacio construido inconscientemente, que se revela por la instantaneidad de la imagen fotográfica y por las secuencias de las imágenes en movimiento, un "inconsciente óptico" que se deja ver sólo a través de éstas, tal como el inconsciente instintivo que sale a la luz en el psicoanálisis. En el campo de la historia de la literatura según Benjamin, la expansión de la prensa ha puesto a disposición de los lectores nuevos órganos locales de expresión política, religiosa, científica y profesional dejando que, de este modo, una parte siempre mayor de lectores tenga la ocasión de convertirse en escritores y anular la distancia entre autor y consumidor de noticias.

> *Hoy es bien difícil que exista un europeo partícipe del proceso de producción que no haya tenido la ocasión de publicar en alguna parte una experiencia de trabajo, una denuncia, un reportaje y similares,* afirma Benjamin. *Con ello la distinción entre autor y público está a punto de perder su carácter sustancial. Se convierte en simplemente funcional en modo diverso según los casos. El lector está siempre listo a convertirse en autor.*[128]

En un ensayo antecedente, *El autor como productor* [129], (1934), en el cual Benjamin se hace portavoz del vanguardismo revolucionario más radical y llama a sus interlocutores a depositar toda la confianza en la espontaneidad del carácter

[128] Walter Benjamin, *op. cit.,* p.75.

[129] Walter Benjamin, "El autor como productor". Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el Estudio del Fascismo, París, 27 de abril de 1934. Publicada con la traducción de Bolívar Echeverría, Walter Benjamin, "El autor como productor", ed. Itaca, México, 2003.

revolucionario de la producción artística, el autor describe con tonos absolutamente entusiásticos, las características propias de la prensa soviética, en la cual el lector, a través de la "correspondencia obrera", disfruta la posibilidad de tomar directamente la palabra en el periódico, asumiendo así el papel "activo" de escritor:

> *En la prensa soviética comienza a desaparecer la diferencia entre autor y público que la prensa burguesa, sin embargo, mantiene artificialmente en la vida. En verdad el lector está siempre listo a convertirse en escritor, o sea a describir o también a prescribir. Su competencia – y no igualmente por una cierta especialidad, sino sólo por el lugar que ocupa - le permite convertirse en autor* [130].

Según Benjamin la obra de arte debería actuar activamente en lo social, crear un modelo que permita al espectador participar en los procesos de producción y pasar de un papel pasivo de consumador al de productor, de colaborador.

El teatro épico de Brecht constituye el modelo ideal, en el cual la representación tiene lugar a través de la interrupción de la acción - un procedimiento que Benjamin acerca a la radio, a la prensa, a la fotografía y al cine – el cual por la inclusión del montaje, abre un paréntesis en el contexto donde está incluido, una distancia que tiene lugar para evitar la identificación del público con la acción, a fin de que el espectador pueda desarrollar una importante actitud crítica y de reflexión.

[130] Walter Benjamin, *op. cit*.

## 4.2 Una nueva dialéctica entre la obra y el consumidor. Alrededor de *Obra Abierta,* Umberto Eco

En el desarrollo de un análisis sobre las posibles relaciones que se crean entre la obra de arte y el espectador, en las tendencias de la sensibilidad estética contemporánea, un texto crítico fundamental es representado por la *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*(1962)[131], (Obra Abierta. Formas e indeterminaciones en las poéticas contemporáneas), del escritor, filosofo, semiólogo y lingüista italiano Umberto Eco, texto que incluye una serie de ensayos sobre la historia de la cultura, o como él la define, "historia de las poéticas", utilizando con el término de "poética" el proyecto de estructuración y de formación de una obra.

Lo que Eco desea es iluminar una fase de la historia de la cultura contemporánea a través el análisis de las poéticas

[131] Los ensayos que componen el libro *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, nacen de una ponencia con el título de "Il problema dell'opera aperta", presentada al XII Congreso Internacional de Filosofía en 1958. En 1962 aparecieron en un libro con el título de *Opera Aperta,* editado por Bompiani, a sugerencia del editor Valentino Bompiani que propuso a Umberto Eco publicar estos ensayos como un libro explicativo en espera de un "libro de verdad" que el autor pensaba escribir como suma sistemática sobre el concepto de apertura. Algún tiempo después el propio Eco declaró que una vez que el libro fue publicado se dió cuenta de que no habría escrito ningún otro porque el argumento no permitía un tratado, sino una recopilación de ensayos, de propuestas. La obra, como recuerda Eco, creó un apasionado debate: *Me encontré implicado en un ataque y defensa que se prolongó por algunos años,* recuerda Eco, en "Opera Aperta: il tempo, la società. Dalla parte dell'autore", introducción al libro *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee,* Milán, Bombiani, 2006. El libro ha tenido tres ediciones y ha sido muy difundido: la primera edición es de 1962, mientras la segunda de 1967 y la tercera de 1971. Entre la primera y la segunda cambia el ensayo introductorio; en la edición de 1967 el autor tiene en cuenta también las reacciones de la crítica y la evolución del discurso cultural a cinco años de distancia.

de lo que él define como “obra abierta”, una categoría explicativa de una tendencia que se anuncia en varias poéticas artísticas -en la música, la literatura, las artes visuales- en un determinado momento socio-cultural. Eco teoriza un modelo de abstracción para los diversos fenómenos pertenecientes a diferentes disciplinas, que dan luz a un cierto tipo de vínculo entre la obra y el consumidor, “el momento de una dialéctica entre la estructura del objeto, como sistema fijo de relaciones, y la respuesta del consumidor, como libre inserción y activa recapitulación del mismo sistema”[132].

Es importante recordar en qué contexto el filósofo, semiólogo y lingüista italiano escribe los ensayos que formarán parte de su libro *Obra Abierta.*

*Entre el 1958 y el 1959 trabajaba en la Rai en Milán,* recuerda Eco:

> *Dos pisos sobre mi oficina estaba el estudio de fonología musical, en ese entonces dirigido por Luciano Berio. Se pasaban Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen, era todo un silbido de frecuencias, un rumor de ondas cuadradas y de sonidos blancos. En aquel tempo yo estaba trabajando sobre Joyce y pasaba la noche en casa de Berio, comíamos en la cocina amena de Cathy Berberian y se leía a Joyce.*

Y más adelante dice:

> *En esta atmósfera yo me daba cuenta que las experiencias de los músicos electrónicos, y de la neue Musok en general, representaban el modelo más completo de una tendencia común a las distintas artes y*

[132] Umberto Eco, *op. cit.*, p.31.

*descubría su afinidad con procedimientos de las ciencias contemporáneas…*[133]

Por lo tanto, Eco señala y quiere evidenciar con su teoría, una tendencia especifica de la sensibilidad estética contemporánea, y puesto que en general las formas del arte siempre se estructuran en manera de reflejar cómo la ciencia, y la cultura de la época ven la realidad, a nivel metodológico para él es fundamental ampliar el discurso, abrirlo a la posibilidad de conexiones entre los diversas ramas del saber y las diversas actividades humanas. Pues, de este modo Eco inicia a escribir los ensayos que se integrarán después en el libro *Opera Aperta*, en un momento en que el escritor estaba profundizando en un autor como James Joyce, cuya poética representa el ejemplo máximo de la obra abierta, una obra "compatible con la imagen de una condición existencial precisa y ontológica del mundo contemporáneo"[134].

A la vez en aquellos años, Eco estaba en contacto con las experimentaciones de la música electrónica contemporánea y en su análisis identifica las similitudes de estructura entre diversas expresiones artísticas en el contexto socio-cultural preciso de su tiempo, a través de proceder por analogías de estructuras, concepto que explica en una nota en

---

[133] Umberto Eco, *op. cit.,* p.32.

[134] Eco habla de la estructura del *Ulises* de James Joyce, libro escrito entre el 1914 y el 1922 y que Joyce publicó en 1922. Eco explica como parece que Joyce compuso el libro trabajando contemporáneamente varias partes y por eso la estructura misma de la obra nos permite iniciar desde cualquier punto, como una línea que se expande a sí misma en todas las direcciones, pues cada parte, cada palabra, se encuentra en una relación posible con todas las otras, en una estructura que implica la totalidad de los espacios y de los tiempos posibles.

el capítulo dedicado a la "Poética de la obra abierta", cuando afirma que:

> *es peligroso establecer analogías simples, pero es igualmente peligroso negarse a adivinar la relaciones por una injustificada fobia a las analogías, propia de los espíritus simples o de las inteligencias conservadoras* [135].

De este modo Eco caracteriza y desarrolla las similitudes estructurales y los nexos entre disciplinas diversas como la física, la estética, la fenomenología, la psicología, y coloca el campo de la producción artística dentro de la cultura propia de la época en la cual ciertas formas son producidas.

El valor del arte, para Eco, se basa en el hecho de que el arte produce formas autónomas del mundo, que se agregan a las ya existentes, exhibiendo leyes propias y vida personal y además, que hay fuertes paralelismos entre los programas operativos del arte y los de las ciencias. El centro de la teoría de la obra abierta es la dialéctica existente entre obra del arte y el usuario, el vínculo interpretativo que implica al autor, a la obra y al consumidor.

En el campo de la estética, con el concepto de "apertura" de una obra se entiende una situación de consumo, que pertenece a la naturaleza propia de la obra del arte, forma completa y cerrada, producida por su autor con el deseo de que venga comprendida según sus intenciones, y que es desde siempre abierta a las interpretaciones que varían de sujeto a sujeto, según la situación existencial y la sensibilidad de cada uno. Puesto que el mensaje de una obra

[135] Umberto Eco, *op. cit.*, p.56.

del arte es por su naturaleza ambiguo, accesible a una pluralidad de significados, y esta es una constante de toda obra en cualquier tiempo, lo que le interesa demostrar a Eco es en realidad cómo, en los años en que él escribe, se evidencia una tendencia importante a la producción de obras que tienen como finalidad la apertura, obras que se proponen intencionalmente abiertas a la libre reacción del consumidor.

En el vínculo obra-consumidor existen diversos grados de apertura y Eco determina tres de ellos: el primer grado comprende toda obra de arte, de cualquier tiempo, abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, el segundo grado incluye las obras que, aunque físicamente completas, están no obstante abiertas a "una serie de germinaciones continuas, de relaciones internas que el consumidor debe descubrir"[136], y el tercer grado de intensidad se corresponde con las obras abiertas, o obras en "movimiento", caracterizadas por la invitación explícita para la creación de la obra junto con el autor. Las poéticas y las prácticas de las obras en movimiento tienen esta posibilidad de vocación específica y, uniéndose más abiertamente a tendencias de la ciencia contemporánea, evidencian de manera tangible lo que la estética reconoce como condición general del acto de interpretación de una obra.

El caso de la obra *Stanze* de Pousseur, para Eco representa un óptimo ejemplo de una obra que se diferencia de la instalación musical tradicional en cuanto no posee un final unívoco, mas bien es el consumidor el que organiza y estructura la obra del mismo lado de la producción y colabora a producir la obra. *Stanze* forman parte de unas obras

[136] Umberto Eco, *op. cit.,* p.60.

musicales nuevas, que consisten en la posibilidad de varias organizaciones que confían en a la iniciativa del intérprete y promueven en él "actos de libertad consciente" según las mismas palabras de Pousseur [137]. El intérprete se convierte en centro activo de una red de relaciones sin fin entre las cuales instaura su propia forma individual y subjetiva, cuya conclusión no es prevista por el autor, y de este modo se abre una nueva dirección a la sensibilidad estética, con obras no cerradas, en las cuales el autor confiere al intérprete una autonomía ejecutiva en la composición de la forma, y es el propio intérprete quien finaliza la obra en el instante en el cual se consume directamente.

Existen para Eco uniones de identidad que revelan una correspondencia de problemas en los más diversos sectores de la cultura contemporánea, y es fundamental indagar en las analogías de los elementos comunes de una nueva visión del mundo. Así Pues la fenomenología, con Husserl, Merleau Ponty, y en cierto modo Sartre, habla de ambigüedad perceptiva, en lo que respecta al conocimiento del mundo según una amplitud de posibilidades en cuya base se encuentra una apertura del acto perceptivo [138].

En el campo de la ciencia, Eco detecta en la metafísica einsteniana una analogía con el universo de la obra en movimiento y considera que, si el hecho que no existe una

[137] Véase *La nueva sensibilidad musical,* en "Incontri Musicali", n.2, mayo de 1958, p.25.

[138]Los textos que Umberto Eco utiliza en su análisis alrededor de la posición de la fenomenología y su vínculo entre el sujeto y el mundo son Edmund Husserl, *Le Meditazioni Cartesiane,* Bombiani, 1960, Merleau Ponty, *Phenomenologie de la perception,* París, Galimard, 1945, y J. P. Sartre, *L'Essere e il nulla, La condizione umana secondo l'esistenzialismo,* Milán, NET, Il Saggiatore, 2002.

sola experiencia privilegiada no implica el caos de las relaciones, es propio en este sentido que las múltiples interpretaciones posibles de la obra por parte del consumidor no eliminan la presencia de la obra en cuanto una estructura unitaria y no un grumo de elementos casuales que surgen del caos para convertirse en cualquier forma posible.

Para Eco el ejemplo del teatro de Brecht permanece como paradigma de obra abierta que establece una llamada ideológica concreta:

> e*l único ejemplo de llamamiento ideológico resuelto en obra abierta, y por lo tanto capaz de traducir una nueva visión del mundo no sólo con relación a los contenidos, sino en las estructuras participativas* [139].

El teatro épico de Brecht es un ejemplo de obra abierta que no elabora soluciones, siendo el espectador que extrae conclusiones críticas de lo que ha visto, pues los dramas terminan en una situación de ambigüedad:

> *la misma concreta ambigüedad,* afirma Eco, *de la existencia social como empuje de problemas no resueltos a los cuales se debe encontrar una solución. La obra aquí es "abierta" como es abierto un debate*[140] *y la solución, está dada por la participación consciente del público, pues en este caso específico, la apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria.*

---

[139] Umberto Eco, específicamente se refiere a la obra "La vida de Galileo", de Bertloch Brecht, escrita en 1938-39 y de la cual existen diversas versiones teatrales. En Umberto Eco, *op. cit.*, p.20.

[140] Umberto Eco, *op. cit.*, p.44.

Así pues la nueva dialéctica, entre la obra y el consumidor abre un novedoso tipo de vínculo entre artista y público, una posición diferente para el producto artístico en la sociedad, un nuevo lazo entre contemplación y uso de la obra.

### 4.3 La libertad del lector. Alrededor de *La Muerte del Autor*, Roland Barthes.

Si Umberto Eco, a propósito de la estructura de la obra abierta se dirige al ámbito literario, y analiza el *Livre* de Mallarmè como ejemplo de obra en movimiento concebida con una estructura libre, en el cual las páginas mismas no siguen un orden fijo, sino que han sido ordenadas de manera diversa según las leyes de la permutación[141], el critico literario y lingüista francés Roland Barthes en el ensayo "La muerte del autor" (1968), en el cual propone una especie de genealogía de la figura del autor, en literatura y en la crítica literaria, se refiere tambièn a Mallarmè como ejemplo de autor para el cual es el propio lenguaje quien asume el papel fundamental de la obra [142].

Para Barthes, el autor es una figura moderna, un producto de nuestra sociedad que emerge del Medioevo con el

[141] Mallarmè no terminó la obra, no obstante trabajó en ella durante toda su vida, una obra que debía ser total, representar el cosmos en su mutabilidad y estructura, en el devenir que se renueva continuamente a los ojos del lector. Para Umberto Eco no es importante elaborar un juicio de valor, sino constatar el hecho de considerar estas estructuras literarias como "obras en movimiento".En U. Eco, *op. cit.,* p.121

[142] Roland Barthes, "La mort de l'auteur", París, *Mantèia,* n. V, 1968; hemos consultado la edición italiana, Roland Barthes, "La morte dell'autore", en *Il Brusio della lingua,* Turín, Einaudi, 1988.

empirismo inglés y el racionalismo francés y, más en general, en el ámbito de una fe basada en el prestigio del individuo, de la figura humana. La propia crítica literaria ha tenido un papel fundamental en dar importancia a la figura del autor, con toda una literatura centrada en este último, en sus gustos, su vida, a través de entrevistas, biografías, apariciones en revistas, como si el juicio sobre la obra fuera completada por el juicio sobre la persona.

Según Barthes algunos escritores han comenzado a separarse de esta concepción de poder del autor, con textos en los cuales es el lenguaje quien habla, no el autor [143], y gracias a estos tipos de escritura, se esfuma la figura del autor a favor del lector a quien es dada la libertad de interpretación del texto.

Barthes pasa de la literatura a la lingüística para analizar cómo esta disciplina demuestra de modo analítico su tesis sobre la muerte del autor: en el momento en el cual el enunciado es un proceso vacío, que funciona perfectamente sin ninguna necesidad de ser llenado por un interlocutor, así pues la figura del autor es anulada. A nivel lingüístico el autor es simplemente la instancia que escribe, el yo, y el lenguaje conoce el sujeto, no la persona, un sujeto que resulta ser suficiente para consumir el lenguaje mismo.

Esta nueva visión de la figura del autor transforma el texto moderno, que es leído de modo tal que la figura del autor, cargado de subjetividad, esté ausente y también cambia

[143] Para Barthes es el caso del poeta Mallarmè, y también de Paul Valery, de Proust y del lenguaje de los Surrealistas que veían la escritura como una escritura automática, un fluir inmediato de los pensamientos sin filtros, hasta en una experiencia de escritura colectiva. Roland Barthes, *op. cit.*p.61.

la temporalidad de la obra, puesto que, si en presencia de un autor hay un inicio – la elaboración del autor- y un después, en cambio el escritor moderno nace simultáneamente con el texto y de esta manera no existe otro tiempo que no sea el del enunciado, y más aún, cada texto es eternamente escrito en el aquí y el ahora del consumo del lector. Por lo tanto, la escritura no es ya una obra de registro, de representación, de anotación, sino que designa lo que los lingüistas llaman una "forma verbal preformativa" en la cual el enunciado no posee otros contenidos que no sean el acto con el cual es pronunciado[144].

El origen del acto de la escritura se convierte en el lenguaje mismo, el cual nada es nunca original y de este modo el texto, visto como creación, utilización de signos que poseen un origen precedente y que están combinados en determinado modo en un momento preciso, se libera de los límites del significado final que la presencia de un autor requiere, ya que es el lector quien en verdad cierra la escritura. El texto se convierte entonces en una composición hecha de múltiples escrituras, provenientes de diversas culturas, que entran en una relación de diálogo, y esta multiplicidad se focaliza en el lector, el espacio donde todas las citas son inscritas sin que se pierdan.

Así pues el nacimiento del lector ocurre a través de la muerte del autor y el surgimiento del texto, cuya unidad reside en su destino, no en sus orígenes, y en este sentido es común, sea en Umberto Eco que en Roland Barthes la intención de valorizar una mayor apertura y libertad de

---

[144] Roland Barthes, *op.cit.* p.63

expresión artística con respecto a formas creativas que imponen una unidireccionalidad de mensajes y de interpretación. Pues hemos podido ver cómo, ya sea en la lectura política de Walter Benjamin, así como en el análisis de Umberto Eco, y en Roland Barthes, se evidencia, en la sensibilidad estética, un cambio hacia una mayor apertura, un acercamiento al consumidor, una instantaneidad cuyas potencialidades requieren constante reflexión.

### 4.4 A partir de Marcel Mauss. Reflexiones sobre el *don* como paradigma de la Relación.

*Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* [145] (*Ensayo sobre el don*) de Marcel Mauss es comúnmente considerado el fundamento de la antropología: el estudioso francés, en realidad, no sólo ha sido de los primeros en iniciar las investigaciones sobre la economía primitiva, sino sobre todo ha tenido el gran mérito de "romper definitivamente con el evolucionismo del siglo XIX que desde Comte hasta Durkheim, de Spencer a Morgan, de Frezer a Tylor dominaba sin discusión las disciplinas etnológicas y sociológicas"[146]. Este tipo de "descentramiento cultural" ha permitido a Mauss acceder a la complejidad y riqueza de la vida social arcaica, "no vacilando en negar

[145] Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Hemos consultado la edición italiana, *Il saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Turín, Einaudi, 2002.

[146] C.Champetier, *Homo consumans. Morte e rinascita del dono*,(tr. it. di P.Montanari), Casalecchio (BO) 1999, p. 17.

aquellas almas bellas que veían en el *homo oeconomicus* o en el *homo faber* el tipo más completo de humanidad"[147].

La contribución esencial que Mauss ha ofrecido a la antropología consiste en haber demostrado que, bajo la mayor parte de las sociedades arcaicas, los cambios se efectúan bajo la forma de donativos y contra donativos y por lo tanto, la dimensión en ellas preponderante no es la económica, sino la social: el don, como lo define Mauss, es, en realidad un "hecho social total" y es en esta definición que, según Claude Lévi- Strauss, se encuentra el carácter revolucionario del *Ensayo sobre el don*. Aunque basándose, de manera particular sobre las búsquedas anteriores de Boas y de Malinowski, Mauss las interpretó de modo original, partiendo de un punto de vista que, con una sola mirada, el hecho del donativo, les permitiera abrazar cómodamente el "todo"[148].

Pues el don, puesto que ofrece, según Mauss, una mirada general y orgánica a través de la cual considerar las sociedades arcaicas, es ciertamente un fenómeno complejo que implica diversas esferas, como la de la economía, la religión o el derecho.

Mauss, el cual identifica las tres características del don en las acciones de *dar*, *recibir, recambiar*, dentro de un movimiento circular que crea una continuidad de vínculos entre los individuos, en su ensayo considera como las relaciones entre los hombres nacen del intercambio, que comienza con un don de una de las partes a la otra, la cual

---

[147] *Ibídem.*
[148] Véase el texto de Claude Lévi-Strauss, *Introduzione all'opera di Marcel Mauss, en* Marcel Mauss, *Teoria generale della magia,* Turín, trad.di F. Zannino, 1965.

se sentirá en la obligación de recambiar, activando así una cadena de intercambios, y de relaciones.

Sin embargo, para Mauss no son sólo los objetos quienes circulan, sino que el espíritu del donado viaja junto al don, dando vida de este modo a un vínculo entre los individuos que va mucho más allá del puro intercambio económico. En su estudio dedicado a las formas de intercambio en las sociedades arcaicas, el antropólogo y sociólogo francés evidencia como sólo en nuestras sociedades occidentales, el hombre ha sido transformado en un ser económico, pues el don, como subraya Mauss, no es una producción o un intercambio puramente con fines de lucro, ni menos una prestación puramente gratuita, es mas bien una especie de híbrido cuyo fundamento es la idea de reciprocidad en la cual quien dona espera un contra donativo [149].

Existe una profunda diferencia entre el acto de donar y contracambiar y una normal relación mercantil, puesto que en el acto de donar parecería emerger un aspecto sustancial que es el de la libertad, la ausencia de obligación, de contrato, de coerción. Sin embargo, el ensayo de Mauss pertenece a una tendencia de la antropología clásica que pone el acento sobre las diferencias que existen entre sociedades en las cuales el intercambio de donativos representa la cotidianeidad y sociedades como la occidental, en la cual domina el utilitarismo y el sentido del don, no comprendido, es congelado en ámbitos exóticos. Dentro de esta visión se corre el peligro de crear una marcada distinción entre el

[149] Véase el texto de Marco Aime, "Da Mauss al MAUSS", en Marcel Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche,* Turín, Einaudi, 2002, pp.VII-XXVIII.

pensamiento occidental utilitarista, sofocado por el salario, y el modo de compartir de otras sociedades menos atentas a los intereses individuales y más propensas a donar, por estar caracterizadas por una economía de la sociedad más que del individuo.

En las ciencias sociales se han creado dos paradigmas fundamentales: el primero es lo que es definido como "utilitarista" o "individualismo metodológico" y que de algún modo orienta su análisis al individuo, concibiéndolo sobre todo como *homo oeconomicus,* dirigido a perseguir el propio interés individual. Tal concepción deriva de la idea de que el vínculo social puede y debe ser comprendido como la resultante del entrelazado de los cálculos efectuados por los individuos individualmente.

El segundo es el "paradigma colectivista", del cual Emilie Durkheim ha sido uno de los mayores sostenedores, y que ve al individuo sometido a las reglas de su cultura y de su sociedad. En este caso es la cultura quien hace que los hombres se intercambien donativos a fin que la sociedad pueda continuar a existir: son los vínculos los que impulsan a los hombres a donar. Estos dos paradigmas llevan por una parte, a considerar al ser humano como individualista y dirigido solamente a satisfacer los propios intereses como si existieran en él características predeterminadas de egoísmo, preexistentes e inmutables, y por otra parte, el paradigma colectivista, que antepone la sociedad al individuo y lo presenta como un ser sujeto a vínculos rituales, religiosos, sociales caídos de lo alto, induce a pensar que conceptos como cultura y sociedad preexisten al individuo mismo.

Una relectura en clave moderna de la teoría de Mauss ha sido propuesta por el *MAUSS*, *Mouvement Anti-utilitariste dans les Sciences Sociales*, un movimiento formado por estudiosos de diversas disciplinas que reflexionan y re-actualizan el concepto del don en la esfera de las ciencias sociales[150].

[150] El m.a.u.s.s. (Movimento Anti-Utilitarista nelle Scienze Sociali), movimiento intelectual, ético, político, científico y filosófico, nace en París en 1981, de un conjunto formado por intelectuales (economistas, juristas, sociólogos y antropólogos, provenientes de varias partes del mundo) que para divulgar las propias ideas e iniciativas, comienzan a editar el periódico «Bullettin du m.a.u.s.s.». El impulso al nacimiento del movimiento ocurre casualmente en abril de 1980, en ocasión de un debate organizado por el *Centre Thomas More* sobre el tema del donativo. Entre los muchos especialistas que formaron parte estaban también Gérald Berthoud, docente de antropología de la Universidad de Losanna, y Alain Caillé, profesor de sociología de la Universidad de Caen (después de París X, -Nanterre).
A principio, como Caillé ha subrayado muchas veces, el *mouvement* concebía su propio anti-utilitarismo en los términos de una crítica genérica del economicismo, pero durante los siete años de edición del «Bullettin du m.a.u.s.s.», en tanto el *mouvement* criticaba, a través de un acercamiento histórico-antropológico, los fundamentos economicistas de varias disciplinas académicas (sobre todo de la economía política), poco a poco se descubría la especificidad del utilitarismo con respecto al economicismo, y como había escrito Caillé en el Manifesto del m.a.u.s.s.: «el utilitarismo no representa un sistema filosófico particular o una componente entre las otras del imaginario dominante en la sociedad moderna. En su lugar se ha convertido lo imaginario propiamente...» (Caillé, *Crítica della ragione utlitaria,* Turín Bollati Boringhieri, 1991, p.4).
En los años noventa, después de un acuerdo con las *Éditions La Decouverte*, se funda la colección «Recherches: un nouvel espace pour les sciences sociales et humaines et sociales», dentro de la cual nace la «Bibliothèque du m.a.u.s.s.» que publica los textos promovidos per el grupo e promociona, con un nuevo atavío editorial, la revista del grupo, que se convierte en la «Revue du m.a.u.s.s.», trimestral primero y semestral después. Esta serie se divide en dos, además de las investigaciones anti-utilitaristas, publica también los textos producidos por el «Observatoire sociologique du changement social en Europe occidentale».
Come indica su nombre, el m.a.u.s.s. se inspira en los trabajos del etnólogo, sociólogo e histórico de las religiones Marcel Mauss, y las referencias en particular a L' *Essai sur le don*, aparecieron en el 1923-24 en el «Année sociologique», después reeditados con otros escritos del autor en el 1950 bajo el título de *Sociologie et anthropologie* (Puf, París, a cargo de Claude Lévi-Strauss). Las personalidades más relevantes del grupo son

Para Caillè, que se impuso en el curso de los años ochenta y noventa como uno de los guías de la crítica radical a la economía contemporánea y del utilitarismo en las ciencias sociales, estas dicotomías uno-todos, individuo-sociedad, nosotros-ellos, creados por estos paradigmas, no son útiles para explicar la génesis del vínculo social.

Su manifiesto, *Crítica della ragione utilitaria* (Crítica de la razón utilitaria), - crítica que se extiende a todos los campos del saber –de la psicología freudiana (fundada en el principio del placer), a la micro-economía, pasando por la filosofía, la sociología y la antropología- constituye un cambio importante en las ciencias humanas y sociales puesto que llama a los intelectuales a producir una alternativa al paradigma utilitarista que domina, según él, las ciencias desde hace diversos siglos. Caillé, aun lejos de negar que los intereses sean una motivación fuerte para la acción, crítica sobre todo la posición que considera el interés como la explicación última de todos los fenómenos sociales y sobre todo propone considerar un tercer paradigma, el paradigma del don, considerado como elemento a través del cual los hombres crean su sociedad [151].

---

Serge Latouche, Jacques Godbout, Gérald Berthoud, Jean-Luc Boilleau y Alain Caillé, animador del movimiento, director de la revista y autor del manifiesto del anti-utilitarismo (*Crítica della ragione utilitaria*).

[151] La publicación en 1993 del primer número de la nueva serie semestral de la "Revue du MAUSS", *Ce que donner veut dire,* precedida en 1992 de la publicación del libro de Jacues T. Godbout *Lo spirito del dono,* con la colaboración de Alain Caillè, (Bollati Boringhieri, 1993) marcan un momento fundamental de la reflexión de MAUSS en cuanto establecía que la universalidad del donativo del cual hablaba Marcel Mauss para las sociedades arcaicas, valía también para la sociedad contemporánea. Para la definición del paradigma del don, véase Alain Caillé, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono,* Turín, Bollati Boringhieri, 1998.

El paradigma del don, inspirado en las investigaciones sobre el don de Marcel Mauss, confiere a este un valor preponderante con respecto a las motivaciones utilitaristas: lo que abre el camino al don es la voluntad de los hombres de crear vínculos sociales, en cuanto el hombre no se contenta con vivir en la sociedad y reproducirla como los otros animales sociales, sino que debe producir la sociedad para vivir [152].

Jacques T. Godbout y Caillè sintetizan el carácter del don como "toda prestación de bienes o servicios efectuada, sin garantía de restitución, con el fin de crear, alimentar o recrear el vínculo social entre las personas" [153] y por lo tanto, el don existe en el momento en que se acepta la posibilidad de una falta de reciprocidad. No obstante, se trata según Caillè, de una definición "modesta", que no hace del desinterés la condición *sine qua non* del don y de la generosidad [154], no se acerca a una definición ambiciosa y sofisticada, "no tiene respuesta a todo, sino que pregunta a todo" dejando abierto un debate y en continua evolución [155].

Lo que es importante subrayar es que el don se convierte en promotor de relaciones, para Caillè el reto sobre el cual se basa el paradigma del don es que constituye

---

[152] M. Godelier, *L'enigme du don,* Fayard, París, 1996, p.141.

[153] Jacques T. Godbout, *L'Esprit du don,* París, La Découverte, 1992, Hemos consultado la edición italiana *Lo spirito del dono,* Turín, Bollati Boringhieri, 1993, p.30.

[154] Alain Caillé, *Le tiers paradigme. Anthropologie philosophique du don,* 1998. Hemos consultado la edición italiana *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Turín,Bollati Boringhieri, 1998, p.81.

[155] Alain Caillè, *op. cit.,* p.141.

el promotor por excelencia de las alianzas, lo que le refuerza las simbologías, las garantiza y las hace vivas,

pues este paradigma no propone solo el don como elemento fundador de la sociedad primaria, sino que lo obliga a elevar el nivel de lectura del valor de bienes y servicios. En la economía clásica se sostiene que de un lado los bienes y servicios poseen un valor determinado según las necesidades que pueden satisfacer (valor de uso) y por otra parte valen según la cantidad de dinero o de otros bienes y servicios que se pueden adquirir (valor de cambio).

Con el tercer paradigma propuesto, concurre otro tipo de valor, ligado a la capacidad que los bienes y servicios, si donados, tienen de crear y reproducir relaciones sociales, un valor que podría ser llamado “valor de vínculo”, en cuanto el vínculo se convierte en algo más importante que el bien mismo, el paradigma del don se convierte en el paradigma de la alianza, de la asociación que solicita la participación de los otros en el mismo juego.

Las reflexiones de Alain Caillè, que mezclan hábilmente análisis sociológicos, históricos, antropológicos, filosóficos y económicos, resultan particularmente relevantes para una comprensión de las prácticas artísticas relacionales que, en el cuadro teórico formulado por el critico francés Bourriaud, son prácticas capaces de crear momentos de sociabilidad y vínculos entre los individuos más allá de las leyes capitalistas que regulan la sociedad contemporánea.

Si las referencias a Marx que Bourriaud utiliza acerca del valor de cambio y del valor de uso han llevado, como hemos visto, a una lectura crítica en clave marxista de la teoría de la Estética Relacional, las ideas de un tercer

paradigma como teoriza Caillè, pueden ser particularmente adecuadas para conformar ciertas formas de sociabilidad que caracterizan las obras relacionales examinadas en esta tesis, y las diversas colaboraciones entre los artistas.

En la parte final del texto, "El tercer paradigma. Antropología filosófica del don", Caillè recuerda como existe un vínculo privilegiado entre asociaciones y democracia que son lo mismo, pero en una escala distinta: la asociación es considerada como una convención, tacita o explicita conforme o no a una ley, escrita o no escrita, con la cual dos o más personas ponen en común de modo más o menos permanente sus recursos materiales, sus conocimientos o su actividad para un fin que no es principalmente el de repartir beneficios materiales. Por eso la suerte de la democracia se juega en el ámbito diario, más que a nivel de la política instituida, sobre todo en los espacios constituidos de las asociaciones y Caillè concluye afirmando que:

> *la solidaridad en nuestras sociedades debe comenzar con tomar en serio la exigencia democrática, y la democracia se toma en serio a sí misma solo cuando favorece el pulular de las asociaciones. Más allá de la solidaridad pública, y en complementariedad necesaria con ella, es en esto que se ejercita la solidaridad en acto* [156].

Las asociaciones son, por lo tanto, núcleos de interrelaciones que unen a los individuos y los trasforman en actores propiamente sociales. El tercer paradigma, del don, de las alianzas, de las asociaciones, del político, abre una tercera vía entre el Mercado de una parte, y el Estado de

[156] Alain Caillé, *op. cit.,* p.248.

otra, entre el individualismo y el holismo, una tercera vía de pensamiento en la cual un tipo de vínculo, de obligación recíproca, de don más o menos libremente consentido entre individuos y grupos, crea la base de una nueva sociedad posible.

### 4.5 A partir de Michel De Certeau. Prácticas cotidianas como micro-utopías de resistencia.

Michel De Certeau, jesuita francés, es una figura difícil de insertar en una tradición disciplinaria especifica, o en una determinada corriente cultural, por cuanto en su recorrido ha atravesado varias disciplinas – de la historia a la antropología, al psicoanálisis, a la semiótica, del urbanismo a la sociología, con un lenguaje personal que se alejan de las formas estructuradas de saberes disciplinarios específicos.

En el texto *La invención de lo cotidiano*,[157] el autor combina sus poliédricos intereses intelectuales para desarrollar una teoría sobre la actividad de producción-consumo inherente a la vida de todos los días y el tema que el autor desarrolla, confiere la dignidad de un fenómeno cultural a sus investigaciones sobre la vida cotidiana del hombre común[158]. El autor busca dar forma a las prácticas o "modos de hacer" cotidianos, aquellos que el autor define

[157] Michel De Certeau, *L'Invention du Quotidien, Vol. 1*, Arts de Faire. Hemos consultado la edición italiana, Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Ed. Lavoro, 2001.

[158] Michel De Certeau dedica el ensayo "Un luogo comune: el linguaggio corrente" al hombre común, hèroe de todos los días, personaje difuso, uno de tantos que camina por la calle. En Michel De Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, op. cit., p.25.

"las obras de los usuarios, que se presumen proclives a la pasividad y a la disciplina y que en realidad merecen considerarse importantes en el fondo de la actividad social"[159].

El objetivo de la búsqueda, continua De Certeau,

> *es explicar las combinaciones de obras de las cuales se compone también (aunque no exclusivamente) una cultura, y de resumir los modelos de comportamiento característicos de los usuarios, cuya condición dominante (que no quiere decir pasiva o dócil) se esconde bajo la definición púdica de consumidores. Lo cotidiano se inventa a través de miles de formas de caza furtiva* [160].

Para De Certeau es importante por lo tanto tomar conciencia del papel activo que desarrollan los consumidores en la sociedad y en "La invención de lo cotidiano" analiza los vínculos que los consumidores mantienen con los dispositivos de la producción, habla de los procedimientos, de las astucias, de las tácticas basadas en los detalles diarios que pueden asumir en la vida cotidiana para adaptarse creativamente a las estrategias del poder social.

En este panorama social, los consumidores son productores ignorados, que dan vida, a través sus prácticas significativas, a líneas de camino, a trayectorias impredecibles.

Para De Certeau, en el espacio tecnocráticamente construido, escrito y hecho funcionar en el cual circulan los

---

[159] M.De Certeau, *op. cit.,* p.5.

[160] M.De Certeau, *op. cit.,* p.6.

consumidores, “sus trayectorias forman frases impredecibles, “vigas” en parte ilegibles”*:*

> *Aunque aparecen en los diccionarios de las lenguas recibidas y siempre sometidas a sintaxis prescritas, trazan las astucias de intereses diversos y de deseos que no son determinados ni captados por los sistemas dentro de los cuales se desarrollan*[161]*.*

Un aspecto importante del ensayo de De Certeau está ligado a la distinción que el autor hace entre los conceptos de “estrategia” y “táctica” donde las "estrategias" se ligan a las instituciones, mientras que por su parte las "tácticas" son utilizadas por los individuos para crear espacios propios en los ambientes definidos de esas "estrategias”.

> *Por “estrategia”,* afirma De Certeau, *entiendo el cálculo de los vínculos de fuerza que son posibles, a partir del momento en el cual un sujeto de voluntad y de poder se puede aislar en un “ambiente”. Ello presupone un lugar que puede ser circunscrito como propio y fungir por ello de base a una gestión de sus vínculos con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica ha estado construida sobre este modelo estratégico* [162]*.*

Entonces la estrategia pertenece a los poderes fuertes de la sociedad, se identifica con un lugar y es más estática con respecto a la “táctica”, que en las palabras de De Certeau:

---

[161] M. De Certeau, *op. cit.,* p.212.

[162] M. De Certeau, “Strategie e tattiche”, en *L’invenzione del quotidiano*, cit., p.74.

> *es un cálculo que no puede contar con una base propia, ni por lo tanto con una frontera que distingue al otro como una totalidad visible. La táctica tiene como lugar sólo aquel del otro. Se insinúa de modo fragmentario, sin tomarlo por entero, sin poderlo tener a distancia*[163].

Por lo tanto, la estrategia presupone un lugar, un espacio propio, una base sobre la cual capitalizar sus ventajas, prepararse para expandirse y garantizar una independencia en relación con las circunstancias. El "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo y las estrategias militares y científicas están siempre basadas sobre la constitución de un lugar propio.

En cambio la táctica tiene como lugar sólo aquello del otro, la relación con lo externo y la condición de no lugar le permite una cierta movilidad, sujeta pero a la condición del tiempo como instante para apropiarse de las diferentes ocasiones.

En un escenario de guerra cotidiana, estrategias y tácticas implican de modo diverso las coordenadas espacio y tiempo: si las estrategias apuntan a la resistencia que la instauración de un lugar contrapone a la usura del tiempo, las tácticas apuntan a la utilización del tiempo, en las ocasiones que se presenta, y para De Certeau, muchas prácticas cotidianas que van del hablar, al leer, al hacer la compra o cocinar, son de tipo táctico puesto que el consumidor actúa continuamente a través de las decisiones personales e impredecibles que constituyen un tipo de producción silenciosa.

---

[163] M. De Certeau, *op. cit.,* p.74.

**Capítulo 4.** El concepto de relacionalidad entre teoría y praxis

En la sociedad contemporánea los estímulos a nivel visivo, de imágenes y de textos son muchísimos hasta el punto que se podría sustituir el binomio producción-consumo con su equivalente general de escritura-lectura. La lectura es vista como un arte no pasivo, una ocasión para el lector de ir más allá de las páginas del texto, a través la propia creatividad, y habitar espacios impredecibles, individuales y no controlables. Por lo tanto, al habitar el espacio, al leer, al caminar, las tácticas permiten abrir posibilidades de vivir situaciones que suelen ser sufridas pasivamente reintroduciendo "una pluralidad mutable de intereses y placeres, gracias al arte de adaptarse y de vivir alegremente"[164].

La actividad de la lectura se convierte en un peregrinar en un sistema impuesto, o sea aquel del texto, similar la organización física de una ciudad o de un supermercado, cualquier lectura modifica su objeto, desde el momento en que el libro es una construcción del lector, y como ya decía Borges, "una literatura difiere de otra menos por sus textos que por los modos en que son leídos"[165].

Este aspecto de la lectura recuerda las teorías de Roland Barthes, que en su ensayo "La muerte del autor"[166], sostenía que el texto era una composición de múltiples

[164] Véase Michel De Certeau, "Leggere, conversare, abitare, cucinare". en *L'invenzione del quotidiano*, cit., pp.17-20.

[165] Jorge Luis Borges, citado por De Certeau, ya citado en Gérard Genette, *Figures,* Seuil, París, 1966, p.123, trad. italiana *Figure*, Turín, Einaudi, 1969.

[166] Roland Barthes, "La mort de l'auteur"*, Mantèia,* V París, 1968; hemos consultado la edición italiana, Roland Barthes, "La morte dell'autore", *op. cit*.

escrituras por las cuales el lector se apropiaba de un papel creativo dentro de una ruptura de las diversas jerarquías.

De Certeau se ocupa también de la ciudad entendida como un sistema generado por una interacción estratégica de gobiernos, corporaciones y otros entes institucionales, que producen mapas para planificarla, como un todo que se impone al consumidor. Por contraste, un peatón que procede a nivel de calle, se mueve en modo táctico, nunca plenamente determinado por la planificación definida de las instituciones, creando senderos o vagando sin meta en oposición al *layout* utilitario del trazado de las calles. Este ejemplo ilustra la aserción del autor: la vida de cada día reacciona como un proceso de caza furtiva en un territorio "otro", que recombina reglas y productos que ya existen en la cultura de cierto modo influida, pero nunca completamente determinado, por aquellas reglas y aquellos productos

La teoría de De Certeau puede ser vista como un tipo de micro-utopía de lo cotidiano, en la cual el hombre ordinario descubre una extraordinaria creatividad oculta que se manifiesta a través de mil astucias sutiles y eficaces, pues el consumidor se convierte en un viajante nómada, que recorre creativamente otros territorios, pero sin ser nunca el propietario y viene considerado como un inquilino que toma prestados temporáneamente los bienes de cuales tiene necesidad y les imprime el sello personal de su subjetividad.

Este análisis de las teorías de De Certeau resulta muy útil por sus diversos aspectos y permite crear analogías teóricas con el tema de las prácticas artísticas y sus formas relacionales. Si De Certeau habla de acciones silenciosas,

casi imperceptibles, que sin embargo modifican nuestra vida cotidiana, Nicolas Bourriaud, cuando habla de la Estética Relacional, afirma que lo que los artistas crean son micro-utopías de lo cotidiano, situaciones que a través pequeños gestos, momentos de participación y socializad, se contraponen al sistema social dominante, a la ideología de la comunicación de masas [167]. Los micro-territorios de relaciones que estas prácticas ofrecen al espectador son invitaciones para explorar, en los confines del arte, atmósferas subjetivas abiertas a múltiples interpretaciones.

En el texto *Postproduction* [168], Bourriaud teoriza como en una masa caótica de objetos, nombres y referencias que constituyen lo que es nuestra vida cotidiana, los artistas recombinan las formas a su disposición, navegan en un network de signos que recomponen y se insertan en la cadena continua de la producción cultural. En esta visión de la producción artística, el arte se convierte en generador de comportamientos y reutilizaciones potenciales, y el significado de la obra deriva del uso que de ellos se hace, removiendo nuevamente las jerarquías entre productor y consumidor.

No obstante el contexto cultural en el cual ha sido elaborado el texto de De Certeau, caracterizado por formas de socialización y de comunicación de masa, lejos de la rápida evolución que la sociedad ha experimentado con la llegada de Internet, el espacio sin territorio de la red en el cual no existe más la propiedad sólidamente cerrada y protegida por

[167] N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, op. cit., p.44.

[168] N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma el mondo,* Milán Postmedia Book, 2002.

rígidos sistemas de acceso y donde hay un aumento de personalización comunicativa expresada a todos los niveles del cuerpo social, sus intuiciones gozan aún de enorme validez en el campo de la activación de la subjetividad y del desarrollo de estrategias de crítica individual.

## 4.6 A partir de Edouard Glissant. Para una Estética de la Relación

> *(..) Las culturas en evolución implican la Relación, la superación que funda su unidad-diversidad. El pensamiento diseña lo imaginario del pasado: un saber en desarrollo. No se puede parar para valorarlo, ni aislarlo para expresarlo. Es colaboración de la cual nadie puede separase, y que nadie, deteniéndose, puede hacer suya*[169].
>
> *Edouard Glissant.*

Hemos visto como el crítico y curador francés Nicolas Bourriaud elabora una teoría de la Estética Relacional para evidenciar una cierta tendencia en el arte contemporáneo al desarrollo de formas de interacción, de colaboración, de participación del público en el hacerse de la obra.

Edouard Glissant, filosofo y etnólogo de formación, poeta y uno de los mayores pensadores contemporáneos de origen caribeño, estudioso de los vínculos y de las influencias entre las diversas culturas del mundo, que ha

[169] Edouard Glissant, *Poétique de la Relation Poétique III,* París, Gallimard, 1990. Hemos consultado la edición italiana Edouard Glissant, *Poetica della Relazione. Poetica III.,* ensayo "L'Immaginario", Macerata, Quodlibet, 2007.

hecho de su "antillanidad" el centro de una compleja reflexión sobre la Relación, habla de "Estética de la Relación", según la cual toda identidad se extiende en un vínculo, en movimiento con el otro.

Influido por el pensamiento rizomático elaborado por Deleuze y Guattari[170], para este autor, que caracteriza el Caribe como el lugar en el cual la Relación se manifiesta con más esplendor, se puede hablar de Relación sólo si se pertenece a una comunidad que no dispone de una raíz única, sino rizomática, o sea múltiple, que forma parte de culturas compuestas, ligadas a vivencias conscientes y contradictorias de los contactos y de las hibridaciones entre las culturas, como sucede en los países criollos, donde la sociedad hunde las propias raíces no en una tierra específica, sino en el mar que los circunda.

> *La raíz única es aquella que mata todo alrededor de sí, mientras el rizoma es la raíz que se extiende hacia el encuentro con otras raíces,* afirma Glissant [171].

El Mediterráneo para él es un mar que concentra, un mar interno, circundado por continentes, donde la Antigüedad greco-latina y hebraica y después la expansión islámica, ha generado el pensamiento de Uno y han dado origen a milenarias comunidades atávicas que reivindican la legitimidad de poseer

[170] El texto de Deleuze e Guattari donde se teoriza el concepto de "rizoma" es *Mille plateau. Capitalisme et schizophreénie.* París, Les Editions de Minuits, 1980. Hemos consultado la edición italiana *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia,* Roma, Castelvecchi, 2006.

[171] Edouard Glissant, *Introduction à une poetique du divers,* París, Gallimard, 1996. Hemos consultado la edición italiana *Poetica del Diverso,* ensayo "Cultura e identità", Roma, Biblioteca Meltemi, 2004, p.45.

una tierra transformada en territorio cuya identidad gira en torno a una raíz.

El Caribe, por el contrario, es un lugar de encuentro y de paso en un mar que no se rompe, sino que da lugar a culturas múltiples nacidas de la criollización, ligadas a las vivencias conscientes y contradictorias del encuentro entre culturas echadas a circular da nómadas en lo que Glissant llama el Caos mundo y que define como:

> *el choque, en entramado, las repulsiones, las atracciones, los puntos de contacto, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los pueblos, en la totalidad del mundo contemporáneo* [172].

Si en el pasado las relaciones, los contactos entre las culturas se realizaban a través de arcos temporales inmensos, arcos temporales durante los cuales las culturas se influenciaban insensible e imperceptiblemente entre ellas, en la actualidad contemporánea los arcos temporales no son ya inmensos, por el contrario, son fulminantes así como sus efectos y las influencias y las repercusiones de las culturas las unas sobre otras son inmediatamente perceptibles como tales.

Para hacer comprender lo que llama 'las fracturas y la multiplicidad de los tiempos diferentes de las diversas culturas', el autor aplica un método científico, que se refiere al sistema de determinismo errático de la ciencia, según el cual existen sistemas dinámicos determinados que se convierten en erráticos [173], por lo tanto, lo que le interesa

[172] Edouard Glissant, " Il caos-mondo: per un'estetica della Relazione", *Poetica del Diverso,* op. cit., p.62.

investigar es el aspecto del lo imprevisible – que está en la base de la ciencia del caos – relacionándolo con las culturas de la humanidad contemporánea. En materia de relaciones entre las culturas, que son definidas como "espacios-tiempo que las comunidades producen en torno a sí y se llenan de proyectos y conceptos", lo imprevisible es la ley [174].

Así pues el carácter de la Relación entre las culturas de la humanidad es absolutamente imprevisible y, a diferencia del cosmopolitismo, lo que crea el Mundo-todo es "la poética misma de esta relación, que permite sublimar a través del conocimiento de sí y el todo el sufrimiento y la aceptación, lo negativo y lo positivo"[175].

"Criollización" es el término inventado por Glissant para indicar un proceso que lleva a toda las culturas del mundo a compenetrarse la una con la otra y –a diferencia del mestizaje, cuyos efectos se pueden calcular- es lo imprevisible, lo que no se puede determinar [176].

---

[173] Edouard Glissant afirma que utiliza la noción de "sistema de determinismo errático" que es una de las nociones básicas de las ciencias del caos en la física y la aplica a su teoría del "caos-mundo", creando un tipo de analogía entre sus teorías y el mundo científico. "Il caos-mondo: per un'estetica della Relazione", op. cit., p.63.

[174] Edouard Glissant, " Il caos-mondo: per un'estetica della Relazione", op. cit., p.64.

[175] Edouard Glissant, " Il caos-mondo: per un'estetica della Relazione", *op. cit.,* p.66.

[176] Edouard Glissant explica que la palabra 'criollización' viene del término 'criollo' y de la realidad de las lenguas criollas, lenguas compuestas nacidas del contacto entre elementos lingüísticos completamente heterogéneos entre ellos. Glissant explica además como las francofonías criollas del Caribe han nacido del contacto entre el habla bretón y el normando del siglo XVII, con una sintaxis que no se sabe bien qué cosa sea, una especie de síntesis entre las sintaxis de las lenguas del África negra occidental sub-sahariana. Edouard Glissant "Creolizzazione

Este fenómeno no es una referencia solamente a la lengua criolla, no tiene nada de local, sino que encierra la idea de algo mucho más general, un análisis del fenómeno que ha estructurado las lenguas criollas, es decir la relación imprevista a partir de elementos heterogéneos. Conocer lo impredecible significa adaptarse al presente que se vive, no de modo empírico o sistemático, sino poéticamente en el cuadro de una humanidad que se percibe como rizoma, no como raíz.

Explorando temas como la hibridación, la mezcla, la no búsqueda de una raíz única, de estabilidad, de identidad Relacional, Glissant utiliza una estructura de pensamiento horizontal que llama 'pensamiento-archipiélago', un pensamiento de la ambigüedad y de lo imprevisible, dedicado a la continua transformación de la realidad y que sostiene el imaginario del caos-mundo y la Estética de la Relación.

En el nuevo significado que asume el concepto de identidad, que existe no en la raíz sino en la relación misma, el poeta trata de alcanzar un modelo vivo de la Relación. La imagen del rizoma conduce al descubrimiento de una identidad que no está más en la raíz, sino en la Relación que se alarga al encuentro con el otro, con el extraño reconocido como tal. Lo que realmente es la Relación puede ser solo imaginada, concebible por abstención de pensamiento, no puede ser probada, porque su totalidad no es accesible. La descripción no demuestra, sino que se agrega a la Relación, porque esta última es síntesis-génesis nunca completada y el vínculo identidad–relación está ligado no a la idea de una

---

nei carabi e nelle Americhe", en *Poetica de Diverso,* op. cit., p.11-26.

creación del mundo, sino a unas vivencias concientes y contradictorias del contacto entre culturas.

Para Glissant la identidad se da en la trama caótica de la Relación, pues en sus dinámicas prefiere entonces sustituir el término 'comprensión' por el de 'compartir', porque 'comprender' evoca el gesto de las manos de alcanzar lo que las circunda y de tomarlo para sí, gesto de cierre, de apropiación, de reducción a la transparencia y a la idea de Uno, y el término 'compartir' se abre a la totalidad y está lejos de la reducción.

La identidad-relación exalta el pensamiento de lo errático y de la totalidad y en el desarrollo de su enunciado sobre la Relación, Glissant introduce un nuevo concepto: la "opacidad" como condición necesaria de la Relación. Poner en relación implica, para el autor, el reconocimiento de una cierta opacidad, o sea que el mundo existe en los sabores de la complejidad múltiple, pues Glissant traslada la reflexión sobre el reconocimiento del derecho a la diferencia, afirmando el derecho a la opacidad, como subsistencia en una singularidad no reducible. La opacidad puede coexistir, confluir, no es más el pensamiento de sí y el pensamiento del otro en su dualidad, sino el 'no reducible, la opacidad, que es la más viva de las garantías de participación y de confluencia que funda la relación en la libertad [177].

Contra la convicción de la raíz única, Glissant prefiere el pensamiento de lo errático como pensamiento de lo relativo, contra las intolerancias territoriales. En la poética de la Relación el errante no es ni el viajero ni el

[177] Edouard Glissant, "Per l'opacità", en *Poetica della Relazione,* op. cit., pp.173-178.

descubridor o el conquistador, es aquel que busca el conocimiento de la Totalidad del mundo y que ya sabe que no la alcanzará nunca. Con su lenguaje poético y evocativo, Glissant hipotiza la Relación como totalidad abierta, en movimiento sobre sí misma, que no funda sus propios principios sola, sino a través de los elementos del vínculo, y tales principios cambian en la medida en que los elementos así puestos en juego definen nuevos vínculos y los modifican. La Relación como esfuerzo sin límites del mundo no impulsa sus elementos por separables o reducibles, sino por la interacción de las culturas.

El arte, la literatura, la comunicación son los instrumentos importantes para cambiar el modo de pensar y de sentirse en la colisión- asentamiento entre culturas, según una filosofía de la sorpresa y de la compenetración, donde no hay más autoridad orgánica, sino que todo es archipiélago.

Por lo tanto, el mundo se están a*criollando*, o sea que las culturas del mundo, puestas hoy en contacto de modo simultáneo y consciente con respecto al pasado, están sufriendo un continuo cambio y la humanidad de hoy abandona la convicción muy afianzada de que la identidad de un ser es válida y reconocible sólo si excluye la identidad de otro ser. Glissant quiere explorar este cambio en el pensamiento humano, pues el proceso de criollización exige que los elementos heterogéneos puestos en relación se "intervaloricen", que no haya degradación o disminución del ser, sea del interior como del exterior, en este reciproco y continuo mezclarse.

En este proceso de criollización contemporáneo al cual asistimos, el ser humano comienza a aceptar la idea de que él

mismo se encuentra dentro un proceso continuo, que es 'ente', y que, como todo ente, se transforma. Se trata de un cambio intelectual, espiritual y mental de nuestra época que asusta, pero que a la vez enriquecer enormemente, pues hoy es más importante pensar en una Poética de la Relación, que en una Poética del Ser, no en una raíz única y de exclusiva identidad, sino en la identidad del rizoma, raíz que se entrelaza y entre en contacto con las otras raíces, la Relación. Respecto a la idea de un territorio desde el cual se proyecta hacia otros territorios, es mejor pensar en la idea de un lugar en cual se con-divide, un lugar que es movimiento, opacidad, Relación.

### 4.7 A partir de Jean Luc Nancy. El concepto de comunidad y el mito en las prácticas artísticas relacionales.

Cuando Nicolas Bourriaud describe las prácticas artísticas relacionales, insiste en subrayar como los artistas, a través de sus obras, invitan a los espectadores a participar en una experiencia colectiva que implica la creación de comunidades temporáneas y utópicas.

El filósofo Jean Luc Nancy, una de las figuras más ilustres del escenario filosófico francés después de Foucault, Deleuze y Levinas, entre otros, ha desarrollado en algunos de sus textos una serie de reflexiones sobre el tema de la comunidad, considerado por él un concepto clave que debe ser redefinido para enfrontar y desafiar los violentos cambios actuales debidos a la economía política y tecnológica contemporáneas. Pero, ¿qué es para Nancy la comunidad?

Para el filósofo es fundamental alejarse de una concepción de "comunidad" que él define "esencialista", basada en una identidad definida a priori, una esencia que se esconde detrás de palabras como nación, destino y humanidad genérica:

> *La comunidad no es una agrupación de individuos, posterior a la elaboración de la individualidad misma, pues la individualidad cuanto tal sólo puede manifestarse al interior de una tal agrupación. (..). El sentido del "yo", para tener un sentido propio, debe poder, como toda otra significación, ser repetido fuera de la presencia de la cosa significada: lo que en tal caso únicamente puede ocurrir a través del "yo" de otro individuo o a través del "tú" que él me dirige. La comunidad y la comunicación son constitutivas de la individualidad; la comunidad como comunicación de seres singulares separados, que no existen como tales más que a través de la comunicación"*[178].

La historia ha demostrado como concepciones fijas de comunidad han llevado a desastres como las guerras, las tragedias de los exterminios en nombre de una convicción de la existencia de comunidad o razas auto-constituidas y según Nancy, los modelos convencionales de comunidad se basan en la idea de sujetos auto-definidos, centrales, que entran en comunión entre ellos a través del reconocimiento mutuo sus esencias compartidas.

Es importante comprender que nuestras identidades son existencias múltiples, dispersas, fragmentadas, siempre en

[178] Véase Jean Luc Nancy, "La Historia Finita", en *La Comunidad Inoperante,* traducción de Juan Manuela Garrido, LOM Ed. 1990.

una condición de negociación, siempre en un proceso de formación que tiene lugar a través del encuentro con los otros. Pues para afrontar el tema de la comunidad sería necesario por lo tanto partir de la idea del sujeto no en cuanto entidad definida, sino sujeto en constante cambio y evolución, al cual le es reconocida una condición descentrada, en constante formación y transformación.

Este movimiento y reconocimiento de sí a través de la relación con los otros, equipara en cierto sentido el pensamiento de Nancy al de Eduard Glissant con respecto a las Relaciones entre las culturas[179]: ambos pensadores subrayan la importancia de reconocer las relaciones como la estructura que permite pensar en la identidad no como un ser, un *a priori*, sino como un *ente,* un hacerse en la Relaciones.

El sentido de "comunidad" debería ser afrontado según Nancy, aceptando, no negando esta naturaleza de la identidad fluctuante, no esencial, un sentido de comunidad producido a través de nuestra conciencia de no poseer "identidades sustanciales". Es en realidad a través de una toma de conciencia de esta falta de identidad que tiene lugar la colaboración con los otros: en lugar percatarse de la existencia de un sentido común, intuimos una falta común de identidad, el reconocimiento de nuestra condición descentrada, no esencial, que lejos de evocar un sentido de perdida y desconexión, se une en un sentido común de finalidad.

*"Comenzamos y terminamos sin comenzar ni terminar: sin tener un comienzo y un final que sean nuestros, sino*

[179] Véase el capítulo 4 de esta tesis: *A partir* de *Eduard Glissant. Para una estética de la Relación*.

*teniéndolos (o siéndolos) sólo como otros, y a través de los otros, afirma Nancy.*

*Mi comienzo y mi final son precisamente lo que no puedo poseer como mío, y que nadie puede poseer como suyo*[180].

Este fin nos empuja a confrontarnos con nuestra tendencia a expandir nuestro "ego" al mundo alrededor de nosotros mismos, proyectando nuestro sentido del sí "a priori" en los otros y midiendo a los otros con respecto a ello.

Para este autor no somos individuos, sino singularidades ligadas y unidas a un nivel pre-discursivo en el cual no es posible negar a los demás, dado que nosotros no funcionamos como sujetos autónomos, sino que debemos pensarnos siempre dentro de la idea de Relaciones. Estamos siempre ligados a los otros en una socializad ontológica u original, que precede todas nuestras identidades en cuanto seres pensantes. La solución que da Nancy a nuestra necesidad de recobrar el estado de singularidad y la aceptación del sentido del fin en contradicción con nuestro ego que tiende a reforzarse y a expandirse, es la de redefinir la comunidad en torno a la experiencia impresionante de la muerte, pues la habilidad de reconocer nuestra falta de fijación y permanencia se hace posible a través de la muerte del otro, que tiene el efecto de exponernos a nuestro fin.

Formamos una comunidad con el otro a través de la experiencia de la muerte, no a través del dialogo y el discurso, sino a través de la falta del otro que se mide con nosotros mismos y el reconocimiento del sí en el otro

---

[180] Jean Luc Nancy, "La Historia Finita", en *La Comunidad Inoperante,* op.cit., p.177.

presupone el reconocimiento del otro en el sí y, consecuentemente, sólo en la muerte. "El otro" a través la exposición del sí llega a comunicarse con nosotros, a hacernos salir del "nosotros".

Una comunidad ética no se puede realizar a través de una interacción comunicativa, es imposible imaginar una forma de diálogo que pueda desafiar en lugar de reforzar la identidad esencial. La experiencia intersubjetiva para el filósofo es como si fuera simétrica, especular: más que un proceso que puede ser llevado adelante a través de la interacción física o verbal, es el choque con la muerte del otro lo que despierta, en el sujeto que observa la conciencia de su propia finitud.

Otro aspecto que caracteriza una comunidad, asegura Nancy, es la presencia del mito, de la palabra que une y se hace comunitaria:

> *el mito es esencial a la comunidad ya que no puede haber comunidad fuera del mito. La comunidad es inseparable del mito. La interrupción del mito es la interrupción de la comunidad*[181].

La perdida de la comunidad coincide con la pérdida del poder de los mitos. El mito ante todo se define porque con él o en él el tiempo se hace espacio, con el mito el transcurso toma forma, el transito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación. El mito es ante todo un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser intimo de una comunidad. "Antes que ser un relato fijo, escribía Maurice Leenhardt, es el habla, la figura, el gesto

[181] Jean Luc Nancy, "El mito interrumpido", en *La comunidad Inoperante,* op. cit., p.83.

que circunscribe el acontecimiento en el corazón del hombre, emotivo como un niño". Pues festo inicial, el mito es la apertura de una boca inmediatamente adecuada a la clausura de un universo, el mito considerado como expresión de una experiencia comunitaria.

El mito es el mito de la comunidad, es siempre mito de la comunión – voz única de muchos – capaz de inventar y de compartirlo, su función original o principal, parece sugerir Nancy, es de reunir a hombres a los cuales alguien les narra un relato, pues son "hermanos", porque están reunidos, y porque escuchan el mismo relato, el mito, su recital, su transmisión.

Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas que Bourriaud define "relacionales" se focalizan en la creación no de un objeto estético, sino más bien de un evento cuyo significado es determinado no solamente en el momento de su desarrollo, sino sobre todo a través del acto de memoria y de la repetición oral en el tiempo, que confieren nuevas interpretaciones y nuevos significados al acontecimiento mismo. El gesto artístico se configura como acción que se proyecta en adelante, con el deseo de construir nuevos cuentos que se infiltran como nuevos imaginarios, nuevos mitos en el interior de la realidad cotidiana, a través de la memoria. El acto de recordar confiere al acontecimiento una naturaleza siempre nueva, en un proceso en el que la autorialidad del artista se disuelve en una elaboración colectiva de un cuento, en la formación de mitos contemporáneos.

Platón define el mito "un cuento alrededor de los dioses, de los seres divinos, de los héroes y de las bajadas

en el mas allá"[182]. Del griego *mithos,* que significa palabra, discurso, y también proyecto, el mito en cuanto arquetipo cultural con referencias a la antropología, a la literatura, a la psicología, nace y se consolida en la esfera de lo oral, como cuento de algo que se considera imposible, irrealizable, o no verificable.

Joseph Cambell, uno de los estudiosos más importantes de mitología y de religiones, afirma que el hombre no puede vivir sin mitos, el individuo debe encontrar un aspecto del mito que pueda poner en relación con su vida personal y según esta visión, el mito es la nutrición de lo cotidiano, el hombre se mide con la realidad a través de cuentos de imaginación [183].

Claude Lévi Strauss compara el pensamiento científico con el mito y afirma que si el pensamiento científico aspira a dividir el problema en tantas partes necesarias para que se pueda resolver, el mito en cambio no da mayor poder material sobre el ambiente, pero da – y eso es muy importante- la ilusión de poder comprender el universo, y de hacerlo de manera natural, es una ilusión, es como si la imaginación poética recreara algo que la vida constantemente sustrae, es decir el presente [184].

Cambell por su parte, reconoce dos clases diferentes de mitos: existen mitologías que nos hacen entrar en contacto con la naturaleza y mitologías de tipo sociológico. La

[182] Platón, *Repubblica,* 392a, en Giovanni Reale (ed), *Platone. Tutti gli scritti,* Milán, Bompiani, 2000.
[183] Véase Joseph Campbell, *Il potere del Mito,* Entrevista de Bill Moyers, Parma, Guanda, 1990.

[184] Véase Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni.* Milán, NET, 2002.

dimensión del mito es diferente a la dimensión del sueño: el sueño es una experiencia personal, habla de las condiciones de la psique individual en sus relaciones con las condiciones de la vida actual, el mito en cambio, es el sueño de una sociedad, un sueño público.

Hemos visto como Jean Luc Nancy habla del mito como elemento de agregación de una sociedad, las tradiciones míticas remiten a una conciencia más profunda del acto de vivir y el pensamiento mítico es un pensamiento que se abandona a nuestra intuición, a la evocación, a la memoria subjetiva. Pues si hablamos de memoria, pensamos que el término "recordar" deriva del latín recordare, compuesto por la raíz *–re* que indica retorno y **cordare* de cor – corazón, considerado en el pasado como la sede de la memoria. Si pensamos en la expresión francesa *apprendre par coeur* y en la inglesa *to know by heart*, en ambas está presente el término "corazón".

En 1632 Cartesio afirma que los seres humanos poseen una doble naturaleza: el cuerpo que es material y el alma que reside fuera del cuerpo y es inmaterial e indestructible. Es el médico y neuroanatomista alemán Franz Joseph Gall a finales de 1700 el primero en afirmar la idea que las diferentes habilidades mentales están situadas en ciertas zonas específicas de la corteza cerebral. Hoy las neurociencias han demostrado como la memoria es una función mental distinta, claramente separada de las otras habilidades perceptivas, motoras o cognitivas.

El aspecto de la memoria que nos interesa en el discurso alrededor del mito es la facultad productiva de la memoria, memoria no en cuanto grabación de datos, sino

memoria como masa plástica que se modifica continuamente bajo el impulso de estímulos siempre nuevos, memoria en el sentido de *vis*, el recuerdo subjetivo que se origina del presente, no contenedor cerrado sino memoria como poder inmanente, energía que interactúa con el tiempo y que elabora nuevas versiones del recuerdo a través de la imaginación. De aquí la idea de una performatividad de la memoria, o lo que Aleida Assmann llama "psicomotricidad del recuerdo subjetivo" para significar la actividad creadora del recuerdo [185].

Pierre Huyghe, *StreamSide Day,* 2003

Pensemos en la obra del artista Pierre Huygue, *StreamSide Day*: el artista inventa una nueva fiesta, elige un día y crea la ocasión para celebraciones en *Streamside Knolls*, una zona residencial en el estado de Nueva York. El artista decide cargar el lugar de memoria, estableciendo un día para una fiesta que podrá ser repetida cada año, como una

[185] Véase Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bolonia, Il Mulino, 2002.

fiesta de fundación de la comunidad. Pues el gesto artístico es el escenario para un acontecimiento, se infiltra en la realidad, modificándola, crea la memoria de un lugar, y vuelve a vivir a través de la repetición.

Una ficción artística puede producir una realidad, una permanencia y el artista está interesado en crear algo que se desarrolle en el tiempo, que dure:

> *Pienso en la Spiral Jetty de Robert Smithson,* dice el artista. *Estoy interesado en la producción no de una forma física, sino más bien de un evento. Un evento que tenga una permanencia, de una manera no diferente a la Spiral Jetty de Smithson.*

Consideremos también la obra del artista belga Carsten Holler: *The Bodouin Experiment (2001),* en la cual cien personas son invitadas a suspender durante veinte y cuatro horas sus normales actividades cotidianas y estar en el edificio *Atomium*, en Bélgica, para vivir una experiencia colectiva de no hacer nada. El acto no está documentado de ninguna manera, ni a través de film ni de video, sino solamente a través de la memoria de quien ha participado en el acontecimiento, o a través de relatos sucesivos. Es un experimento según las palabras del artista, no científico, y que desea ser sólo una oportunidad única de experimentar una ruptura de la rutina cotidiana durante un día.

En la esfera de lo oral se colocan también las prácticas artísticas de Rirkrit Tiravanija: con *Une Retrospective. Tomorrow is another fine day,* el artista concibe su retrospectiva como una exposición que no expone ningún objeto, pues el artista que ha hecho de la interacción, de la socialización, de la comunicación y del

cambio las características de su práctica, crea un viaje imaginario, ficticio a través de las habitaciones vacías del museo y la exposición se hace experiencia basada sobre la palabra y el recuerdo.

Hemos empezado hablando de la definición que Platón da del mito como un *cuento*, mito que desarrolla su tradición en la esfera de lo oral y el mito en los escritos platónico ocupa un lugar central, no obstante las componentes lógicas y racionales son la estructura de referencia en todas sus obras. En Platón hay un fuerte componente mítico, sin embargo muchos han creído que en Platón la presencia del mito se debía al hecho de que el "concepto" no había llegado a su completo desarrollo, y por eso no se había afirmado en su pureza.

Según Hegel, el mito es una forma de exposición que evoca imágenes sensibles más propicias para la representación, pero no para el pensamiento, pues el pensamiento, contaminado por formas sensibles, no sabe sostenerse por sí mismo, no es pensamiento libre, y cuando se hace maduro, no necesita a los mitos [186]. Más tarde la escuela hegeliana afirmará lo contrario: el logos puede explicar el ser, pero no la vida. Pensamos que la razón humana se explica por conceptos y por imágenes, y el hablar por imágenes en Platón comunica verdades a través de representaciones fantásticas-poéticas que invitan al lector a descubrir las dimensiones más altas del espíritu, a través de imágenes creativas, es como si la pura razón no pudiera encontrar las nociones más profundas y verdaderas. Para Platón, "los

[186] Véase E. Codognola e G. Sanna (ed), *Hegel. Lezioni sulla storia della filosofia,* Florencia, La Nuova Italia, vol. II, pp.171 s.

discursos más bellos y más verdaderos son aquellos que se inscriben no en rollos de papel, sino más bien en las almas de los hombres".

En la época de Platón, entre el fin del siglo V y el inicio del siglo IV, ocurre en Grecia una revolución cultural por la cual se pasa de una cultura en la que prevalece lo oral, a una cultura donde la escritura es el medio de comunicación del saber. En las escuelas de los Sofistas, el libro es considerado el fármaco de la memoria, y el instrumento a través del cual se aprenden los modelos de discurso.

A través de Sócrates, Platón, se contrapone a la cultura de la escritura, y reivindica la importancia del diálogo, de lo oral, como momento de confrontación a través de preguntas y respuestas, pues los discursos escritos continúan a resonar de la misma manera, "como un recipiente de cobre que es esculpido", y no enseñan la verdad. En el diálogo *Fedro* emerge la preferencia platónica por lo oral a través la presencia de cuentos míticos como el "mito de las cigarras" y el "mito de Teuth": el hombre, dice Sócrates, debe recordar no desde afuera, a través de signos extraños, sino desde el interior de su alma[187].

Siempre en el diálogo, Fedro pregunta a Sócrates si él cree en el mito del rapto de Borea por Orizia, o si fue simplemente un soplo de viento lo que la hizo caer. Sócrates contesta: "si no lo creyera, así como no lo creen los sabios, no sería el extravagante hombre que soy". Sócrates alude aquí a los intérpretes del mito en sentido racionalista, y parece

[187] Platón, *Fedro,* en Giovanni Reale (ed), *Platone. Tutti gli scritti,* Milán, Bompiani, 2000.

abrir la posibilidad a una visión que deje espacio a la esfera intuitiva[188]. El mito, por lo tanto, revela una serie de combinaciones binarias como esfera racional – irracional, cientificidad y emoción, logos e imaginación, historia y mito, método científico y cuento mítico, en definitiva esfera de lo apolíneo y esfera de lo dionisiaco.

Nietzsche afirma que el exceso racionalista provoca la muerte del mito, y en su escrito juvenil, "El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música" afirma que el originario espíritu griego estaba compuesto por productivos impulsos en antítesis entre ellos, el impetuoso y caótico impulso dionisiaco de la música, combinado con el elemento apolíneo de la sabiduría, de la calma, de la escultura. Este gran espíritu griego encuentra su máxima expresión en la tragedia de Esquilo y Sófocles, para luego morir sofocado por un exceso de racionalidad, la misma racionalidad que lleva al hombre a ser aplastado por la historia [189]. El hombre, según Nietszche no puede pensar en la historia como en una ciencia pura, y no puede encerrar los acontecimientos históricos en categorías fijas. La razón dominadora hace del hombre una "enciclopedia ambulante" y el deseo de comprender y calcular racionalmente todo aleja al hombre de aquellas verdades míticas tan llenas de significados.

Nietszche desea un renacimiento de la civilización griega a través de la música, la música de Bach, de Beethoven, y específicamente, en la obra de Wagner. La música es el arte por excelencia, por la íntima relación que crea

---

[188] Platón, op. cit., p.567.

[189] Véase Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia,* Milán, Adelphi, 2007.

con todas las cosas, y porque es el símbolo del antiguo equilibrio gracias a la dionisiaca potencia emotiva y a la apolínea estructura escrita de la partitura musical. La idea de la música como portadora de mito vuelve con Lévi Strauss que subraya como a partir del nacimiento de la ciencia, en el siglo XVII, los hombres han rechazado la mitología, juzgándola un producto de mentes supersticiosas y primitivas[190].

Según en método de análisis estructuralista, para Lévi-Strauss la música de Bach, Beethoven, Mozart y Wagner asume en un cierto momento de la historia la función tradicional de la mitología. Con los grandes estilos musicales del siglo XVII, y también del XVIII y del XIX, la música cambia su propia fisonomía para asumir la función intelectual y emotiva a la cual en el mismo periodo, el pensamiento mítico, estaba renunciando, así pues mito y música están en una relación de inmediatez y también de semejanza: es imposible comprender el mito como una secuencia continua, como en una partitura musical la comprensión pasa a través del hecho de elegir la totalidad, no una estrofa a la vez, sino la página entera. Mito, música y lenguaje están relacionados, el mito y la música nacen del lenguaje, formado a su vez, por sonido y significado y en la música prevalece el aspecto del sonido, en el lenguaje el aspecto de significado.

Pensemos en la obra de Pierre Huygue, *A journey that wasn't. El Diario del Fin del Mundo* como ejemplo de práctica artística donde es evidente el entrelazamiento entre mito y música, o en la obra de Dominique Gonzalez Foerster

[190] Véase Claude Lévi-Strauss, *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni,* op. cit., p.57.

que en dos ocasiones, con *Il Tempo del Postino*, y la exposición *Theanyspacewhatever* organiza una performance en la cual una orquestra toca la Novena Sinfonía de Beethoven, y poco a poco, un músico cada vez se levanta, dejando, al final, el escenario vacío.

Si hablamos de lenguaje, de comunicación oral, no podemos evitar hacer una breve alusión al psicoanálisis en cuanto nueva ciencia del sujeto, basada en los flujos de pensamientos transmitidos oralmente por parte del paciente al médico en cuya base, una característica importante, es la parte creativa de la re-construcción que interviene en la elaboración del recuerdo.

En “Introducción al psicoanálisis”, en su primera lección, Freud recuerda como en el tratamiento psicoanalítico no se procede a nada mas que un cambio de palabras entre el analizado y el médico, el paciente cuenta y el médico escucha las experiencias pasadas, escucha el flujo de los deseos y de los impulsos emotivos del paciente.

Pierre Huyghe, *A Journey That Wasn’t. El diario del fin del mundo*, 2005

"Hace un tiempo, dice Freud, las palabras eran mágicas, y hoy también la palabra ha conservado mucho de su poder mágico. Las palabras levantan afectos, y son el medio con el cual los hombres se influencian entre ellos"[191].

En la práctica de aprendizaje del tratamiento psicoanalítico se puede llegar al conocimiento sólo de segunda mano, así pues la importancia de lo oral, de la transmisión del saber, es la base de la técnica psicoanalítica. Freud utiliza los temas de las antiguas estructuras mitologías para ejemplificar los conflictos y las dinámicas del inconsciente, como por ejemplo con el complejo de Edipo.

Pierre Huyghe. *A Journey That Wasn't. El diario del fin del mundo,* 2005

[191] Sigmund Freud, *Introduzione alla psicoanalisi,* Turín, Bollati Boringhieri, 1978.

Jung en cambio substituye el inconsciente individual por el colectivo, en el cual existen huellas de imágenes (arquetipos) heredadas y comunes a toda la humanidad. En uno de sus últimos libros, “Un mito moderno. Las cosas que se ven en el cielo” se interesa por fenómeno de los discos volantes, como imágenes producidas por el inconsciente frente a un estado de desconcierto colectivo durante los años después de la guerra.

“La irracional plenitud de la vida me ha llevado a no descartar nunca nada”, dice Jung, que en su estudio llega a hablar de “fenómeno sincronístico” en el cual coinciden la condición psíquica de la humanidad y el fenómeno de los discos volantes en cuanto realidad física [192].

Dominique Gonzales Foerster, *NY 2022,*(2008)
Performance, Museo Guggenheim, Nueva York

Para concluir volvamos a las consideraciones de Jean Luc Nancy que afirma que el mito se define:

[192] Carl Gustav Jung, *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo.* Ensayo introductor de Augusto Romano, Turin, Bollati Boringhieri, 2004.

*porque con él, o en él el tiempo se hace espacio. Con el mito el transcurso toma forma, el tránsito incesante se fija en un lugar ejemplar de mostración y de revelación. El habla mítica es comunitaria por esencia. El mito sólo surge de una comunidad y para una comunidad ella. Nada es más común, nada es absolutamente más común que el mito* [193].

Pues si una historia es la manera de contarla, hoy una obra de arte es la manera de contarla y, parecen decir los artistas, el "contar" es un verdadero talento, capaz de crear comunidades temporáneas y efímeras[194].

[193] Jean Luc Nancy, "El mito interrumpido", en *La comunidad Inoperante,* cit., p.92.

[194] El tema de mito y las prácticas artísticas de la esfera relacional ha sido el sujeto de una conferencia con el titulo de *La performatividad de la memoria y el mito a través del análisis de algunas prácticas artísticas contemporáneas* con la cual la autora ha partecipado al congreso de AICA, "Memorias Globales y Poder economico" en el Macba de Barcellona (octubre 2008).

# Capítulo 5.
# Genealogía de las prácticas artísticas relacionales

**Una introducción**

En noviembre del 2008 es inaugurada en el Museum of Modern Art de San Francisco una muestra con el título *The Art of Participation: 1950 to Now*[195], que representa una tentativa importante por parte de un museo de proponer una genealogía de la 'participación' en las prácticas artísticas, de los años cincuenta al presente, incluyendo instalaciones, obras interactivas, documentación video, proyectos, obras todas que tienen en común el hecho de haber sido concebidas con la finalidad de crear una interacción con el espectador. En la base de esta elección curatorial hay una referencia teórica fundamental que es el texto de Umberto Eco *Opera Aperta*[196] (Obra Abierta), en el cual se teoriza la idea de una obra de arte concebida estructuralmente para completarse a través de la participación del destinatario.

[195] La muestra *The Art of Participation. 1950 to Now,* en el San Francisco Museum of Modern Art, tuvo lugar del de 8 noviembre de 2008 al 8 de febrero de 2009; entre los artistas invitados figuraban: Abramovic/Ulay, Vito Acconci, Francio Alys, John Baldessari, Joseph Beuys, Geoge Brecht, John Cage, Janet Cardiff, Lygia Clark, Minerva Cuevas, Dan Graham, Felix Gonzalez Torres, Hans Haacke, Allan Kaprow, Antoni Muntadas y Andy Warhol.
Véase el catálogo a cargo de Rudolf Frieling, Boris Groys, Robert Atkins y Lev Manovich, *The Art of Participation. From 1950 to Now,* Nueva York y Londres, San Francisco Museum of Modern Art y Thames & Hudson, 2008.

[196] Umberto Eco, *Opera Aperta*. *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee,* Milán, Bombiani, 2006. Véase el capítulo cuatro de la tesis: *La obra de arte se abre al Consumidor,* para una análisis profundizada de este texto.

La muestra, a partir de la idea de la participación en las prácticas artísticas, y definiendo un arco temporal que va del 1950 a hoy, incluye una gran cantidad de obras de artistas muy diversos entre ellos, pero unidos por un carácter común, pues a través de sus prácticas rompen con la estética del objeto artístico, contemplado de modo pasivo, a favor de una interacción y de una apertura siempre mayor hacia el público.

El crítico y curador Boris Groys, al trazar una genealogía de las prácticas artísticas de participación, propone leer estas prácticas como una tercera vía entre dos momentos fundamentales de la historia del arte: de un lado el arte antiguo, en el cual la obra era vista como objeto de culto, que pertenecía a la esfera religiosa, y del otro las obras modernas[197]. Si en la antigüedad las esculturas y los íconos eran considerados símbolos de veneración e instrumentos para poner en conexión la esfera humana y la divina y lo que era fundamental no era el valor estético ligado al juicio sobre la obra sino por el contrario, la función de la obra, el valor propio del objeto como medio que unía al artista y el público en una esfera común, la de la práctica religiosa, la época modera aporta un gran cambio en la percepción de la obra de arte, pues la función religiosa se sustituye con la idea de la contemplación estética y la obra se convierte en un objeto producido por el artista y ofrecido a un público que lo consume pasivamente y lo juzga desde el punto de vista del valor estético, confiriéndole un

[197] Boris Groys, “A genealogy of Participatory Art”, en *The Art of Participation. From 1950 to Now,* op. cit., pp.18-32.

valor de tipo económico que no siempre coincide con el de la obra.

Las prácticas artísticas de participación, según Groys, podrían leerse como posibilidad de abrir una esfera común que integra artista y público, el cual abandona un papel pasivo a favor de una participación de tipo emotivo, ideológico o político, pues en cierto sentido, se sustituye el sentido de la comunidad religiosa a través de un movimiento de participación común a público y artistas. Para Groys, una referencia teórica importante al trazar una genealogía de las prácticas artísticas de participación es el texto de Richard Wagner *La obra de arte total,* de 1849, en el cual se teoriza el nacimiento de una obra de arte colectiva que deriva de un deseo colectivo, de una participación total, pues de este modo se superarían los diferentes géneros artísticos y se afirmaría el principio de un proceso en el cual la comunidad se convierte en el verdadero artista[198].

Movimientos de las vanguardias como el Futurismo y el Dadaísmo, representan en este cuadro genealógico, las referencias históricas importantes en lo que se refiere a la participación del público, la disolución de la individualidad artísticas y de la autoría. En el grupo creado en torno a Filippo Tommaso Marinetti, los espectáculos futuristas, a través del escándalo y las provocaciones, llamaban al público a salir de un papel contemplativo y pasivo y reaccionar, creando una energía que llevaba a una verdadera e intensa interacción entre el público y los artistas. De la misma manera, los espectáculos Dadá del *Cabaret Voltaire* de Zurich,

[198] El texto al cual Groys se refiere es: Richard Wagner, *The Art-work of the Future,* trad. W. Ashton Ellis, Lincoln University of Nebraska Press, 1993.

ideados por Hugo Ball, provocaban a los espectadores y creaban tumulto y desorden, y en los espectáculos de poesía simultánea, la voz individual desaparecía a favor de una sobre posición de sonidos no comprensibles, a los cuales se añadía la reacción del público.

En el amplio panorama de las corrientes artísticas a lo largo de la historia, el Surrealismo, así como los grupos de la vanguardia rusa, y en los años sesenta los *Happenings* y las *performance*, Fluxus, la Internacional Situacionista de Guy Debord, la Factoría de Andy Warhol, todos movimientos que de modo diferente han contribuido a delinear una idea de obra de arte total como había sido teorizada por Wagner, son todos intentos de unir la presencia material del artista y del público en un único espacio de participación colectiva.

Frank Popper habla del "fenómeno de la estética de la desaparición de la obra" y del declinar de la responsabilidad soberana y personal del artista, hacia una necesidad de un compromiso total por parte del publico dentro del proceso creativo. Se trata de formas artísticas que él define "expresiones polisensoriales y poliartisticas" que contribuyen a una mayor integración del público en el proceso creador, una nueva estética relacionada con un nuevo arte popular que facilita el desarrollo del individuo en el seno de unas estructuras sociales, cuyos factores positivos y negativos se complementan dialécticamente, y en el que el poder de decisión estética es compartido por todos[199].

[199] Frank Popper, *Art, Action, Participation,* Londres, Studio Vista, 1975. Hemos consultado la edición castellana, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad de hoy,* Madrid, Akal, 1989.

El crítico Rudolf Frieling focaliza en el análisis de lo que él define "sistemas abiertos de participación", sistemas que realmente se abren a la creación de lugares específicos y condiciones que contribuyen activamente a la realización de obras participativas [200]. Para Frieling, que entrelaza tres grandes momentos capitales de la historia de la participación en el arte, es decir los movimientos artísticos a caballo entre las dos guerras, los años sesenta y el período que va de los años noventa hasta hoy - existen diversos grados de participación que van de la creación de simples momentos de socializad, a agrupaciones de tipo político y social, hasta llegar al punto de decidir completamente del contexto artístico para entrar en el ámbito del activismo, o de la educación.

El desplazamiento del tiempo y del espacio es una estrategia artística importante ya a partir de los años veinte, momento en el que se afirma una visión del arte no como objeto terminado, sino como una experiencia basada en el tiempo, sujeto a la intervención de co-productores, sean profesionales de la institución, artistas, o miembros del público. Frieling subraya como en los años veinte y treinta son figuras como Marcel Duchamp, Bertolt Brecht quienes marcan un capítulo importante en la historia del arte participativo, y sobre todo la práctica museística innovadora de Alexander Corner, director del Museo de Hannover en Alemania, entre 1923 y 1936, protagonista fundamental de la renovación del concepto del museo, a través de la colaboración con artistas como Moholy Nagy o El Lissintzky

[200] Rudolf Frieling, "Toward Participation in Art", en *The Art of Participation. From 1950 to Now,* op. cit., pp.32-50.

con el cual Corner colabora en la realización de un *Abstract Cabinet* en 1927, un proyecto donde los muros parecen cambiar según las obras expuestas y el movimiento de los visitantes. Más tarde, a partir de la colaboración con Moholy Nagy en 1931, se elabora una nueva conceptualización del papel del espectador hacia un mayor dinamismo, a través de la propuesta de ver películas que son activadas sobre pantallas corredizas con botones para iniciar las proyecciones.

Si durante los años sesenta surgen movimientos como *Fluxus*, las performance de Yoko Ono, las estrategias conceptuales de Sol Le Witt, Lawrence Weiner, Hans Haacke, Vito Acconci y también Helio Oiticia, Lygia Clark, o el argentino Group Frontiera, para Frieling, los años noventa representan, en cierto sentido, la ocasión en la cual muchos artistas "re-examinan" y reformulan nociones como las de participación y la de sistema abierto, conceptos desarrollados ya en los inicios de los años sesenta.

Así pues la estética relacional teorizada por Bourriaud se inscribiría, según Frieling en este contexto de prácticas que proponen modelos para la participación, intervenciones contemporáneas de relación y representa un momento diferente en el desarrollo de esta amplia corriente de la participación en las prácticas artísticas contemporáneas.

En el caso especifico de este trabajo, se ha tratado de delimitar un territorio, circunscribir un tema, poner en relieve un episodio reciente de la historia del arte que integra a un determinado grupo de artistas y focalizar una cuestión crítica especifica, el desarrollo de la estética relacional, además de intentar comprender si existe y cuál puede ser el *background* artístico común a estos protagonistas

que por un periodo de tiempo, de los años noventa hasta hoy, proponen prácticas artísticas en la esfera relacional.

No se intenta trazar una genealogía alrededor de la teoría crítica elaborada por Nicolas Bourriaud, que ha representado una teorización a partir del análisis concreto y directo de la práctica artística de un grupo de creadores que se afirman a partir de los años noventa, sino que se desea destacar las figuras consideradas claves en la historia del arte, que han propuesto estrategias artísticas nuevas y que con sus prácticas, han desarrollado temáticas fundamentales, como las reflexiones sobre la percepción del tiempo y del espacio dentro del espacio institucional y la posible anulación entre el espacio del arte y el de la vida a través del *medium* de la muestra, aspectos que los artistas relacionales tratan ampliamente en sus trabajos.

Marcel Duchamp ha sido reconocido como una figura fundamental en lo que respecta a sus propuestas de muestras concebidas no como eventos estáticos, sino como ocasiones de activación del espectador que se convierte, en el proceso creativo, en un protagonista fundamental de la afirmación de la obra en cuanto obra de arte.

La cuestión del Arte Minimalista marca un momento importante, pues el objeto minimalista se vincula al espectador en una experiencia específica de tiempo y de espacio, una experiencia teatral en la cual el espectador es protagonista junto al objeto. Los años sesenta a nivel internacional marcan experiencias importantes en las relaciones entre artista, obra y público, en Europa así como en los Estados Unidos y en Latinoamérica: los brasileños Helio Oiticica e Lygia Clark de una parte, Michelangelo

Pistoletto en Italia, Daniel Buren in Francia, Dan Graham y Richard Serra en los Estados Unidos serán profundizados en cuanto artistas que, aunque con prácticas muy distintas entre ellos, innovan con sus estrategias el paradigma de la muestra, que se convierte en el *medium* de una experiencia de sociabilidad y de relación.

El artista cubano Félix González Torres en los años ochenta, a través del utilizo del lenguaje minimalista trasformado hacia de una mayor socializad, es él que más directamente se puede reconocer como el modelo y la referencia artística por los artistas relacionales de que se ocupa Bourriaud.

## 5.1 Marcel Duchamp: ideación de los ambientes expositivos y análisis del proceso creativo.

En ocasión de la Muestra Internacional del Surrealismo, de 1938 en París, se le solicita a Marcel Duchamp un aspecto relacionado con el montaje, en particular idear algo para el techo del ámbito de la muestra con la salvedad explícita de que no fuera blanco[201].

Duchamp decide crear un efecto de opresión en el ambiente y para lograrlo compró mil doscientos sacos vacíos de carbón, que ya habían sido utilizados para el transporte del material; aunque estaban vacíos y rellenados con hojas de

[201] El ambiente para la Exposición Internacional del Surrealismo, *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove*, fue creado en la Galerie Beaux-Arts de París, en enero – febrero de 1938. André Breton y Paul Eluard fueron los organizadores; Marcel Duchamp actuaba como *generateur arbitre,* mientras Salvador Dalí y Max Ernst eran Ios consejeros especiales y Man Ray se ocupaba del montaje de las luces.

periódicos, la ilusión de que estaban llenos y pesados se aumentaba por el hecho de que había quedado polvo de carbón que salía fuera de los de los sacos usados.

Marcel Duchamp, *Why Not Sneeze, Rrose Sélavy*
(Porque No Estornudas, *Rrose Sélavy* )1921

Si en *Why Not Sneeze, Rrose Sélavy* los cuadrados de azúcar aparentemente ligeros, habían sido hechos de mármol, en este caso los sacos aparentemente pesados, eran ligeros, en cuanto vacíos y para evitar el peligro de explosión como resultado del polvo de carbón que podía caer sobre la estufa encendida, la misma era falsa y la fuerte luz era producida por una lámpara eléctrica. El techo estaba iluminado, mientras las obras estaban en la sombra y a la entrada Man Ray, que era el responsable de la iluminación, daba a cada visitante una luz para que iluminase las obras.

Inicialmente Duchamp había pensado en un sistema de iluminación que se activase automáticamente al acercarse el

espectador a las obras, pero lamentablemente el sistema pensado no estuvo listo para la inauguración que tuvo lugar casi a oscuras. La atmósfera de oscuridad estaba en sintonía con los intereses de los surrealistas, en consonancia con los sueños y el inconsciente ya que podía evocar la analogía entre el psicoanalista y el arqueólogo utilizada por Freud, pues los espectadores podían excavar y descubrir las obras como si fuera el develar de la esfera inconsciente del ser[202].

Marcel Duchamp, *Twelve Hundred Coal Bags Sospended from Celiing Over A Store* (Mil Doscientos Bolsas de Carbon Colgadas en el Techo sobre una Estufa) parte de la instalación de la Mustra Internacional del Surrealismo, 1938

El rechazo de Duchamp a una exposición tradicional de obras encontró en esta ocasión plena expresión porque en este tipo de montaje, concebido como una obra unido a las obras, no se favorecía la visión de las obras, que no constituían el centro de la atención del espectador, sino que era la idea de ambiente lo que prevalecía sobre los objetos individuales.

[202] Freud utiliza la metáfora del arqueólogo para describir la técnica del psicoanálisis; Véase Sigmund Freud "Costruzioni nell'analisi", en *Opere di Sigmund Freud,* Cesare Musatti (ed), vol. XI, Turín, Bollati Boringhieri, pp.541-552.

Según Henri Pierre Roché, Duchamp había pensado preparar el techo originalmente con centenares de sombrillas abiertas y volteadas al revés, pero fue imposible encontrar esa enorme cantidad de sombrillas de segunda mano en tan poco tiempo[203]. No obstante, Duchamp jugó un papel decisivo en la idea del montaje, transformando las decoraciones de la importante *Galerie des Beaux Arts* de París según la estética surrealista: el ambiente de la galería fue completamente reformado, se quitaron las alfombras rojas y los muebles de la época y la luz del día fue ensombrecida gracias a los sacos colgados del techo, con la creación de un ambiente que recordaba una gruta oscura, en la cual el espectador se encontraba inmerso y desorientado, con el techo recubierto de sacos de carbón y el pavimento de una sutil capa de hojas muertas.

Mustra Internacional del Surrealismo, París, 1938

[203] Véase el catálogo completo con el análisis de todas las abras de Marcel Duchamp, a cargo de Arthur Schwarz, *The Complete works of Marcel Duchamp.* Volume two: Plates critical catalogue raisoneé, Londres, Thames & Hudson, 1997, p.769.

En el espacio principal fueron colocados, en los cuatro ángulos, sendos lechos lujosos de estilo Luis XV, al lado de cada uno, un pequeño lago creado por Dalí, con cañas y flores flotantes, en el centro de la habitación, y el poeta Benjamin Peret había instalado una máquina para tostar granos de café, cuyo perfume se difundía en todos los ambientes, mientras que, como columna sonora, se difundían gritos histéricos que creaban una atmósfera inquietante cuya inclusión, como reporta Man Ray, eliminaba cualquier deseo por parte de los visitantes de reír y jugar [204].

Georges Hugnet describió la exposición como "una estación para la imaginación y el sueño, una plataforma de partida para la libre asociación del inconsciente del visitante" [205]. La escena onírica de la muestra del Surrealismo del 1938 puede ser interpretada como deseo de presentar al espectador un encuentro cargado de significados psicológicos, con la intención de romper y desestabilizar los modelos clásicos de pensamiento, pues los lechos en los cuatro ángulos de la galería conformaban la ecuación entre la *mise en scène* y lo impredecible e irracional de lo imaginario de los sueños.

Esta concepción expositiva ha representado sin duda una referencia importante para un artista de la generación de los noventa, Philippe Parreno, que en 1997 crea la obra *Speech*

[204] Man Ray, *Self Portrait,* Nueva York, New York Graphic Society, 1988.
Marcel Jean reporta una versión distinta, en la cual la columna sonora difundía a través de un megáfono la marcha de la parada de la armada alemana; en Marcel Jean, *The History of Surrealist Painting,* Nueva York, Grove Press, 1967, p.281.

[205] Georges Hugnet, "L'exposition internationale du surréalisme en 1938", *Preuves,* nº. 91, 1958, p.47.

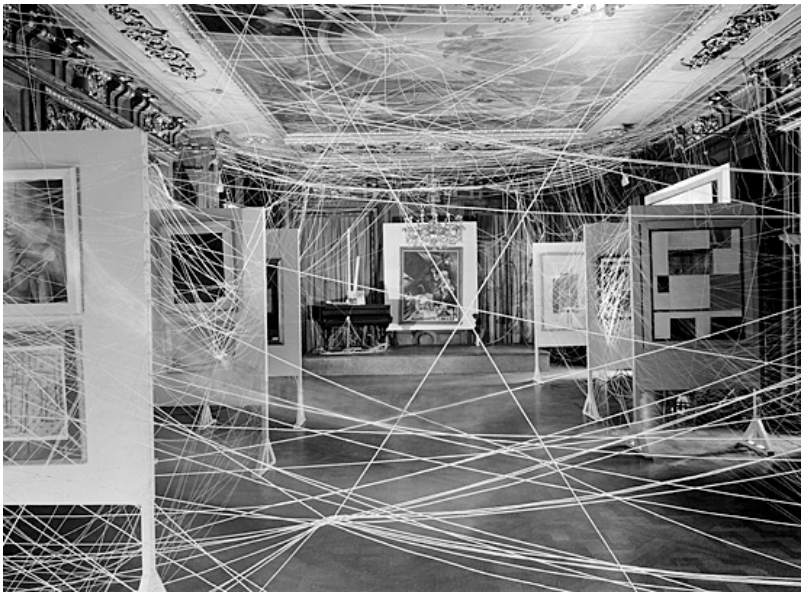
*Bubbles,* que consiste en una serie de globos blancos, vacíos, con la forma de las nubes de los cartones animados, al interno de una imagen con figuras, en las cuales cada uno puede llenar su espacio individual, aunque permaneciendo dentro de una imagen colectiva, una idea sucesivamente propuesta por el artista en varias versiones. En una de estas, las nubes se convierten en objetos, el artista hace volar hacia el techo del ambiente expositivo una multitud de globos negros inflados que permanecen pegados al techo, y el ambiente se transforma, desorienta y a la vez engloba al espectador en una experiencia muy similar, no solo a nivel iconográfico, con la instalación de Marcel Duchamp de la muestra Internacional del Surrealismo.

Philippe Parreno, *Speech Bubbles,* 1997

Algunos años después de la muestra de París en 1938, Marcel Duchamp crea, en otra ocasión, un ambiente expositivo que no sólo pone en segundo plano las obras expuestas, sino que voluntariamente hace difícil el acceso de los visitantes a las mismas. Era el 14 de noviembre de 1942 y Marcel Duchamp, a petición de la diseñadora Elsa Schiapparelli, monta la muestra *First Papers of Surrealism*, organizada por Andrè Breton y por el mismo Duchamp para el *Coordinating Council of French Relief Societies* de Nueva York.

En esta ocasión Duchamp crea un ambiente en el cual el espacio expositivo es atravesado por un tejido de soga, tipo tela de araña, que impide, a los visitantes de la muestra, moverse libremente en el espacio y acceder fácilmente a las obras expuestas[206]. Esta obra, que puede ser leída como una metáfora de la dificultad de acceder de modo inmediato al conocimiento y comprensión de la obra de arte, es también un importante ejemplo de ideación de una muestra que rompe nuevamente con el esquema clásico de exposición, pues al espectador se le solicita asumir un papel activo, acercarse a la obra activamente.

[206] La diseñadora Elsa Schiapparelli solicitó a Duchamp que preparara una instalación que fuera lo más económica posible para la "French Relief Societies". Entre los materiales más económicos estaba la soga y Duchamp compró más de 32 km, de los cuales usó solamente poco más de uno; se preparó una estructura que el espectador debía atravesar en el tentativo de poder ver los cuadros expuestos. Por un problema de combustión se debía recrear la instalación utilizando más soga. Duchamp regaló sucesivamente la soga restante y afirmó que *este regalo hizo a alguien muy feliz. Una especie de aseguración, soga suficiente para durarle durante el resto de la vida.* En Arthur Schwarz, *The Complete works of Marcel Duchamp,* op. cit., p.769.

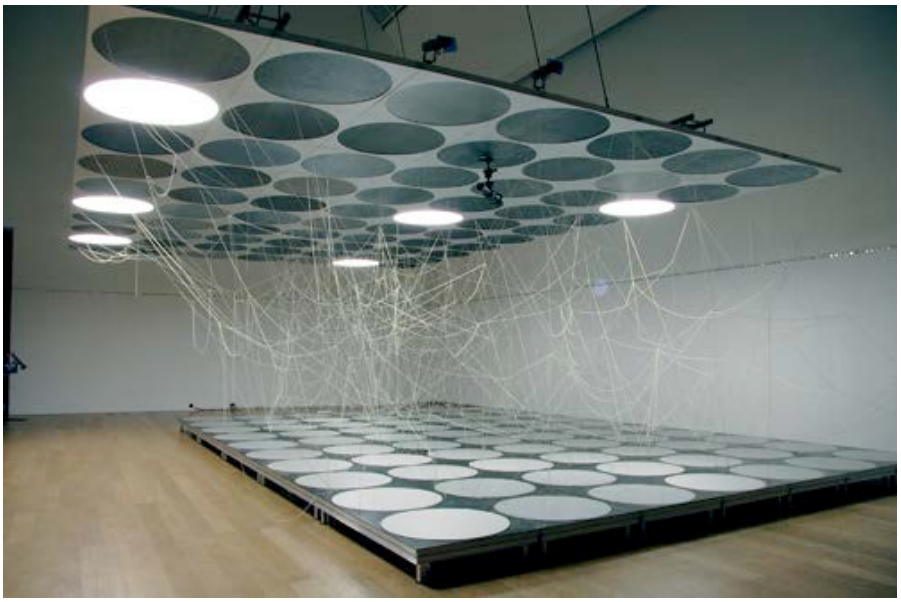


Marcel Duchamp, *Sixteen Miles of String* (Dieciséis Millas de Cuerda) parte de la instalación de la muestra *First Papers of Surrealism*, 1942

El ambiente creado representa una obra conceptual que es parte integrante de la muestra y el día de la inauguración, además del montaje expositivo, los visitantes se encontraron con una situación inusual: Duchamp, sin decir nada a nadie, el día anterior a la inauguración había contratado algunos muchachos para que fueran presentes en muestra y los niños, una media docena, vestidos con trajes deportivos, jugaban libremente con varios tipos de pelotas y de juegos, según las indicaciones de Duchamp, en el interior de los ambientes expositivos. Con esta intervención de Duchamp venía trasformada la identidad del espacio expositivo y se creaba en los invitados una sensación de desorientación frente a ambientes que parecían parque de juegos en los cuales un grupo numeroso de niños jugaban y gritaban, autorizados por el propio Duchamp que, en perfecto estilo Dadá, no se presentó a la inauguración.

Observemos como en ambas ocasiones, la actitud que asume Duchamp es la de concebir el espacio expositivo como un ambiente que implica al espectador en un papel activo, reta su imaginación, requiere de una reflexión más compleja con respecto a la simple fruición de la obra de arte en cuanto objeto.

En 2005 la artista de origen canadiense Angela Bulloch, a menudo citada como una de los artistas protagonistas de la estética relacional, propone una obra que se inspira claramente en el montaje de Duchamp *Sixteen Miles of String* de 1942.



Angela Bulloch, *Disenchanted Forest X 1001*
(foresta desencantada X 1001), 2005

La obra, con el título de *Disenchanted Forest X 1001,* está compuesta por una estrado alzado con respecto al suelo y un techo suspendido, unidos ambos por más de un kilómetro de soga luminosa que llena y articula el espacio suspendido

entre el estrado y el techo[207]. En el interior de la instalación, la luz cambia continuamente y una música electrónica compuesta por el músico Florian Hecker es difundida en el ambiente, creando la impresión de un clima controlado bajo una constante vigilancia tecnológica. El número 1001, que corresponde al número de pequeños discos de metal colgados de la pared en torno al ambiente, alude al sistema utilizado por el departamento ambiental de Berlín, ciudad en la cual reside la artista, para organizar y numerar las plantas de la ciudad, pues el espectador es invitado a vivir e interactuar con el ambiente.

En 1957, en una conferencia con el título de "El acto creativo", Marcel Duchamp trata de definir en qué consiste la creación artística, pues el artista explica como en todo acto artístico están presentes dos polos de igual importancia, representados por el artista de una parte y el espectador de la otra[208]. A fin de que el arte se pueda afirmar como tal, el artista no está solo, puesto que, para Duchamp, el artista es como un *medium* que, en el plano estético, no es plenamente consciente ni de lo que hace ni de por qué lo hace.

---

[207] La obra *Disenchanted Forest X 1001,* de Angela Bulloch, fue creada originariamente para los espacios del Hamburger Bahnohf de Berlín, en el interior de una muestra "Preis der Nationalgalerie far Jugerkunst", en 2005. La artista ha sucesivamente presentado la obra ligeramente modificada en la *Tate Triennial* de Londres en 2006.

[208] Marcel Duchamp, "The creative Act" publicado en *Art News, (*1957) (erróneamente fechado 1956), vol.56, n.4 (Nueva York). El texto reproduce una declaración de Marcel Duchamp expuesta en la Federación Americana de las Artes, reunida en Houston, Texas, y dedicada al estudio del "proceso creativo". Hemos consultado la edición italiana, *Duchamp,* Maurizio Calvesi (ed), Florencia, Art Dossier, Giunti, 1993.

El acto creativo es un proceso que pasa de la intención del artista a la realización, a través de una serie de esfuerzos, satisfacciones y sufrimientos y siempre existe una diferencia entre lo que el artista quería realizar y lo que ha realizado, y este *gap*, este espacio entre las dos fases de la obra es lo que Duchamp llama el coeficiente del arte personal contenido en la obra. Para Duchamp:

> *Las decisiones relativas a la ejecución artística dependerán de la pura intuición y no podrán traducirse en un auto-análisis, ni oral, ni escrito, ni tan siquiera pensado*[209]*.*

Pues el artista no juega un papel en el juicio de su obra, crea una ósmosis estética entre él mismo y el espectador, ósmosis que se produce a través de la materia inerte, como los pigmentos, el plano, o el mármol y es precisamente aquí que emerge, para Duchamp, el papel importante y fundamental que reviste el espectador, pues es solamente él (el espectador) quien puede terminar la obra que se encuentra en estado bruto y convertirla en obra de arte, determinar su peso sobre la balanza estética.

Por lo tanto, el artista no está solo en el cumplimiento del acto de la creación y el espectador, en el desempeño de su función de interpretar las cualidades profundas de la obra - su coeficiente artístico - agrega su propia contribución, que es tan importante en el proceso de afirmación de la obra como la propia obra del artista.

[209] Marcel Duchamp, “The creative Act”, *op. cit.*, p.15.

## 5.2 Conceptos de tiempo y teatralidad en la experiencia del arte minimalista

Si en 1957 Marcel Duchamp hablaba de coeficiente artístico para indicar el papel fundamental del espectador en dar forma al proceso creativo, y en precedencia, hemos visto como el mismo Duchamp había experimentado nuevos paradigmas expositivos pensados para una mayor participación del público, es la experiencia del arte minimalista que, con respecto a las precedentes experiencias de las vanguardias artísticas, ha determinado una profunda transformación de las relaciones entre artista, obra de arte, espectador y ambiente expositivo.

El término *Minimal Art*, utilizado por los críticos para definir principalmente el arte de Donal Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, se afirma ya a partir de la mitad de los años sesenta sobre otras definiciones como *ABC Art, Primary Structures*, *Cool Art,* para identificar un tipo de arte, fundamentalmente escultórico, de formas simplificadas, de carácter serial e industrial. Todos los artistas ligados al arte minimalista han siempre rechazado la idea de pertenecer a un movimiento, nunca han elaborado un manifiesto y han considerado el Minimalismo como una etiqueta para un mundo artístico en la búsqueda de nuevas tendencias.

Judd observa que:

*Poquísimos artistas son tomados en consideración si no son publicitados como un nuevo grupo. Es otro ejemplo de la superficialidad de la crítica y del público...El trabajo de una persona no es considerado bastante*

*relevante desde el punto de vista histórico para ser considerado singularmente* [210].

Carl Andre, *Steel Magnesium Plain*
(Plano de Acero y Magnesio), 1969

Sin embargo es importante resaltar como en los propios Estados Unidos emerge en aquellos años una generación de críticos contemporáneos al desarrollo del arte minimalista, entre ellos Rosalind Krauss, Lucy R. Lippard, Barbara Rose y Robert Smithson, entre otros, los cuales reconocen la necesidad de elaborar un nuevo lenguaje crítico para esta austera abstracción. La obra de arte minimalista en realidad no pertenecía a los cánones críticos creados precedentemente y colocó a la crítica en una posición de reconsideración, y además, el florecer de los debates sobre el arte de los años

[210] Donald Judd, "Complaints: Part I", *Studio International,* abril 1969.Hemos consultado la versión reeditada en *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975,* Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, New York University Press, 1975, pp.197-199.

sesenta nace junto a otros factores, como por ejemplo, el desarrollo de las revistas de arte comercial y la expansión del mercado del arte. El éxito comercial del *Expresionismo abstracto*, de la pintura *Color Field* y del Arte *Pop* desarrollaron un creciente interés por el arte contemporáneo y críticos como Rosalind Krauss, Lucy R. Lipard, Annette Michelson, Barbara Rose publicaron sus artículos en las revistas *Arts magazine*, *Art International* y *Artforum*[211].

Donald Judd en un artículo aparecido en *Arts Yearbook* del 1965 con el título de "Objetos Específicos", intenta proveer un encuadramiento teórico a los eventos en curso y en este texto que tuvo mucha influencia, el artista defiende un arte innovador que no sea ni pintura ni escultura, que combine colores intensos y la simplicidad formal de la pintura con el uso de materiales como plexiglás, acero, hierro y plástico[212]. Judd proponía además una distribución serial de las partes, "una cosa después de la otra", que

[211] La revista *Arts magazine,* fundada en los años veinte, publicó los primeros escritos de Michael Fried, Dan Graham, Donald Judd, Sol Le Witt; *Artforum,* fundada en Los Angeles en el 1962, fue transferida en el 1965 a Nueva York, donde se convirtió rápidamente en un forum para la crítica contemporánea, en particular sobre el minimalismo, publicando textos, entre otros, de Michael Fried, Rosalind Krauss, Robert Morris, Robert Smithson; *Art International* fue fundada en el 1956 y publicó los primeros escritos de Michael Fried, Lucy Lippard, Annette Michelson. Véase *Minimalismo,* a cargo de James Meyer, Londres, Phaidon Press, 2005.

[212] Muchos artistas minimalistas tuvieron una formación humanística, y la tendencia a la elaboración teórica di Judd revela una procedencia académica, pues Judd se graduó en filosofía e historia del arte en la Columbia University; Robert Morris escribió una tesis sobre Constantin Brancusi al finalizar un master en el Hunter College de Nueva York, donde había sido alumno de Ad Reinhardt y del histórico del arte Eugene Gooseen, en *Minimalismo,* a cargo de James Meyer, Londres, Phaidon Press, 2005. Donald Judd, "Specific Objects", en Donald Judd, *op. cit.,* pp.197-199.

impusiera la organización de la obra antes de su producción y reduciendo radicalmente los elementos de la obra, al punto de que todos pudieran conducir de manera evidente a la forma unitaria, el artista esperaba no sólo cancelar la composición, sino eliminar la sensación de una idea, de una intención anterior a la realización de la obra como tal, una idea preexistente más allá de la forma externa.

Robert Morris, *Ring with Light* (Anillo con Luz), 1965-1996

Las características fundamentales del arte minimalista, como la reducción formal y la falta de una elaboración artística, acercan esta tendencia al *ready made* de Duchamp, pues cuando el artista en 1914 expone un porta-botella en una galería, quería afirmar con este gesto, que el arte podía ser simplemente una idea.

Críticos como Barbara Rose, Lucy Lippard, David Bourbon, reconocen que las obras minimalistas fueron influidas, ya sea por el impulso modernista a la reducción formal, ejemplificado por el cuadrado negro de Malevich, ya

sea por la afinidad con el mundo de las cosas del *ready made* de Duchamp. Barbara Rose subraya que ambas decisiones, la de Duchamp y la de Malevich, implican un acto de renuncia, en el caso de Duchamp, una renuncia a la noción de unicidad del objeto artístico y de su diferencia con el objeto común, mientras que en el caso de Malevich, se trata de una renuncia a la noción del arte como algo complejo[213].

Robert Morris, Untitled (Sin Título), 1965-1971

También según el curador Samuel J. Wagstaff, las influencias sobre esta nueva estética minimalista eran imbricadas de una parte en la tradición modernista de la reducción formal y de otra en la componente dadaísta de

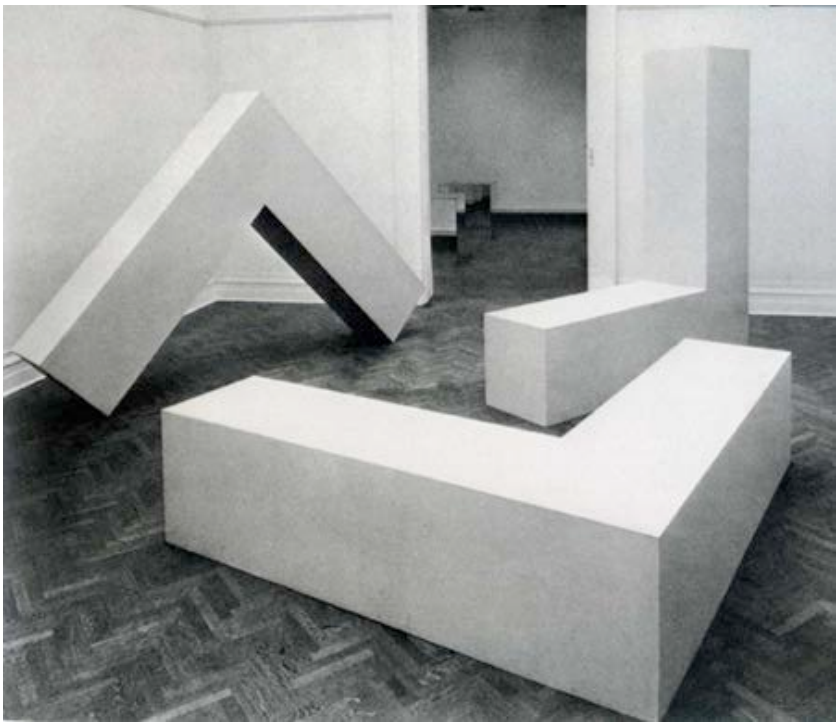
[213] Barbara Rose "ABC Art", *Art in America,* (octubre–noviembre 1965), pp.57-69.

Duchamp y Cage[214], el cual ejerció en los años cincuenta una notable influencia entre los jóvenes artistas americanos, puesto que en su música, la obra "terminada" propia de la composición clásica - Cage estudió con Arnold Schoenberg (1874-1951)- era sustituida por un esquema arbitrario que se consumía en sí mismo. En su pieza más célebre, *4'33''* el compositor se sentaba al piano, en silencio, todo el tiempo establecido, o sea cuatro minutos y treinta y tres segundos, sin tocar una sola tecla y los movimientos, golpes de tos, susurros de los espectadores se convertían entonces en la verdadera obra, pues de este modo se giraba el baricentro sobre los oyentes y la obra se creaba a través de la interacción y la participación del público, así como sucede en presencia de las obras minimalistas.

Si en el arte minimalista la simplificación de la forma y de la técnica implicaban la ausencia de otros significados más allá de los componentes materiales y del procedimiento constructivo, Rose, en su análisis, citaba una serie de referencias literarias y filosóficas que incluían textos muy diferentes entre sí y abría de este modo la crítica minimalista a intereses que trascendían aspectos puramente formales o visuales. Entre otras referencias, subrayaba también la influencia que tuvieron las reflexiones de Wittgenstein sobre el lenguaje, en el modo en que las obras

[214] Samuel J. Wagstaff organizó la muestra "Black, White, and Gray" en el Wadsworth Atheneum de Hartford en 1964, una de las primeras exposiciones que tomó en consideración la nueva estética minimalista. Entre los artistas invitados a exponer estaban presentes Gorge Brecht, Jim Dine, Dan Flavin, Agnes Martin, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Véase el artículo de Samuel J. Wagstaff, "Paintings to Think about", *ARTnews,* enero, 1964.

de Judd e Morris estaban ancladas en la experiencia perceptiva de los espectadores[215].



Robert Morris, *Untitled (L- Beams)* (Sin título. Traves a L), 1965-67

Es importante destacar que el factor tiempo es un elemento que forma parte integrante de la experiencia minimalista, junto al espacio y al sujeto. Michael Fried, en el importante ensayo *Art and Objecthood* de 1967, elabora una crítica al minimalismo juzgando en términos negativos el cambio de significado en la obra minimalista del objeto en sí

[215] Para Wittgenstein el significado de cualquier palabra era identificable con su "uso". Los significados de las palabras se mezclan con el contexto en el cual son aplicados. El significado de las palabras que pronunciamos no depende de las intenciones que tenemos antes de articularlas, sino que adquieren sentido en el espacio público de las relaciones con los otros. En Barbara Rose "ABC Art", *op.cit.,* pp.57-69.

al ambiente circundante y la interacción con el espectador[216]. Alumno de Greenberg, Fried se opone a la escultura performativa minimalista cuyo sentido debía ser completado por el espectador, percibiendo la obra como un alejamiento del canon de pureza modernista.

Greenberg afirmaba que mientras las obras de la modernidad como los cuadros de Cezanne o Picasso, tienen un efecto duradero sobre el gusto, en cambio el nuevo objeto minimalista era sólo una sorpresa momentánea [217]. En el texto *Recentness of Sculpure* de 1967 definía el Minimalismo como el arte de la novedad, una actividad dadaísta cuyo único objetivo era impresionar al público[218]. Como el Dadaísmo, el Minimalismo hacía difícil distinguir entre arte y no arte, pues proyectada con antelación y ejecutada por otros, a la obra minimalista le faltaba la complejidad formal y el sentimiento, era demasiado conceptual. Por ello Greenberg afirma que el arte minimalista "está más cerca de la decoración que del arte, posee un diseño agradable, nada

[216] Michael Fried, "Art and Objecthood", *Artforum,* June 1967. Hemos consultado el texto reeditado en *Minimal Art. A Crítical Anthology,* a cargo de Gregory Battcock, E.P.Dutton & Co., Nueva York, 1968, pp.116-147.

[217] El crítico de arte Clement Greenberg fue un gran defensor de la pureza de las formas artísticas y de la autonomía de la obra de arte, pues cuanto más pura es una obra tanto más el espectador es absorbido en una experiencia visiva pura y des-corporizada. Véase Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Partisan Review* (julio-agosto 1940). Hemos consultado el ensayo reeditado a cargo de John O'Brian, *Clement Greenberg: The Collected Essays: Criticism, I,* Press, Chicago y Londres, University of Chicago, 1986, pp.23-37.

[218] Clement Greenberg, "Recentness of Sculpture", 1967, en *Minimal Art. A Crítical Anthology,* a cargo de Gregory Battcock, *op. cit.,* pp.180-186.

más"[219]. Mientras Judd, Flavin, Andre y Le Witt exploraban las potencialidades de la producción industrial para elaborar un arte que fuera privado de sentimiento, Greenberg defendía la estética del expresionismo abstracto, en base a la cual la "verdadera" obra de arte era una expresión, realizada a mano, de la subjetividad del artista.

Al objeto minimalista le faltan los contenidos expresivos, es literalmente y metafóricamente vacío, y fuerza, de este modo al espectador a encontrar el significado del trabajo al interno de la experiencia misma del objeto más que en el objeto en sí.

Si Greenberg equipara las obras minimalistas al *ready made* de Duchamp, Fried las considera como una desagradable consecuencia del modernismo, pues el Minimal Art lleva esta investigación demasiado lejos ya que la búsqueda pictórica de lo plano desemboca en una conclusión imprevista: el objeto específico. El relieve colorado de Judd no es ni pintura ni escultura y al atenuar la distinción típicamente modernista entre los medios expresivos, mina el proyecto modernista desde dentro puesto que si la tela modernista apunta hacia otra parte, la Minimal Art alude sólo a sí mismo, a su objetividad específica.

Para Fried esta revelación de objetividad hacia sí misma ha comprometido la distinción entre arte y no arte, pues "es como si el teatro pusiese al espectador, aislándolo, de frente a la infinitud no sólo de la objetividad, sino también del tiempo"[220].

---

[219] Clement Greenberg, *op. cit.,* p.185.

[220] Michael Fried, *op. cit.*, p.146.

El análisis del concepto de tiempo es lo que lleva a Fried a introducir la noción de teatralidad en las obras minimalistas y mientras mantiene la distinción greenberghiana de la autonomía de las artes (pintura-pintura, escultura-escultura), opina que el arte minimalista en su objetividad específica hacia a sí mismo había comprometido la distinción entre arte y no arte. Al constituirse en el espacio real de la relación con el espectador en una forma intermedia entre pintura y escultura, sin ser ni una ni la otra, la obra entra en relación con el espacio circundante, incluyendo el tiempo real durante el cual se desarrolla su existencia.

Ligado a la concepción modernista del arte como instante de experiencia estética que tiene lugar fuera del tiempo y del espacio real, un momento de iluminación que infunde a una obra su significado, Fried opina que en el arte minimalista la dimensión del tiempo tiene un papel fundamental, el tiempo contingente del mostrarse la obra en interacción con el espectador, en un espacio real.

Si en la obra moderna el encuentro es vivido como algo fuera del tiempo y el observador al ver la obra, vive un momento de pura presencia, lejos de los encuentros banales de lo cotidiano, en el arte minimalista el tiempo tiene un papel crucial, pues el observador gira alrededor de la escultura, percibiendo la *Gestalt* (forma) en una secuencia de puntos de vista y la obra en su auto- evidencia, acentúa la conciencia de sí en el observador, empeñado en el acto de percibir y colocado en un tiempo y en un espacio real.

Por lo tanto las obras de arte minimalista son teatrales no por sus dimensiones, sino por las relaciones que crean con el espectador y con el ambiente circundante.

Según Fried la experiencia del minimalismo es profundamente teatral en cuanto la presencia de estos objetos en el espacio real es similar a la de un actor teatral que produce continuamente efectos sobre el público. Si los cuadros de Morris Louis o Barnett Newman crean un reino del color puramente visivo, y las esculturas de Anthony Caro reducen a un formato pictórico su tridimensionalidad y la trascienden, en cambio el Minimal Art revela el espacio concreto del observador y su presencia en este espacio.

Colocada en el centro de la galería, la obra minimalista instaura un vínculo teatral con el observador, exigiendo su atención justamente como haría un actor: el teatro no es un arte en sí mismo, sino algo, según Fried, que se encuentra en medio de las artes, y por la naturaleza temporal del encuentro los objetos minimalistas devienen actores en el escenario, pues el Minimal Art es teatral porque se completa con las circunstancias en las cuales el espectador encuentra la obra.

> *La obra literarista depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando. Y una vez se encuentra en el recinto, la obra se niega, obstinadamente, a dejarlo solo – lo que equivale a decir que se niega a dejar de estar frente a él, a distanciarse, a aislarse de él*[221].

El espacio activado del objeto es interpretado como un escenario que acoge el objeto y la experiencia del espectador que es el resultado de una situación percibida que incluye el cuerpo del espectador. La obra es activada por la presencia del espectador, y, como un espectáculo teatral que no existe

[221] Michael Fried, *op. cit.*, p.140.

sin la audiencia, el objeto se convierte en una presencia escénica antropomórfica.

Fried afirma:

> *(…) Lo importante no es que la obra literalista sea una obra antropomórfica, sino que su significado e igualmente el carácter oculto de su antropomorfismo, sean incurablemente teatrales. (..). La distinción crucial que propongo es la de la obra que es, fundamentalmente teatral, y la obra que no lo es* [222].

Pues lo que es paradigmáticamente teatral es el aspecto del tiempo, la duración de la experiencia.

> *La preocupación literalista por el tiempo –de forma más precisa por la duración de la experiencia - es a mi entender- paradigmáticamente teatral, como si el teatro enfrentase al espectador y, por tanto, lo aislase, no ya con la infinitud de la objectualidad, sino con la del tiempo*[223].

Fried divide las artes espaciales - pintura, escultura, arquitectura - de las artes temporales -literatura, teatro, música y danza- y analiza la respuesta del espectador más que la existencia objetiva de la obra de arte. Aunque la escultura minimalista al contrario de la literatura, ocupa un espacio más que un tiempo, el tiempo es el elemento dado al espectador para conocer el objeto. Por lo tanto, el concepto de tiempo es fundamental en la teoría de la teatralidad de Michael Fried, contra la inmanencia y la inmediatez propias de las obras modernas.

---

[222] Michael Fried, *op. cit.*, p.145.

[223] Michael Fried, *op. cit.*, p.146.

Judd inició a fabricar objetos en marzo de 1964 con la ayuda del padre, y posteriormente con operarios profesionales y vio que la realización a mano de los primeros objetos en madera lo desilusionaba por la falta de precisión, pues en realidad, opinaba el artista, la perfecta terminación del metal, de fabricación industrial, podía llevar más la atención del observador a focalizarse en la obra misma respecto que a su ejecución artesanal o en las motivaciones subjetivas del artista.

Donald Judd, *Untitled* (Sin título), 1965

Judd y Morris habían utilizado inicialmente materiales industriales como el contrachapado y las hojas de plexiglás,

pero habían también entregado diseños de varios objetos a las empresas que los realizaban. A fines de los años sesenta, este recurso de producción realizada por otros, se había convertido en muy programático, porque era una manera de exorcizar los últimos residuos del aura del objeto, gracias a la eliminación del toque del artista y de la unicidad de la obra. La fabricación industrial aseguraba el más alto grado de despersonalización de la obra y, al mismo tiempo, garantizaba que el objeto de cada serie pudiera ser considerado un original tanto como cualquier otro.

La obra *Untitled* (1964), es uno de los primeros objetos metálicos de Donald Judd, en el cual el artista utilizó un barniz de color rojo cadmio en una estructura cóncava aparentemente ligera, y con la utilización de ángulos redondeados fundía una forma rectangular y una oval, pues la obra tenía una estructura doble, formada por un anillo cerrado y un espacio interno negativo que lo delimitaba.

Donald Judd, *Untitled* (Sin título), 1964

En 1965 Judd crea la primera “secuencia” vertical, forma que después desarrollará repetidamente a todo lo largo de su carrera: en *Untitled* (1965), las secuencias eran constituidas por diez módulos colocados verticalmente sobre un muro, con un espacio de separación entre un elemento y otro igual al espacio ocupado por el elemento mismo.

La obra, expuesta sucesivamente en varias otras ocasiones, es una composición que forma parte de un sistema potencialmente ilimitado, con un principio compositivo que ordena el ritmo de los elementos, uno después del otro y que evita el contacto entre las partes individuales, entre la figura y el fondo, objetos específicos, formas tridimensionales que no se pueden definir ni pintura ni escultura. En el arte minimalista se pasa de la estética de la obra, manifestada en el objeto artístico, a la estética procesual y conceptual en la cual es más importante la relación que la obra crea con el espectador con respecto al placer de la estructura inmanente, satisfecha en sí misma.

En 1963 Dan Flavin creaba *The diagonal of May 25,* una obra original, constituida por un sólo tubo dorado, fluorescente, aplicado al muro con una inclinación de cuarenta y cinco grados, con una luz fría blanca. El artista, que se inspiró en la *Columna infinita* de Brancusi, utilizaba una simple forma lineal que, gracias al resplandor de la luz fluorescente, parecía extenderse fuera de los límites del objeto físico, pues la visita a la galería se trasformaba en una experiencia en la cual el observador estaba envuelto por los efectos de luces y sombras de la obra, más que ver la obra como objeto.

Dan Flavin, *The Diagonal of May 25* (La Digonal del 25 de Mayo), 1963

Pues en el arte minimalista cambia la naturaleza de la obra y la experiencia que se tiene de la misma, se crea una relación nueva entre el espectador y la obra que no representa más algo en relación a un objeto externo y menos a sí misma, sino que fenomenológicamente se define para ser experimentada por el espectador, es el cuerpo del espectador quien define la obra.

El Minimalismo da importancia a las propiedades del material, los materiales industriales son transformados en objetos artísticos y el espectador experimenta las cualidades visivas de las superficies, de la masa, del peso, de los colores de los materiales usados. Al espectador se le solicita observar el objeto desde varias posiciones, y según las diversas condiciones de luz y del contexto espacial y lo que se crea es una relación íntima del objeto con el espectador, y las obras no aluden, por lo tanto, a nada más allá de su presencia concreta o su existencia en el mundo

físico, los materiales y los colores usados no son referenciales. Por ello su ubicación es estudiada atentamente por los artistas: a menudo son colocadas en los ángulos, o directamente sobre el pavimento, pues son instalaciones que convierten la galería en un lugar real, haciendo al público consciente del propio movimiento a través de ese espacio.

Las nuevas experiencias provocadas por la obra no son creadas exclusivamente por la relación con la obra misma, sino que se refieren a realidades externas, ambientales, a una auténtica realidad de la percepción, la obra comienza a insinuar un carácter instrumental, que sirve para activar al espectador. Las relaciones a través del espacio, sujeto-objeto, espectador-obra de arte, obliga a cuestionar el valor del espacio, el contexto en el cual se coloca la obra y el espectador. En una fenomenología del espacio, las formas penetran en el ambiente circundante, invitan al espectador a confrontarse con el espacio y la obra se convierte en un sistema de relaciones que integra en sí a la obra misma, al ambiente y al espectador como un todo. Nada de lo que proviene de la interioridad del autor, como las intenciones o los sentimientos, es considerado una garantía para el significado de la obra, sino que al contrario, el significado depende del intercambio que tiene lugar en el espacio público en relación con los espectadores.

Robert Morris, en el texto *Notes on Sculpture*, publicado en *Artforum* en 1966 subrayaba la diferencia de su obra con respecto a los otros artistas minimalistas y afirmaba como:

> *La nueva y mejor obra de arte conlleva las relaciones fuera de sí y las transforma en una función del*

*espacio, de la luz y del campo visivo del observador. El observador es más consciente que nunca de ser él mismo quien crea las relaciones, cuando percibe el objeto desde varias posiciones, en condiciones de luz variables y en diferentes contextos espaciales*[224].

Para Morris la escultura privada de colores y vínculos pictóricos, y rigurosamente tridimensional, colocada en el centro de la galería, solicita la participación activa del observador. Morris teoriza sobre la experiencia minimalista con relación a dos modelos perceptivos: la psicología de la *Gestalt* y la fenomenología del filósofo francés Maurice Merleau Ponty.

Inicialmente, con una obra del 1961, como *Column,* utilizada como escenografía para una performance en el *Living Theater* de Nueva York, el artista creaba una columna estilizada, basada en la arquitectura de los templos del antiguo Egipto; según una concepción de las esculturas como objetos experimentales y vividos por el cuerpo, esta columna originalmente fue pensada de modo que el artista estuviera de pié dentro de la escultura y con su propio peso la volcase.

Morris inició a pensar después en un observador que girase entorno al objeto minimalista y, de acuerdo con el

[224] Robert Morris, "Notes on Sculpture: Part I", *Artforum,* diciembre de 1967, pp. 73-77. Para Morris inicialmente la creación minimalista es el pretexto para un encuentro físico, un objeto para utilizar más que para observar.
Morris fue miembro del Judson Dance Theater del Greenwich Village de Nueva York, junto a bailarines y coreógrafos como Trisha Brown, Simone Forti y Yvonne Rainer. Inicialmente realizaba piezas de contrachapado para utilizar como escenografías. La obra *Box with the sound of its own making* del 1961, es un cubo de madera que contiene las registraciones del sonido de un martillo, que obliga al espectator a rivivir la creación de la obra. La integración del tiempo en la teoría de la escultura es coherente con la estética de la performance de Morris, para el cual los objetos minimalistas nacen de su relación con la performance.

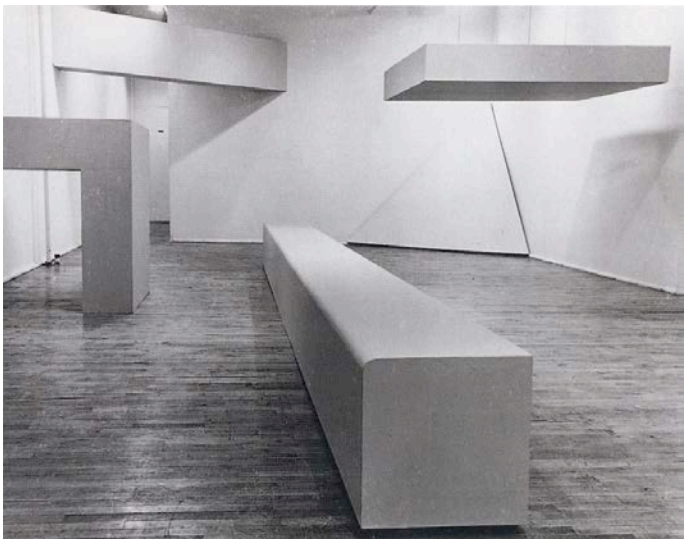
pensamiento fenomenológico de Merleau Ponty sobre la naturaleza parcial de la experiencia visiva debido a los límites perspectivos de la visión humana, contraponía la percepción de la forma pura de la obra a la imagen mental de la apariencia de la obra[225].

La finalidad de la nueva escultura era convertir esta forma en experiencia por vivir para un observador que se moviera alrededor de ella, y la explicación fenomenológica que el artista daba a su escultura se inspiraba en Merleau Ponty para el cual existimos gracias al continuo encuentro con nuestro ambiente, o ser en el mundo[226].

Para su muestra personal en la Green Gallery de Nueva York en 1964 el artista instaló en el espacio de la galería siete esculturas geométricas de contrachapado gris, estructuras imponentes que ocupaban el espacio físico real de la galería y obligaban al espectador a ser consciente de la propia posición en relación con la obra de arte y el volumen de la habitación misma. El artista insertó en un ángulo de la galería la obra *Untitled (Corner Piece),* con la parte posterior y los lados de la obra que desaparecían en el muro pues de este modo el artista modificaba el volumen de la habitación y convertía esta zona frecuentemente olvidada en espacio concreto y vivible.

[225] Maurice Merleau Ponty, *Phenomenologie de la perception,* París, Gallimard,1945.Hemos consultado la edición italiana Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione,* Milán, Bompiani 2003, pp.277-281.

[226] Maurice Merleau Ponty, *op. cit*., p.279.



Robert Morris, *Untitled (Corner Piece)* (Sin título. Pieza angular), 1964

Según el pensamiento de Merleau Ponty nos llegamos a conocer sólo con relación a lo que tocamos, y percibimos la unidad de un objeto a través la mediación de la experiencia corpórea y de modo recíproco, puesto que una cierta forma de experiencia externa implica e induce a una cierta conciencia del propio cuerpo.

El filosofo afirma:

> *La teoría del esquema corpóreo es implícitamente una teoría de la percepción. Hemos reaprendido a sentir nuestro cuerpo, hemos re-encontrado bajo el saber objetivo y distante del cuerpo, este otro saber que tenemos porque el mismo está siempre con nosotros, porque somos cuerpo. Igualmente se deberá despertar la experiencia del mundo así como aparece, en cuanto nosotros somos el mundo en virtud de nuestro cuerpo, porque participamos del mundo con nuestro cuerpo*[227].

[227] Maurice Merleau Ponty, *op.cit.*, p.280.

Así pues en la experiencia minimalista la obra deviene un sistema de percepciones - relaciones entre cuerpo, obra y espacio- y el observador es consciente de experimentar de modo no homogéneo, sino contradictorio la dimensión física de cada objeto en el espacio, obtiene la forma de la escultura de una sucesión de puntos de vista, y retomando el contacto con el cuerpo y con el mundo, el espectador, se re-encuentra a si mismo, ya que, si se percibe con el propio cuerpo, este mismo es un yo natural y el sujeto de la percepción.

## 5.3 Michelangelo Pistoletto: la dimensión del tiempo presente y la colaboración como forma de compromiso social del arte

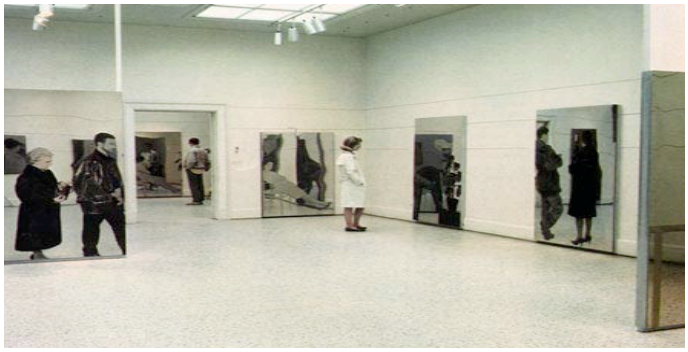
El análisis de la práctica artística de Michelangelo Pistoletto nos permite ver cómo, en el ámbito italiano de los años sesenta, estaban teniendo lugar profundas transformaciones en la concepción y creación de la obra, que progresivamente se iba haciendo cada vez más abierta a un consumo activo por parte del espectador.

A nivel internacional, lo que los artistas sentían como urgente, era la necesidad de re-objetivar el vínculo entre artista y obra con respecto a las experiencias precedentes del Expresionismo abstracto y del *Action painting*.

Muy a menudo los cuadros con espejos de Pistoletto han sido identificados con el *Pop Art* americano, pero Pistoletto, con respecto a los americanos buscaba una objetividad de esencia más filosófica, científica, espiritual.

> *En el momento en el cual he escogido trasformar la tela en espejo,* afirma el artista*, me he reconocido no sólo en el autorretrato, sino que he realizado el*

*autorretrato del mundo, abierto a la participación de todos. El individuo no es más un sujeto único y total, sino que es uno junto a todos los demás. Aparece en la obra junto a la multitud, la fluidez, el movimiento, la transparencia y la diferencia. Todo esto se convierte en trascripción de objetividad* [228].



Michelangelo Pistoletto, Exposición personal "Michelangelo Pistoletto: A Reflected World", Walker Art Center, Minneapolis,1966

Así pues la obra se convierte en un espacio público de participación, en el cual el espectador abandona un papel pasivo para participar en una experiencia compartida, y la percepción activa del espectador lo transforma en actor y el espacio del arte se transforma en un espacio teatral en el flujo de la existencia [229].

Dos son los aspectos que en este análisis de la práctica artística de Pistoletto se desea subrayar: por un lado observar como en el artista sea fundamental una búsqueda y una exploración continua de la dimensión temporal, no en lo

[228] "Michelangelo Pistoletto", Entrevista a cargo de Luciano Manucci, *Juliet,* Año 20, n. 105, diciembre, 2001.

[229] Para profundizar en los aspectos de teatralidad en la obra de Michelangelo Pistoletto, véase el artículo de Claire Gilman, "Pistoletto's staged Subjects", *October* n.124, primavera, 2008, pp.53-74.

que se refiere a la obra solamente, sino también de la muestra como *médium* (reflexiones que se convierten en fundamentales para muchos artistas que emergen a partir de los años noventa), y por otro lado considerar como la obra abandona su aspecto objetual y se abre progresivamente a una colaboración y participación de más individuos en el proceso de concepción y consumo de un proyecto.

Acerca de una reflexión sobre la dimensión del tiempo, Pistoletto afirma que:

> *No es la bidimensionalidad del cuadro, no es la tridimensionalidad de la escultura y menos aún la espacialidad del ambiente. La dimensión "tiempo" es diferente de las otras y comprende en sí también las otras* [230].

El artista cuenta que lleva consigo siempre dos relojes, uno en cada muñeca, en la derecha el reloj muestra el tiempo de ayer, en la izquierda el tiempo de mañana. Para el artista vivimos en el tiempo del medio entre el ayer y el mañana, registramos el tiempo como un concepto de pasado y de futuro, pero en realidad vivimos continuamente fluctuando entre pasado y futuro, y el presente es el resultado de un equilibrio entre dos instantes yuxtapuestos.

En el curso de 1961 el artista presenta una serie de pinturas sobre fondo negro reflejante, todos titulados significativamente *Il Presente* (El Presente)".

El artista explica que:

> *Cuando en 1961, sobre un fondo negro, barnizado hasta convertirse en espejo, he comenzado a pintar mi rostro,*

---

[230] "Michelangelo Pistoletto", *Anno Bianco,* a cargo de Michelangelo Pistoletto y Bruno Corà, Roma, A.E.I.O.U, 1990.

*he visto que me venía al encuentro, separándose del espacio en un ambiente en el cual todo se movía, y me quedé impresionado. Me di cuenta además de que no debía mirarme más en otro espejo, pero que podía copiarme mirándome directamente en la tela. En el cuadro sucesivo giré la figura de espaldas, porque todavía los ojos pintados eran artificiales, mientras aquellos del reflejo parecían verdaderos como los de la figura que ahora estaba sobre la superficie del cuadro mirando en el cuadro. Verdaderamente aquella, estando ahora girada en mi misma dirección, poseía mis mismos ojos* [231].

En esta serie de obras, Pistoletto observa que el efecto de la superficie reflejante produce la impresión de que el hombre pintado caminara en el espacio vivo del ambiente y de este modo, lo real y el espacio del arte se compenetran. El verdadero tema que emerge de estas obras es el vínculo instantáneo que se crea entre el espectador, su reflejo y la figura pintada, en un movimiento que es siempre en el tiempo "presente" y que concentra en sí el pasado y el futuro, tanto que hace dudar de su existencia.

Para Pistoletto el cuadro y la vida son dos identidades figurativamente ligadas, pues si físicamente es imposible entrar en el cuadro, indagar en el interior de la estructura del arte hace necesario sacar al cuadro de la realidad, crear la ficción de encontrarse más allá del espejo.

[231] Michelangelo Pistoletto, "Il Rinascimento dell'Arte Italiana", 1979, manuscrito inédito, publicado en www.michelangelopistoletto.it.

Michelangelo Pistoletto, *Autoritratto in camicia* (Autorretrato en camisa*),* 1961

La esfera de la estética y de la realidad pueden identificarse, permaneciendo cada una en su propia vida autónoma, puesto que no se pueden sustituir sin que una de este dos entidades renuncie a su necesidad de existir [232].

Estas reflexiones llevaron a Pistoletto a crear la sucesiva serie de obras*, I Quadri Specchianti,* (Los Cuadros con espejos), obras en las cuales se integran la dimensión del espacio y del tiempo y que representan el fundamento de su práctica artística, ya sea en lo que respecta a su

[232] Véase el texto de Michelangelo Pistoletto, *Plexiglass,* Galleria Sperone, Turín, 1964. Publicado de nuevo en www.michelangelopistoletto.it.

actividad artística, ya por la reflexión teórica a la cual constantemente retorna a través de estas obras, para profundizar en el significado y desarrollar sus implicaciones.

> *Trasformar el espacio en tiempo, afirma Pistoletto, es el tema principal de mis primeros cuadros con espejos. En cuanto lo que se ve en un cuadro espejeante es el tiempo interno. (..) El único trabajo de este tipo que yo siento poder decir que contiene este fenómeno del tiempo es el vidrio de Duchamp. De hecho a través del vidrio puede verse en realidad como cambia y como transcurre el tiempo*[233].

Michelangelo Pistoletto, *Lui e lei alla balconata*
(El y Ella en el balcón) 1962-1966

[233] Michelangelo Pistoletto entrevistado por Hans Ultrich Obrist, en *Interviews,* Milán, Charta, 2003, p.723.

En los cuadros con espejos, la obra refleja el espacio circundante y al espectador, aspectos que se convierten en parte de la obra misma, a través de la unión de arte y vida, pasado y presente, en un espectáculo siempre cambiante y orientado al futuro. Son obras en las cuales la dimensión del tiempo no sólo es representada, es la dimensión del tiempo presente que vive a través de la obra, vinculando al espectador con el ambiente a su alrededor.

La interacción entre la imagen de naturaleza fotográfica y aquello que sucede en el espacio virtual generado por la superficie espejeante activa una serie de aspectos opuestos, como la estática de la figura fotográfica y la dinámica, debido a la presencia del espectador, la superficie del cuadro y la profundidad de la superficie con espejos, lo absoluto de la imagen fija y lo relativo que se mueve y cambia según las circunstancias externas.

Michelangelo Pistoletto, Exposición personal,
Palais des Beaux-Arts, Bruselas, 1967

Además, los cuadros con espejos no son colgados a la pared, sino directamente apoyados sobre el pavimento, de modo que se abre un tránsito a través del cual el ambiente en que

son expuestos se prolonga en el espacio virtual de la obra, creando una comunicación real entre arte y vida. Si lo que interesa a Pistoletto es el modo en que los artistas pueden develar nuevas perspectivas espaciales y temporales, los cuadros con espejos son obras fundamentales por la ruptura y la innovación que ellos crean, ya que rompen el diseño modernista y abren, según el artista, un concepto nuevo de perspectiva, al abandonar la perspectiva renacentista, provocan un salto adelante con un salto hacia atrás.

Pensemos en la escena del teatro renacentista que escondía, detrás de las cortinas, todo lo que no se podía ver, según una concepción del teatro en la cual lo que se veía era lo que estaba de frente al espectador, no lo que estaba detrás de él o detrás de la escena[234].

El cuadro con espejo incluye lo que el artista llama "el doble valor del tiempo", un tiempo complejo que abre nuevas perspectivas que serán en el futuro reconocidas como el punto de contacto entre modernismo y postmodernismo. El modernismo ha sido el culto al progreso, de un tiempo completamente proyectado hacia delante; del Futurismo, con su impulso hacia el futuro, a Duchamp, a Fontana, todos han mantenido, según Pistoletto, la perspectiva frontal renacentista, mientras los cuadros con espejos proyectan también la dimensión del pasado.

[234] Michelangelo Pistoletto entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *op. cit.,* p.724.

Michelangelo Pistoletto, *Tenda verde* (Cortina verde), 1962-1965

Muchas veces el artista cita a Marcel Duchamp, el cual con el vidrio explora la dimensión del tiempo y del espacio, todavía, si el vidrio de Duchamp mantiene una perspectiva frontal renacentista que representa sólo con el espacio perspectivo que tenemos delante, los cuadros con espejos proyectan nuestro pasado y no sólo el tiempo frente a nosotros, nos muestran lo que existe detrás de nuestros ojos, detrás de nuestra cabeza, en el espacio que se refleja detrás, en el espejo delante de nosotros.

Así, para Pistoletto, lo que está detrás es el pasado y a la vez el futuro y todos los cuadros con espejos proyectan nuestro espacio y tiempo en dos direcciones: detrás y adelante, aspecto que constituye una gran novedad en la exploración de las dimensiones de tiempo y espacio en la obra de arte.

La dimensión del tiempo presente viene indagada por el artista con la producción de los *Oggetti in meno*, obras creadas entre el final de 1965 y enero de 1966, a través un proceso de trabajo ligado a dinámicas de espontaneidad y contingencia. Cada trabajo es diferente del otro y el artista

de este modo rompe la convicción, muy radicada sobretodo en aquel periodo en el mundo del arte, de que cada objeto debía ser reconocido por un estilo, como una marca comercial estandarizada.

Así explica el artista esta producción:

*Es la necesidad de vivir y reaccionar según esta dimensión de lo irrepetible de cada momento, cada lugar y por lo tanto de cada acción presente* [235].

El artista considera estos objetos "proyecciones tangibles, físicas, de imágenes en el espacio", acciones fuera del tiempo entendido convencionalmente[236]. Se trata de trabajos que no quieren ocupar un espacio de tiempo, sino que, en la contingencia, abrir y cerrar su historia.

Para Pistoletto, los *Oggetti in meno*:

*no quieren ser construcciones o fabricaciones de nuevas ideas, como no quieren ser objetos que me representan, imponer e imponerme a otros, sino son objetos a través de los cuales yo me libero de algo –no son construcciones sino liberaciones* [237].

El artista no considera estos objetos como objetos "con más", sino como objetos "con menos", en el sentido en que llevan consigo una experiencia perceptiva definitivamente externa, no representan algo, sino que son, como un lenguaje concluso en sí mismos, son el puro resultado de un paso de la imaginación a la realidad, una imaginación físicamente

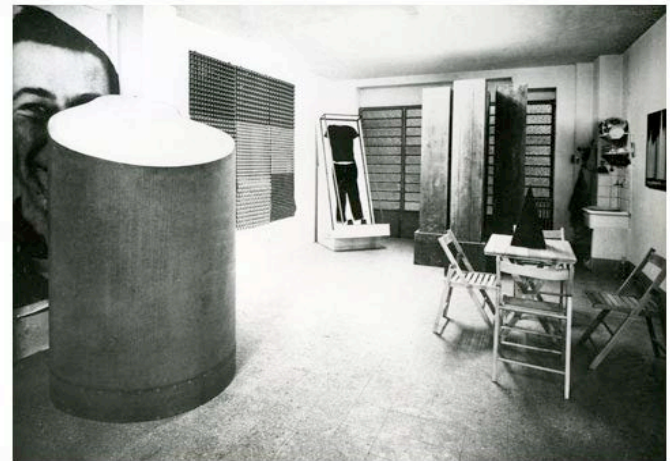
[235] Declaraciones de Michelangelo Pistoletto, en el catálogo de la muestra personal del artista *Michelangelo Pistoletto,* Galleria la Bertesca, Génova, 1966.

[236] *Ibídem.*

[237] *Ibídem.*

bloqueada, como si fuera una memoria tridimensional: en estas obras no es ya la fotografía, sino el objeto el que incorpora la memoria, bajo forma de un hecho completo y por tanto único.

Lo que toma forma, para Pistoletto en los *Oggetti in meno*, es el fenómeno del cambio del tiempo, los espacios expositivos creados con las obras son espacios donde el espectador es libre de moverse sin tener ninguna indicación sobre las obras expuestas y los objetos no están dispuestos de modo ordenado, puesto que cada recorrido es un recorrido individual que el espectador puede crear.

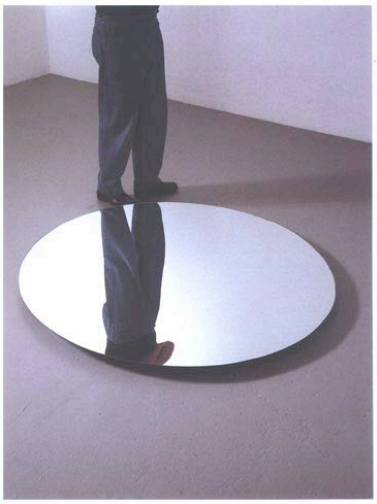


Michelangelo Pistoletto, *Oggetti in meno* (Objetos en menos), 1965-1966, Estudio de Pistoletto, Turín ,1966

El visitante puede andar de un objeto al otro atravesando el espacio de modo que sea una experiencia absolutamente personal, pues para el artista el espectador se encuentra físicamente moviéndose a través de momentos pasados, los cuales, siendo atravesados por su presencia, por sus movimientos, entran en una dinámica de vida presente.

Michelangelo Pistoletto, *Struttura per parlare in piedi* (Estructura para hablar de pié), 1965-66

Entre los diferentes *Oggetti in meno*, Pistoletto realiza una *Struttura per parlare in piedi*, (*Estructura para hablar de pie)*, un *Pozzo specchio*, (*Pozo espejo)* e una *Sfera di Giornali, (Esfera de Periódicos),* obtenida prensando las hojas de periódicos de modo de crear una esfera, de dimensiones variables, según el ambiente en el cual es colocada.



Michelangelo Pistoletto, *Pozzo Specchio* (Pozo Espejo), 1966

Cuando a partir de 1967 Pistoletto realiza algunas acciones colectivas fuera de las galerías, en ocasión de la muestra colectiva "con-temp-l'azione", llama *Scultura da Passeggio*, (Escultura de paseo) a la esfera compuesta por periódicos y la hace rodar por las calles de Turín, que unen las tres galerías Sperone, Stein y Il Punto, donde tenía lugar la muestra colectiva.

Michelangelo Pistoletto, *Scultura da passeggio*
(Escultura de paseo), 1968

Pistoletto se interesa en los periódicos, en los diarios, por su propia naturaleza, por el hecho de ser algo que contiene las noticias del día, cuya razón de ser es la cotidianeidad, el contingente, las palabras son absorbidas, y lo que queda es el objeto, como memoria del pasado que rueda en el presente.

El pasado se acumula, así como la esfera que moviéndose, acumula y crea una dinámica que se expande fuera del ambiente institucional, para proyectarse en el espacio público.

Siempre en el año 1967, invitado a exponer en la Galería Sperone, el artista decide formular la concepción de la muestra de modo diverso, en dos momentos físicos y temporales separados: en la Galería decide de exponer un solo objeto, la “Pietra Miliare”, un guardacantón en piedra que lleva grabado “1967”, y anuncia, con un manifiesto, la apertura de su estudio durante el período de la muestra.

Michelangelo Pistoletto, *Pietra Miliare* (Piedra Miliar), 1967

Michelangelo Pistoletto, *Manifesto,* 1967

El artista vacía su estudio, y lo abre como espacio de participación:

> *Abrir el estudio era un hecho técnico,* afirma el artista. *Del resto yo he tenido un vínculo casi constante con los jóvenes artistas di Turín. Para mí era un modo de proceder. Dado que he "abierto " el cuadro a la presencia y participación de todos, ¿por qué no "abrir" también un espacio físico?*[238]

Metafóricamente es como si el cuadro, el estudio, incluyese en sí a todos los participantes posibles: en el estudio se encuentran personas para proyectar películas, recitar poesías, intercambiar ideas, y el espacio es vivido realmente como espacio para compartir, el arte se convierte en un tiempo y en un espacio para vivir.

Para su muestra personal en la Galería Attico de Roma en el 1968, Pistoletto vuelve nuevamente a trabajar sobre el tema del tiempo, que ya no es el tiempo presente, sino el tiempo dilatado de la duración de la muestra.

El montaje expositivo es construido con dos habitaciones que son llamadas de "descondicionamiento" y de "espectáculo"; la primera sala presenta una percha con trajes y sombreros de varias formas y épocas, provenientes de Cinecittà, un cuadro con espejos colocado a la entrada y potentes reflectores, dirigidos hacia quien entra en la sala, acogen a los espectadores, y en la otra sala se encuentran tres cuadros con espejos y diversos elementos escenográficos.

Lo que es importante subrayar es que el artista concibe la muestra como una duración en el tiempo, una duración

[238] "Michelangelo Pistoletto", entrevista a cargo de M. Bandini, en *NAC,* Bari, noviembre de 1973.

vivida y no contemplada. En realidad durante todo el mes a partir del día de la inauguración, junto a diez jóvenes directores, realiza cortometrajes que serán proyectados en la Galería el último día de la muestra [239].

> *La colaboración estaba convirtiéndose en un aspecto muy importante, porque mi trabajo había pasado de focalizarse sobre los objetos estéticos, a los objetos mismos, a la creación en el sentido de colaboración entre un cierto número de individuos. El objeto no era ya el elemento que llevaba un mensaje estético y moral, sino que más bien este mensaje estaría inmerso a través del proceso creativo que implicaba a diversos individuos*[240].

Los objetos se convierten entonces para Pistoletto en la ocasión para un encuentro creativo, un intercambio directo entre muchos individuos y este aspecto es fundamental en su práctica, en cuanto la idea del objeto estético ligado a su condición física se sustituye con el objeto asociado a un intercambio y a una sociabilidad, y por lo tanto se habla más de una estética social que de una estética del objeto.

En el mismo año el artista es invitado a exponer en la XXXIV Bienal de Venecia con una sala personal que decide utilizar para un proyecto colaborativo: junto a un grupo de amigos artistas quería vivir de noche la ciudad y crear

---

[239] Las películas fueron realizadas por diversos directores, cada una con protagonista Pistoletto; entre otros films recordamos: Mario Ferrero, *Michelangelo andrà all'inferno,* Antonio De Bernardi, *La vestizione,* Renato Dogliani, *Il Giornale,* Renato Ferraro, *Comunicato Speciale.*

[240] Michelangelo Pistoletto entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *op. cit*., p.731.

pequeñas situaciones poéticas, pequeños gestos, esculturas o pinturas, para dejarlas fuera de las casas de los venecianos, pues de día el espacio expositivo habría sido usado por el grupo de artistas para dormir, de manera que el público hubiera visto esculturas vivientes[241].

La tendencia de Pistoletto a una contaminación entre la esfera del arte y la de la vida, a una colaboración y a un diálogo abierto, se hace cada vez más evidente cuando, en las acciones colectivas y en la apertura del su estudio, se va formando progresivamente un grupo que colabora constantemente con él.

De aquí nace el grupo *ZOO*, constituido por artistas provenientes de diversas disciplinas, de la música, del teatro, de la literatura, de las artes visivas, junto a las cuales Pistoletto entre el 1968 y el 1970 realiza muchos espectáculos.

Michelangelo Pistoletto, *Teatro baldacchino* (teatro Baldaquín), 1968, *Grupo Zoo*

[241] El proyecto de Michelangelo Pistoletto para la XXXIV Bienal de Artes Visuales de Venecia no tuvo lugar a causa de una sorprendente protesta política debida a una interpretación equivocada de la naturaleza del proyecto ideado por el artista. véase Michelangelo Pistoletto, *Manifesto,* abril de 1968, en www.michelangelopistoleto.it.

El término *ZOO*, se refiere a situaciones en las cuales los animales son encerrados en jaulas que los mantienen separados de los hombres que observan, y fue elegido para destacar la voluntad de superar barreras y divisiones sociales, para poder trasformar la separación en participación.

El artista concibe estas acciones públicas como colaboraciones creativas, formas de comunicación libres, no mediadas por objetos, y que se desarrollan en espacios diversos, en las calles, en teatros, en las galerías de varias ciudades, pero existe una continuidad entre las experimentaciones precedentes y las situaciones creadas con el grupo *Zoo*:

> *Los cuadros con espejos no podían vivir sin público. Se creaban y recreaban según el movimiento y las intervenciones que producían. El paso de cuadros con espejos al teatro – y todo es teatro – me parece simplemente natural. (..) No se trata tanto de implicar el público, de hacerlo participar, sino de accionar sobre su libertad y sobre su fantasía, de hacer disparar análogos mecanismos de liberaciones en la gente* [242].

De esto modo Pistoletto explica como un grupo de personas trabajaba de modo directo, perceptivo, instantáneo, para comunicar con el público libremente, de modo no didáctico, sino fantasioso[243].

[242] Michelangelo Pistoletto, entrevista con G. Boursier, en *Sipario,* abril de 1969, Milán, p.17.

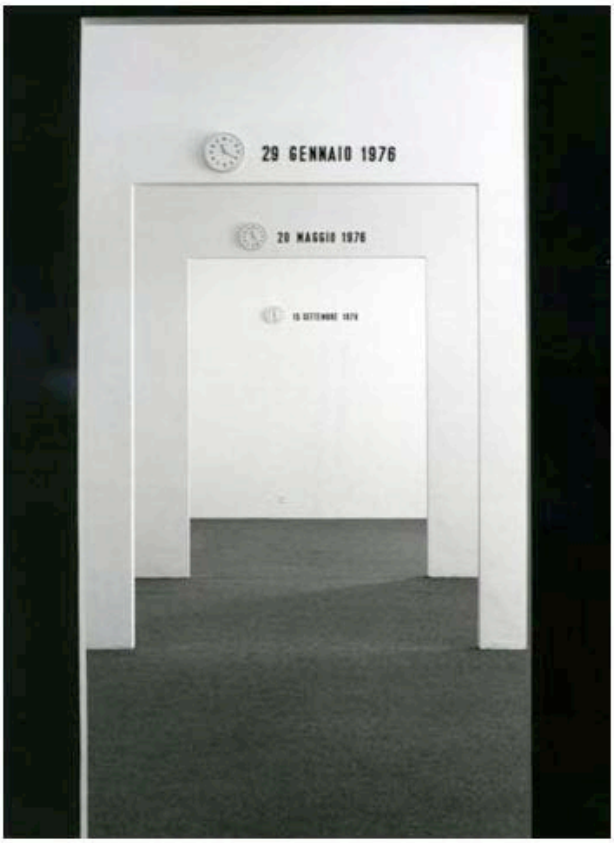
En cierto sentido *Zoo* representaba en aquel período todo lo que en los años siguientes tomaron forma en *Cittadellarte*: una ocasión donde cada uno podía encontrar personas e intercambiar ideas creativas, usando no solamente escenografías, sino cualquier forma posible de expresión, del cuerpo al a la música, del sonido a la literatura.

Si con la muestra a la Galería Attico de Roma, Pistoletto había dilatado el tiempo como creación continua durante el mes de la muestra, con *Le Stanze* (Las Habitaciones), (octubre 1975- septiembre 1976) en la galería Stein de Turín, el artista concibe la muestra como duración de un año de eventos con un vencimiento mensual, y realiza en el área de la galería, tres espacios unidos a otras tantas puertas alineadas en línea recta y de dimensiones similares a aquellas de los cuadros con espejos. En los tres ambientes el artista desarrolla doce exposiciones consecutivas, cada una de ellas preanunciada con un texto del artista.

*Le stanze (Las Habitaciones)* es el primer proyecto de los que serán definidos "Continentes de tiempo", concebido como encuentros en la dimensión del tiempo, entendido como aceptación de los hechos de la vida, dilatado operativamente como ciclo de acciones en lugares y entre personas distintas.

---

[243] El primer espectáculo del Zoo fue *Cocapicco e vestitorio,* en el Piper de Turín en 1969. Pioppi se sienta en cima de una escalera y Pistoletto ayudado por su hija Cristina le cose encima un vestido de plástico que envuelve toda la escalera y cuyo montaje dura todo el espectáculo. Debajo están presentes los otros participantes, en una piscina de plástico entre litros de Coca Cola y nubes de talco. La invitación contiene el anuncio del matrimonio entre el artista y M. Pioppi.
Véase el texto "Dai quadri specchianti all'Anno Uno: una cronologia" a cargo de Marco Farano, julio de 1999, Biella, Turín.

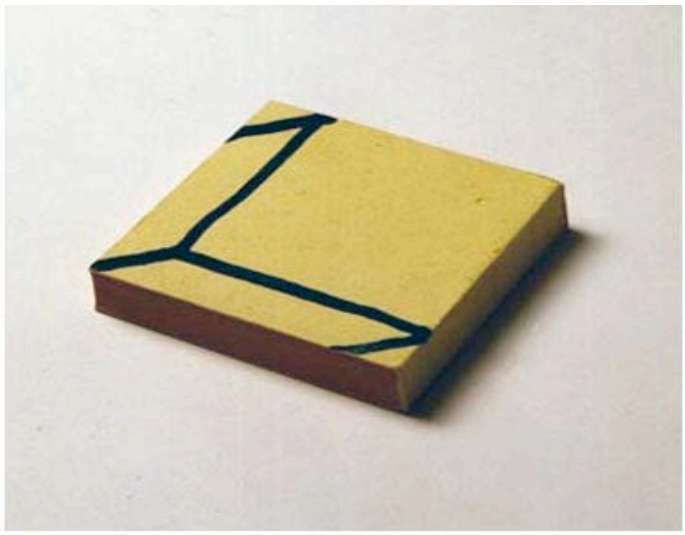



Michelangelo Pistoletto, *Le Stanze (Las Habitaciones)*, enero 1976, Galleria Stein, Turín

Pistoletto envía cada mes un texto escrito a los visitantes, preanunciando la muestra, y de este modo funde el momento de la ideación con el de la realización y de la exposición y abre un coloquio anual continuo con los visitantes. Cada exposición está en relación con la precedente, con el texto escrito por Pistoletto, y con la muestra del momento y el tiempo determina no sólo la cantidad, sino la calidad simbólica de la creación, en cuanto toda muestra es una síntesis, un momento entre lo que ha ocurrido antes y lo que ocurrirá después.

El evento es dilatado durante un año y, cuando se cierra, en octubre del 1976, el artista presenta en la

Galería Persano, una obra absolutamente opuesta a la anterior: con *Cento mostre nel mese di ottobre (Cien muestras en el mes de octubre),* publica un pequeño libro amarillo, cuadrado, que contiene cien ideas para otras tantas muestras, todas pensadas y descritas en el mes de octubre, en un proceso, esta vez, de concentración absoluto del tiempo.



Michelangelo Pistoletto, *Cento mostre nel mese di ottobre*
(Cien muestras en el mes de octubre), 1976,
Libro, cm 1,7 x 9,3 x 9,3, Ediciones Galleria Persano, Turín, 1976

En este especie de recetario de muestras, el tiempo está concentrado en el espacio de un hoja que se ofrece como fuente de ideas para realizar futuras muestras. Elaborado con la libertad propia del flujo de conciencia, el artista cuenta:

> *He escrito el libro de la misma manera en la cual he hecho todo el resto, o sea en un mes he escrito las 360 páginas del libro siempre con el sistema de contingencia e inmediatez. Yo, en el libro, imagino siempre la presencia del lector y por tanto un vínculo*

*de violencia y de amor, imagino una serie de trabajos posibles, de trabajos creativos, que no pudiéndolos realizar en aquel instante, escribía* [244].

Forma parte de la serie "continente de tiempo", también el proyecto *Anno Bianco (Año Blanco) que,* expuesto en la Galería Giorgio Persano de Milán, es un trabajo dimensionado en el tiempo. Nace bajo forma de anuncio para una muestra un año antes, en enero de 1988, y como una semilla que contiene en sí al árbol entero, desde aquel momento toman forma, en fases sucesivas, las diversas partes que compondrán el proyecto final expuesto en el 1989. Así habla del proyecto Pistoletto:

*"Anno Bianco" es un trabajo que tiene la dimensión del tiempo. (..).Aunque es objeto, concepto y proyecto es también el vacío que dilata el interior del objeto, del concepto y del proyecto haciendo emerger la dinámica compleja del tiempo, la cual crea y anula cada vez las distancias* [245].

Si el cuadro con espejos refleja el lugar en el cual es expuesto, para Pistoletto *Anno Bianco* refleja el año en el cual es colocad: el artista utiliza el año del mismo modo que un espejo, para reflejar todo lo que ha sucedido en este periodo de tiempo, y todo lo que ha pasado delante de la hoja blanca durante el año permanece impreso.

El pasar del año se desvela día a día, mes a mes, con una serie de yesos y mármoles blancos, con anuncios que

[244] Michelangelo Pistoletto en conversación con Germano Celant, en Germano Celant, *Pistoletto*, Florencia, Forte Belvedere, 1984, p.29

[245] Michelangelo Pistoletto, *Anno Bianco,* op. cit., p.3.

aparecen a través de varios medios de información, con doce muestras, todos dentro de un preciso período de tiempo, el año 1989.

Michelangelo Pistoletto, *Rilievo Orizzontale* (Relieve Horizontal), febrero, 1989

Michelangelo Pistoletto, *Anno Bianco,* cartel publico, mayo, 1989

Otro "continente de tiempo" es el proyecto *Tartaruga Felice (Tortuga Feliz)*, que Pistoletto concibe para la Documenta de Kassel del 1992: nuevamente es el tiempo el

componente fundamental del trabajo y el artista decide llamar su proyecto y a toda la actividad artística a partir de aquel momento *Tartaruga Felice,* un continente de tiempo constituido por treinta lugares donde transfiere metafóricamente su casa, como una tortuga, hasta el momento de la muestra.

El artista señala:

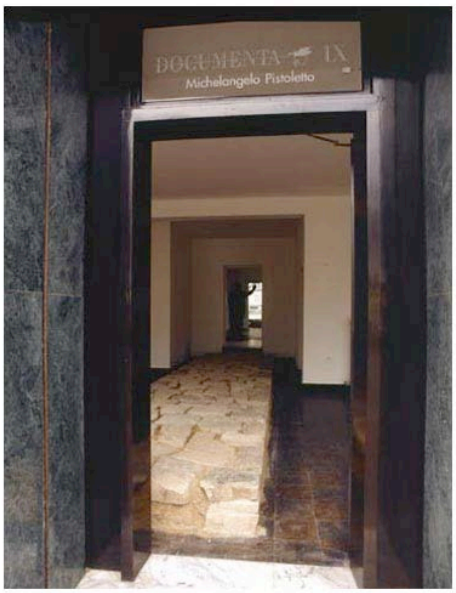
> *Inicié a moverme de un país al otro, de un lugar a otro, llevando conmigo mi casa- como hace una tortuga. Era mi casa en Documenta. De esta forma mi casa no permaneció allí en Documenta, me ha seguido de paseo por el mundo* [246].

Es un proyecto concebido en el tiempo más que en el espacio, en el tiempo de un año, al final del cual el artista completa su trabajo con una instalación que evidencia el entrelazarse de dimensión pública y privada en su trabajo.

En una zona frente al Museo Fridericianum, una tienda abandonada que el artista escoge como lugar expositivo, proyecta una construcción de piedra que partiendo de la puerta principal, divide la habitación en dos partes, hasta el final donde se coloca la obra, e*l Etrusco,* copia de una estatua antigua llamada el Arrengador, con el brazo levantado hacia adelante y que toca un espejo que refleja su imagen y el Museo, situado de frente al ambiente ocupado por Pistoletto. El espacio externo contamina el interno y viceversa, y la dimensión del tiempo es la de un tiempo presente cargado de pasado y de futuro

[246] Michelangelo Pistoletto, entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *op. cit.,* p.741.

Michelangelo Pistoletto, el proyecto *Tartaruga Felice (Tortuga Feliz),* Documenta IX, Kassel, 1992




Michelangelo Pistoletto, el proyecto *Tartaruga Felice (Tortuga Feliz),* Documenta IX, Kassel, 1992

A partir de los años sesenta la interacción con lo social ha sido la parte más activa del trabajo de Pistoletto, un compromiso que tiene un momento importante en la instauración en 1998, de *Cittadellarte,* un proyecto pensado para llevar el arte en directa interacción con todos los

ámbitos de la actividad humana que forman la sociedad, un gran laboratorio de energía creativa que genera procesos de desarrollo en los diversos campos de la cultura, de la producción, de la economía, de la política.

*Cittadellarte* es la actuación del manifiesto" Proyecto Arte", desarrollado en 1994 y que se basa en la idea de que el arte es la expresión más sensible del pensamiento, pues el artista debe tomar la responsabilidad de poner en comunicación todas las instancias del tejido social, de la economía, de la política, de la ciencia, de la religión, estimulando una civilización global.

Es interesante ver cómo está estructurada *Cittadellarte*, un sistema celular donde se crea un núcleo primario que se subdivide en diversos núcleos, llamados Oficinas; cada Oficina desarrolla su actividad relacionada con un área específica del sistema social, y su finalidad consiste en producir una trasformación responsable de la sociedad global partiendo de dimensiones íntimas y locales.

Michelangelo Pistoletto, *Cittadellarte*, Biella, Turín

En primavera del 2002 nace dentro de la Oficina de la Política, *Love Difference–Movimiento Artístico para una*

*Política Intermediterránea*, con la finalidad de recoger en torno a las regiones bañadas por el Mar Mediterráneo, personas e instituciones interesadas en crear nuevas perspectivas que lleven más allá del conflicto entre las diversidades culturales. Es un movimiento artístico abierto a todos, una especie de ósmosis entre el mundo del arte y el de la política, en el cual el arte asume una responsabilidad social y se convierte en la brújula que indica la dirección hacia la cual dirigir la perspectiva de la nueva civilización en dimensión planetaria.

Michelangelo Pistoletto , *Love Difference,*
Instalacion en el interior de la exposición
"La Nuova Agorà", Cittadellarte, Biella, 22 junio -31 octubre, 2002

El Mediterráneo, cuna de muchas culturas que representan expresiones diversas de raíces comunes, es la esfera en la cual se concentran las actividades de *Love Difference*, un movimiento de pensamiento y de acción que, a través del compromiso creativo, quiere logar la formación de una red da unión con diversos países de la cuenca del Mediterráneo, para una transformación social responsable.

Si para Pistoletto, desde los primeros cuadros con espejos, a Cittadellarte, siempre ha sido fundamental incluir al espectador en la experiencia estética, en su ultimo proyecto, *Twenty-two Less two (2009),* con el cual participa a la Bienal de Venecia de 2009, el artista regresa con su investigación sobre el tema del espejo como contenedor universal que reproduce la realidad y refleja los cambios, encerrando presente, pasado y futuro. Con esta obra el espectador vive una situación en devenir en la cual durante una performance, el artista rompe todos los grandes espejos enmarcados que modulan el espacio expositivo, y el movimiento de la ruptura se queda como testigo en la superficie del cuadro como memoria de un tiempo pasado que se sobrepone al tiempo presente.

Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two Less two* (Veintidós menos dos), instalaciòn en la Bienal de Venecia, 2009

Solo dos cuadros se quedan íntegros, para subrayar el contraste entre la plenitud de la luz y de la vida respecto a los conflictos y a las tensiones de la cual es parte la existencia humana[247].

La obra de Pistoletto, como una partitura musical, como una receta, es cada vez interpretada por el consumidor, y se abre a resultados diversos, la experiencia estética se convierte en una progresiva fusión del arte con la esfera de la vida, se convierte en colaboración, en un laboratorio para explorar las dimensiones del tiempo y del espacio, y en un deber social hacia una vida más consciente y una transformación ética de la sociedad.

Michelangelo Pistoletto, *Twenty-two Less two* (Veintidós menos dos), instalaciòn en la Bienal de Venecia, 2009

[247] Véase "Michelangelo Pistoletto", en *Fare Mondi. Making Worlds,* 53. Exposición Internacional de Arte. La Bienal de Venecia, Verona, Marsilio, 2009, pp.134-135.

## 5.4 Daniel Buren: la teatralidad del signo visual.

Hemos visto como el Minimalismo, sea en el ámbito pictórico que en la escultura, había dado muestra de la necesidad de romper con un tipo de creación basada en el gesto, en la narración, en la subjetividad, y llevó la atención al lenguaje. En particular en la escultura, el Minimalismo concibió formas de relación antitéticas a aquellas de la escultura clásica, que daba mucha importancia a la capacidad técnica del artista, en el color, en la preciosidad del material y preveía una fruición de la obra desde diversas perspectivas.

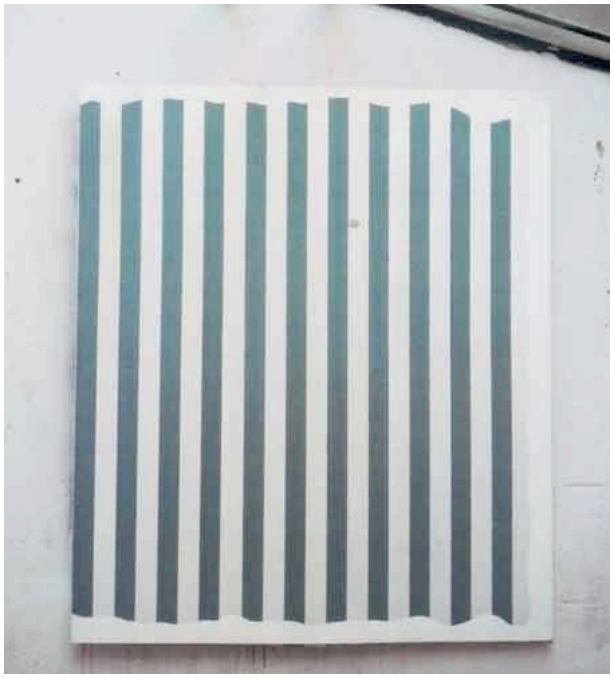
Con el Minimalismo se realizan formas simples, primarias, neutras, que no son vividas como objetos artísticos colocados en un pedestal, pues las obras seriales y exentas ponen de relieve el tiempo y el espacio circundante, además de las características del lugar en el cual se encuentran.

Es importante subrayar como la reflexión del Minimalismo se ha basado sobre las categorías estéticas del arte y ha abierto el paso a posteriores críticas del arte como institución.

> *En cuanto al análisis de la percepción,* afirma Hal Foster, *el Minimalismo ha preparado un análisis ulterior de las condiciones de la percepción. Esto llevó a una crítica de los espacios de arte (como sucede en el trabajo de Michael Asher), de las convenciones expositivas (como aquella de Daniel Buren), del commodity status (como en el caso de Hans*

*Haacke), en breves palabra, una crítica del arte como institución*[248].

El francés Daniel Buren, desde las primas fases de su creación, ha sido uno de los artistas que, a través de su propia práctica, reflexionan mayormente sobre las convenciones expositivas y sus implicaciones sociales e ideológicas que conforman la recepción y comprensión del arte.



Daniel Buren, *Peinture aux formes variables* (Pinturas con formas variables) 1966, París

Las célebres rayas, anchas 8,7 centímetros, que alternan colores y blanco, negro, o transparente, aplicadas sin límites, dentro y fuera del museo, en una plaza o en un

[248] Hal Foster, *The Return of the Real,* Cambridge, The MIT Press, 2001. Hemos consultado la edición española, Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo,* Madrid, Akal, 2001.

cartel de calle, constituyen los elementos principales de una gramática visiva con la cual Buren especula, no sólo sobre la naturaleza de la pintura, sino sobre los límites que las instituciones le imponen a la misma.

Como bien explica Alison M. Gingeras, Daniel Buren ha sido definido como artista post-minimalista, artista conceptual, el padre fundador de la crítica institucional, el pintor del grado cero de la pintura, artista de la performance, artista oficial de Francia, figura politizada de la última vanguardia internacional. Aunque todas estas descripciones tienen algo de verdad, ninguna de estas etiquetas reflejan adecuadamente la complejidad y la amplitud de la práctica de Daniel Buren[249].

De la vasta producción artística y crítica de este creador, es el análisis específico de algunos proyectos lo

[249] En el articulo "Who is Daniel Buren?", Alison M. Gingeras traza una genealogía de las emisiones críticas y museológicas de Daniel Buren en Europa y, sobre todo, en los Estados Unidos. La interpretación crítica predominante sea en Europa como en los Estados Unidos, reconoce como la posición estética de Buren no puede separarse del contexto socio-político en el cual se forma y emerge el artista. La gramática artística de Buren, basada en la utilización de rayas verticales repetidas y pre-estampadas, lo ha acercado a aspectos de la crítica marxista, parte de una tendencia hacia la negación artística, de la autonomía y originalidad. Según Gingeras en los círculos académicos norteamericanos, la obra de Buren ha sido insertada dentro del arte conceptual, y específicamente, dentro de la crítica institucional, haciendo difícil una lectura más global del su práctica, de la cual Buren no ha negado nunca una dimensión estética o decorativa.
Gingeras, en su análisis de la recepción de la obra de Buren, analiza también una serie de muestras en los Estados Unidos en los cuales el artista ha participado, y evidencia como su trabajo se presta a análisis formales y estilísticos diversos. Por último, reconoce que, aunque aparentemente distantes, Buren ha ejercido una influencia notable sobre los artistas que se han afirmado en los años noventa, y en específico en el artista Pierre Huygue. Véase: Alison M. Gingeras, "Who is Daniel Buren?", en Daniel Buren: *The Eye of the Storm*, Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation, 2005.

que permitirá desarrollar una serie de consideraciones, no sólo estrechamente relacionadas con él, sino con un contexto más amplio de la escena artística contemporánea.

En el específico, emergerá la existencia de afinidades no sólo con la experiencia que Michelangelo Pistoletto conduce a nivel artístico y teórico en el ámbito italiano, sino también con el artista norteamericano Richard Serra, con su proyecto *en situ* para el Guggenheim de Bilbao, así como con los artistas afirmados en los años noventa, que reconocen la gran influencia que Daniel Buren ha ejercido sobre sus estrategias artísticas.

Daniel Buren, *Around the corner*
(Alrededor de la Esquina), 2005, Guggenheim Museum, Nueva York

En el 2005 es inaugurada en el Museo Guggenheim de Nueva York una muestra monográfica dedicada a Daniel Buren con el título de *The Eye of The Storm*[250].

*Around the Corner* es la instalación principal de la muestra, concebida expresamente para el espacio del museo: se trata de una gran estructura que del atrio se desarrolla en altura hasta el sexto piso, y está compuesta por paneles de espejos montados como una estructura de torre que ocupa en ancho un tercio del espacio de la rotonda del museo[251].

El título, *Around the Corner,* indica la característica principal de la instalación con la cual se confronta el espectador en el momento en el cual entra en el espacio expositivo: el visitante ve ante todo el esqueleto de la estructura, la parte posterior, la tela, construida para sostener los paneles con espejos que componen la obra. Como si fuera el revés de una trama, o cualquier soporte que permanece escondido, para Buren la división entre derecho y

[250] La muestra *The Eye of the Storm,* curada por Lisa Dennison, Susan Cross, Alison M. Gingeras tuvo lugar en el Museo Guggenheim de Nueva York, del 25 marzo al 8 de junio de 2005.

[251] Daniel Buren cuenta como habían pasado cerca de quince años de la invitación inicial en el 1989 por parte de Thomas Krens, el director del Guggenheim de Nueva York, que estaba pensando en una serie de muestras para realizarlas específicamente para la arquitectura del museo de Frank Lloyd Wright, hasta la realización del proyecto en el 2005. Durante este largo período de tiempo, Buren había elaborado diversas ideas para el museo. Inicialmente pensó reproducir la obra *Peinture Sculpture* que había sido rechazada de la muestra *Guggenheim International Exhibition* del 1971; elaboró también la propuesta de cerrar el museo en un cubo que lo envolviese como si estuviera en un garaje, sucesivamente abandonó estas ideas a favor de un proyecto para el espacio interior del museo. Véase Daniel Buren, *Along the Way(s): From Plans to Realization,* en Daniel Buren: *The Eye of the Storm*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2005.

revés de una obra debe ser anulada: el artista quiere abolir las jerarquías convencionales y las expectativas del espectador y de este modo reclamar la atención acerca de los límites de nuestra percepción y de nuestro punto de vista, en un cierto sentido estandarizado.

En esta obra están abiertamente expuestas las propiedades físicas de la estructura, su intricada arquitectura, sus componentes, que son parámetros importantes con respecto a la parte más externa, determinada.

La historia del arte es una historia dirigida, afirma Buren, una historia de las formas, mientras que "la historia del "verso", de la realidad, está todavía por hacerse"[252]. Esta instalación está ideada a propósito para el espacio del museo, nace de una reflexión sobre el propio lugar: puesto que siempre que un espectador entra en el museo Guggenheim de Nueva York percibe primeramente el espacio arquitectónico, y sucesivamente las obras expuestas, Buren desea alterar esta percepción, y con su instalación refuerza la relación entre arte y lugar expositivo, especialmente en este museo que siempre ha sido visto como obra de arte en sí.

Buren reflexiona sobre la estructura arquitectónica del museo ideado por el arquitecto Frank Lloyd Wright como museo para una colección de pintura no objetiva, pensado para una situación estática que prevé un mínimo de movimiento de las obras y, quizás por eso, la arquitectura tiende a imponerse sobre las obras mismas; las rampas inclinadas alrededor del espacio central vacío, crean la sensación de una fuerza

[252] Declaraciones de Daniel Buren, en Susan Cross, "Reflections on the Guggenheim", *The Eye of the Storm*, *op. cit.*, sección 1A.

centrípeta en el interior y una colocación más periférica de las obras.

Daniel Buren, *The Rose Window*, 2005,
Guggenheim Museum, Nueva York

Sabemos que antes de que se concluyera la construcción del museo, artistas como Franz Kline y Willem De Kooning mandaron una carta de protesta, porque consideraban el Museo Guggenheim un espacio no propicio para exponer obras de arte.

Buren parece compartir esta opinión ya que, aunque no fuera la intención de Wright subordinar las obras a la arquitectura, sino por el contrario hacer de las obras y del museo una sinfonía ininterrumpida, en este espacio expositivo las obras son absorbidas e ingeridas por las espirales y por las curvas del museo [253].

[253] Véase Daniel Buren, "Notes on Work in Connection with the Place Where It Is Installed Taken between 1967 and 1975, Some of Which Is Summarized Here", *Studio International* 190, n.977, septiembre-octubre 1975.

El título *Around The Corner* hace alusión a dos aspectos ulteriores que cabe subrayar: de un lado para Buren es importante crear siempre una cierta continuidad entre el espacio externo, el de la ciudad, y el interno, el expositivo, y es por este motivo que, en las ventanas del piso bajo del edificio, el artista aplica geles que reflejan la calle externa del museo, entre la calle Ochenta y ocho y la Quinta Avenida de Nueva York.

El título significa la continuidad entre el espacio de la ciudad y el del museo, y además el ángulo (corner) se contrapone, por su estructura, a las redondeces propias del museo y entra de este modo en dialogo con él.

Por lo tanto, la instalación *Around the Corner,* pensada exclusivamente para el espectador que camina, entra en el espacio oscuro del revés de la instalación y sale sobre la rampa de la rotonda iluminada por la luz natural, abre una reflexión sobre el espacio expositivo y acentúa la forma del edificio, confiriendo una nueva dimensión al espacio. En el museo, examinado en su complejidad, y en sus partes individuales, se reflejan los detalles arquitectónicos y se produce una multiplicidad de perspectivas.

En la parte externa de las rampas del museo, el artista inserta en el borde una secuencia de rayas verdes fluorescentes, alternando con el blanco de la superficie, y este motivo enfatiza el movimiento de espiral de las rampas y transforma el museo en un soporte, en una tela. El museo viene valorizado como obra de arte en sí, como plataforma para el entretenimiento: las rampas abrazan la obra como los balcones de un teatro y la atención del visitante va de los muros en los cuales habitualmente se cuelgan las obras de

arte, al espacio central, al vacío dramático en torno al cual camina reflexionando sobre la estructura que compone el edificio en donde se encuentra.

Como en una tempestad, las energías convergen en el centro: de aquí el título de la muestra: *The Eye of the Storm* (El ojo de la tempestad); la tempestad puede hacer referencia a las polémica de los críticos, los artistas y los periodistas en el momento de la inauguración del museo, así como a la tempestad que suscitó la instalación de 1971 *Peinture Sculpture* de Buren en el propio museo (que se analiza más adelante). El ojo indica el espacio central, vacío, del museo, catalizador de energías, fuerza centrípeta, que reafirma el museo como institución que impone un cierto sistema de arte convencional.

*Around the corner* expone la teatralidad del museo, donde los visitadores son concebidos como actores que ocupan el espacio, lo viven, lo perciben, están en escena como en un teatro del espacio y del tiempo real. La instalación, que impide la vista de la rotonda del museo con los espejos que multiplican el espacio y permiten que la obra desaparezca dentro de la propia arquitectura, es al mismo tiempo un homenaje a la precisión y a la belleza del museo y una referencia a su vanidad.

Completan la muestra *The Rose Window* del techo, y *Color, Rythm, Trsnparency, work in situ: The double Frieze, Thannhauser 3,* y *Color Rythm, Transparency, work in situ, The Single Frieze, Thannhauser 4* (ambas de 2004-2005), instalaciones que continúan la reflexión entre obra de arte y espacio expositivo donde el artista aplica directamente sobre

las ventanas del museo geles de colores, que filtran la luz que proviene del externo del edificio.

La instalación se ha pensado de modo que la atención del visitante se concentre sobre las condiciones del ambiente, aspectos raramente considerados como parte del arte o de la arquitectura. Los campos de color se adhieren directamente sobre el cuerpo del museo y la obra, pensada como una experiencia estética para el visitante, se constituye a través de juegos de reflejo, las luces y las sombras que se crean sobre las paredes, en el suelo y en la visión del espacio externo, alterada por los filtros colorados de las ventanas.

Daniel Buren, *Color, Rythm, Trasnparency, work in situ: The double Frieze, Thannhauser,* 2004-2005, Guggenheim Museum, Nueva York

De este modo el artista, con diseños geométricos, elementos decorativos que transforman la percepción del lugar y la visión del espectador en vivir una especie de experiencia alucinante, aporta una reflexión también sobre las relaciones y las jerarquías entre el espacio propio del museo y la rotonda principal.

Buren no ha negado nunca un aspecto decorativo presente en su trabajo ya que en su práctica, los confines entre lo

que es funcional y lo que es artístico se esfuman, son confines móviles[254]. Con sus decoraciones, el artista trabaja como en una catedral gótica y en un cierto sentido está presente una reflexión sobre la función del museo, lugar de culto del arte y que ahora es siempre cada vez más un lugar del entretenimiento. El espacio es alterado y de este modo se subraya la función simbólica del museo, como una lente a través de la cual una obra de arte y la experiencia del visitante se depuran.

No representa un problema delimitar lo que es decorativo de lo que no lo es, puesto que cualquier cosa que viene fijada a la pared, decora, o tal vez, la pared misma es decorativa, así que la arquitectura del museo es decorativa y decorada al mismo tiempo, en una ambigüedad que se crea en el momento en que se confunde la arquitectura con función de exposición con la arquitectura como obra.

Daniel Buren, *Color, Rythm, Trasnparency, work in situ: The single Frieze, Thannhauser,* 2004-2005, Guggenheim Museum, Nueva York

[254] Véase Alison M. Gingeras, "The Decorative as Strategy: Daniel Buren's The Museum Which Did Not Exist", *Parkett* n. 66, diciembre de 2002, pp. 84-105, y Julie Pellegrin, "Daniel Buren: Decoration as Critique", *Art Press* n. 280, junio de 2002, pp.19-23.

La muestra se convierte en un dispositivo de especulación, opone simplicidad a multiplicación y los elementos decorativos pueden penetrar en el espacio expositivo o corromper el espacio discursivo de la asimilación crítica, y pueden crear también un nuevo espacio para la obra borrando las líneas que separan forma y función.

Es decorativa también la obra *Wall of paintings,* que completa la muestra, una colección de veinte entre las más emblemáticas de las pinturas de rayas que abarca el período que va del 1966 al 1977, expuestas tipo salón de pintura del suelo al techo.

Daniel Buren, *Wall of paintings,* 1966-77, Guggenheim Museum, Nueva York

A propósito el artista se aleja de la tendencia de aislar la obra de arte y establece un sistema de relaciones, formales y no sólo, con el ambiente del museo, entre una obra y otra, y revoluciona de este modo, la idea de la obra de arte como objeto autónomo, a favor de una cadena de

significados y de relaciones. En todos los casos, en el curso del desarrollo de las ideas de su proyecto para el Museo Guggenheim, lo que ha sido siempre una constante es el deseo de dejar las rampas completamente libres de objetos de cualquier tipo, un deseo de crear un vacío aparente, o solamente ilusorio, puesto que las rampas, llenas de luces y de colores, y la oscuridad que se crea en el espacio interior de la construcción, forman parte de la instalación misma.

El catálogo fue estudiado por Buren como si fuera un número del cotidiano *The New York Times* en el cual están presentes además de muchos textos escritos por él, textos de críticos y de curadores que analizan su práctica artística.

En ello se retoma el problema de la muestra *Guggenheim International Exhibition* del 1971, y el hecho mismo de consultarlo como se hojea un periódico, altera la percepción de lo que solemos asociar con el examen de un catálogo de arte.

Sin embargo, es importante recordar que Buren había sido invitado a confrontarse con la arquitectura del Guggenheim anteriormente, en 1971, y en cierto sentido *The Eye of the Storm* podía ser leída como respuesta a una continuación con respecto a lo que sucedió con ocasión de la muestra *Guggenheim International Exhibition* de 1971[255].

[255] La muestra *Guggenheim International Exhibition,* curada por Edward F. Fry y Diane Waldman, era la sexta edición de una muestra que periódicamente el museo organizaba como reflexión sobre las últimas tendencias del arte. Esta muestra, inaugurada en febrero de 1971, incluía veinte y un artistas provenientes de ocho estados, prevalentemente norteamericanos: Antonio Dias, (Brasil), Daniel Buren, (Francia), Hanne Darboven, (Alemania), Victor Burgin y Richard Long, (Inglaterra), Mario Merz, (Italia), On Kawara y Jiro Takamatsu, (Japón), Jan Dibbets, (Países Bajos), Carl Andre, Walter De Maria, Dan Flavin, Michael Heizer, Donald Judd, Joseph

The Buren Times

THE EYE OF THE STORM

Daniel Buren, catalogo de la exposición *The Eye of the Storm*, Guggenheim Museum, Nueva York, 2005

Invitado a exponer en esta colectiva que se proponía mostrar las tendencias minimalistas, postminimalistas y conceptuales a nivel internacional durante aquel periodo, a los artistas se les solicitaba crear obras que dialogasen con el contexto expositivo, según la propia gramática visiva. Buren, único artista francés invitado, pensó crear una tela de veinte metros por diez, de líneas blancas y azules en ambos lados, que fuera instalada y colgase en el centro del espacio de la rotonda, en el corazón de la arquitectura de Wright.

La obra, con el título de *Peinture Sculpture,* tenía dimensiones enormes con respecto al resto de las obras expuestas, y retaba la arquitectura del museo, llenando el

---

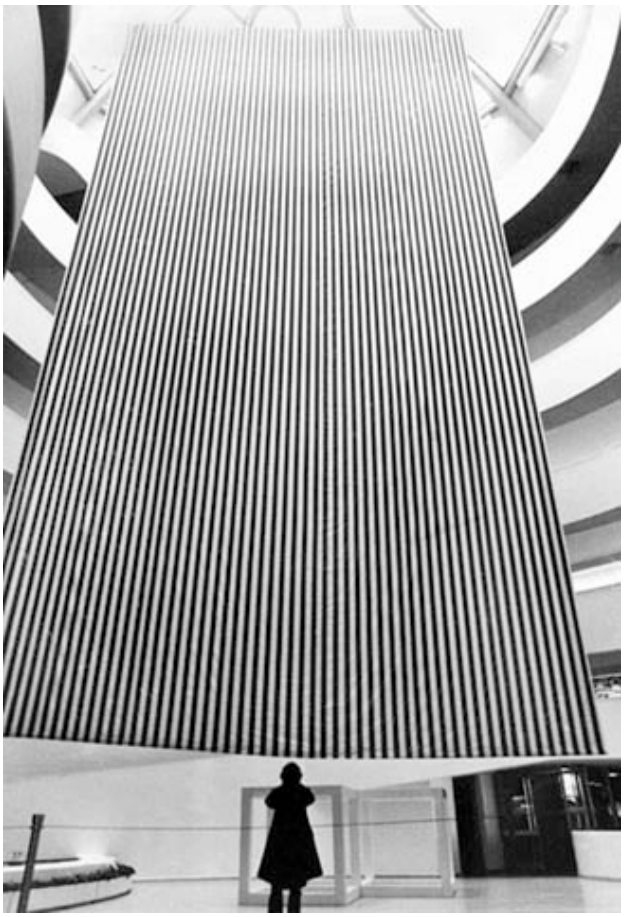
Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Ryman, Richard Serra y Lawrence Weiner, (Estados Unidos).

vacío central del mismo, alterando todas las jerarquías expositivas y afrontaba la supuesta neutralidad del espacio del museo como contenedor de arte, analizaba las condiciones de visibilidad de este particular museo. En el proyecto, una segunda bandera idéntica, pero de proporciones más pequeñas con respecto a *Peinture Sculpture* debía colgar en la parte externa del museo, para crear en el espectador una visión amplia y continua del exterior y del interior del espacio expositivo y una tensión entre las dos visiones.

El artista trabajó la obra en París, y una vez completada, la envió a Nueva York; el día antes de la inauguración, cuando se instaló la obra, algunos de los artistas participantes - entre ellos Dan Flavin y Donald Judd - pidieron que fuera retirada la obra de Buren, ya que impedía ver las otras instalaciones. Para Buren esta protesta era sólo un pretexto para crear una polémica, puesto que las obras de varios otros, concebidas en escala no proporcional al museo, no habían sido pensadas para ser contempladas a través del ancho de la rotonda del museo.

El artista opinaba que "en una muestra colectiva, las diferentes obras de los artistas siempre interfieren entre ellas, es la regla del juego"[256], por lo tanto su obra no molestaba más que otras, como, por ejemplo, la instalación de Dan Flavin, que con la su luz colorada, golpeaba también las situadas a su alrededor.

[256] "Daniel Buren", entrevista con Lisa Dennison, enero de 2005, publicado en Lisa Dennison, "Twice Censored", en Daniel Buren, *The Eye of the Storm*, *op. cit.,* p.1B.



Daniel Buren, *Peinture Sculpture,* 1971, Guggenheim Museum, Nueva York

Fue una enorme polémica que se reprodujo en todos los periódicos: los artistas que se opusieron con más fuerza, como Dan Flavin y Donald Judd, eran, para Buren los creadores más potentes de aquel tiempo y para mantener la unidad de la muestra, por una decisión de naturaleza política, el museo decide secundar esta petición.

Al artista francés se le ofrecieron dos posibilidades: una fue la de considerar la obra externa sola como contribución a la muestra y la otra propuesta consistía en la posibilidad de exponer durante una semana su obra en el museo, una vez terminada la muestra colectiva.

Buren solicitó instalar su obra algunos días después de la inauguración, para haber las fotografías en el catálogo que documentaran la presencia de la obra. La obra fue instalada solamente durante el día de cierre del museo pero no fue nunca expuesta al público, y en cambio, en la muestra, se exhibió, a petición del artista, un manifiesto en el cual explicaba a los visitantes lo sucedido, pues el hecho se concluyó con el regreso de Buren a Europa y la decisión de no exponer de ningún modo la obra que había sido rechazada para la muestra colectiva.

No obstante la obra *Peinture Sculpture* no haya sido nunca mostrada al público, este hecho ha tenido un impacto duradero en la historia de las exposiciones y del vínculo entre el artista, la obra de arte, la institución y el público[257]: con un gesto que tal vez tenía poco en cuenta las dinámicas de colaboración propias de una muestra colectiva,

[257] La obra *Peinture Sculpture* concebida expresamente para el museo, no fue nunca expuesta. Sucesivamente el museo pensó organizar una serie de muestras monográficas que expresamente se confrontasen con esta arquitectura, con instalaciones específicas en las cuales el espacio central vacío se convertía en un espacio para conquistar. Véase las muestras de Jenny Holzer (1989), Mario Merz (1989), Rebecca Horn (1993), Lothar Baumgarten (1993). En 1992, Dan Flavin, para celebrar la reapertura después de dos años de las galerías reestructuradas del museo, es invitado a ampliar su obra expuesta para la muestra *Guggenheim International Exhibition*, y crear un sistema de relaciones con el museo en todas sus partes. Cada rampa de la rotonda fue iluminada con luces fluorescentes azules, rosadas, amarillas, verdes, que evidenciaban la extraordinaria arquitectura del museo de Wright. Además Flavin colocó en el atrio una enorme columna vertical de tubos fluorescentes rosados, que se extendía desde el pavimento al lucernario. El color de la columna cambiaba en los diversos momentos del día: con la luz diurna los tubos asumían una tonalidad blanca sucia, mientras después, en el crepúsculo, prevalecía el rosa pálido. Véase Lisa Dennison, “Twice Censored”, en Daniel Buren, *op. cit.*, p.5.

Buren se afirmaba como uno de los padres de la crítica institucional.

A pesar de todo, es necesario subrayar que el artista francés, en su práctica artística, no obstante lleve adelante una reflexión sobre los lugares expositivos, proponiendo una reflexión sobre el papel de la institución, no posee una visión radicalmente anti-museo[258] .

En efecto, basta pensar que cuando tuvo lugar el hecho del rechazo de su obra para la muestra *Guggenheim International Exhibition,* un grupo de activistas, *The Art Worker's Coalition,* que incluía artistas como Carl Andre y Robert Smithson entre otros miembros, se ofrecieron para asistir a Buren contra la censura del museo, y no obstante Buren les considerara un grupo interesante, no estaba de acuerdo con su visión radical de dividir el mundo del arte en dos grupos opuestos y proteger a los trabajadores (los artistas) de la explotación de los museos y las galerías, puesto que para él, la verdadera reforma del mundo del arte puede tener lugar a través del intercambio de opiniones dentro de una colectividad formada por curadores, artistas y coleccionistas, y "el museo en sí no debe ser criticado, son los artistas quienes tienen el poder mayor a través de sus obras para dirigir el curso del arte" [259].

[258] Véase el articulo de Douglas Crimp, "The End of Painting" en Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins,* Massachussetts y Londres, MIT Press, 1993, en el cual Crimp desarrolla el tema de la función fundamental que el museo ocupa como institución, en complicidad con la práctica del artista francés.

[259] Véase Daniel Buren, "Statement by Daniel Buren: Round and About a Detour", en Daniel Buren, *op. cit*., p.4.

El *New York Times* publicó entonces un artículo en el cual Grace Glueck, hablaba del museo que se trasformaba en un laboratorio estético y afirmaba:

*La noción de arte como objetos finitos ha sido sustituida por el arte como idea y concepto, una noción que, llevada al extremo, llevaría a ser inútil la presencia del museo*[260].

Para el director del museo, Thomas Messner, el museo servía como punto de partida para los artistas presentes en la muestra, un reto en un cierto sentido, un homenaje a la arquitectura en otro, y la muestra no podía ser entendida sin considerar este aspecto inicial de la concepción expositiva, pues Buren con su obra de imponentes dimensiones, rompía el equilibrio de una exposición colectiva que requería por su naturaleza de un cierto equilibrio interno entre las obras presentes[261].

La curadora Diane Waldman, en un artículo en el cual explicaba las razones del rechazo de la obra de Buren, afirmaba que la obra *Peinture Sculpture* estaba en conflicto con el trabajo de los otros artistas, y este fue el factor que conllevó la eliminación de la obra, ya que la unidad de la muestra, así como la identidad de cada una de las obras, eran aspectos fundamentales en la concepción de la exposición

[260] Grace Glueck, "Museum Presents Wide Media Range", *New York Times,* febrero 1971, reeditado en Daniel Buren, *op. cit*., p.6.

[261] Véase una entrevista de Barbara Riese con Thomas M. Messer, originariamente publicada en *Studio International,* 25, abril de 1971.

en la cual la obra de Buren por sus dimensiones y colocación provocaba una ruptura del equilibrio expositivo[262].

Daniel Buren responde a las afirmaciones de la curadora sosteniendo que esta censura por parte del museo muestra las dinámicas del mundo del arte del cual el mismo museo, que en teoria debería estar fuera de ciertas ideologías, forma completamente parte, y son los propios artistas quienes tienen el poder, junto a ciertas galerías comerciales, y de esta manera el arte se convierte en un reflejo de la ideología dominante, la ideología burguesa.

La obra de Buren quería confrontarse con el espacio arquitectónico, el museo, que con su estructura importante, hace correr el peligro de que todo lo que venga exhibido se convierta en periférico y secundario. La fuerza centrípeta del museo, que lleva los ojos siempre al espacio central vacío, y al mismo tiempo centrífuga, en el sentido que coloca en un tipo de periferia todo lo que viene expuesto en las rampas, se interrumpía en el momento en el cual Buren colocaba la gran tela en el centro del espacio vacío.

Se cuestionaba así la función narcisista del museo con una obra que abría un diálogo entre el contexto expositivo y los objetos artísticos, entre la obra y el espacio externo del museo, la ciudad, y entre las dos obras, la interna y la externa del museo.

En general, la práctica artística de Daniel Buren consiste en una reflexión alrededor de la función de la obra

[262] Diane Waldman, “The Museum Responds”, originalmente publicado en *Studio International,* junio de 1971, reeditado en Daniel Buren, *op. cit*., p.7b.

y el contexto en el cual viene instalada, o sea, en una relación que une la obra, el lugar y el espectador.

Buren da inicio a la práctica de diálogo con el espacio urbano cuando, en abril de 1968, en París, se encontraba, como muchos otros artistas de su generación, en una situación en la cual no había una galería que lo representara, y mucho menos un estudio donde desarrollar sus trabajos, y decide utilizar el espacio urbano para exponer sus posters con rayas verticales de color de 8.7 cm de ancho. Son los llamados *Affichages Sauvage (Carteles Salvajes):* apropiándose de modo salvaje, sin autorizaciones, del espacio urbano, el artista cuelga carteles en las paredes, escaparates de negocios y espacios publicitarios de la ciudad.

Daniel Buren, *Affichages Sauvage* (Carteles Salvajes), París, 1968

La elección inicial de Buren de apropiarse del espacio de la ciudad, ha sido en parte una elección pragmática, un modo alternativo para dar visibilidad a su lenguaje, pero más allá de las consecuencias formales y materiales del hecho de

abandonar la práctica de un estudio, el artista con este gesto, ha desarrollado también una compleja serie de temáticas conceptuales[263].

Sin embargo, Buren no elabora un logotipo, que independientemente de donde sea colocado, mantiene su identidad, sino que al contrario, el suyo es un signo que se modifica y que modifica el espacio que lo acoge. Si la pintura ha sido siempre para el artista un instrumento visivo basado en un módulo para aplicar con rigurosa atención, su práctica rechaza la identidad fija en cuanto es una búsqueda rigurosa y flexible, que se adapta a múltiples contextos, soportes y sujetos.

Daniel Buren, *Affichages Sauvage* (Carteles Salvajes), París, 1968

[263] Sobre este tema véase el análisis de Alison M. Gingeras en el articulo "Affiches Sauvages", en el cual la crítica subraya como con este gesto se rediscuten temas como la autoridad del gesto artístico, su duración en el tiempo, la recepción de la obra. Alison M. Gingeras "Affiches Sauvages", en Daniel Buren, *op. cit.*, p.3a.

En este sentido es importante puntualizar el hecho de que existe una profunda diferencia entre el concepto de logo y el de signo visivo que ha elaborado desde los años sesenta en adelante y que nunca ha abandonado. El logo es una entidad que lleva consigo su propio discurso y por este motivo puede ser aislado del contexto y modificado en sus dimensiones, engrandecido o empequeñecido según las situaciones, sin embargo no puede ser modificado en sus colores, o en cualquiera de sus elementos, en cuanto perdería las connotaciones que conducen a una serie de significados.

En el caso del signo utilizado por Buren, el único aspecto que no varía nunca es la medida del ancho de las rayas, puesto que para el resto de las combinaciones, los colores varían, así como las direcciones y los soportes que acogen el signo visivo el cual no tiene significados propios. Pues si el logo es algo completo e indivisible, en definitiva un objeto autónomo, en cambio el instrumento visivo de Buren modifica su significado según su intervención y su soporte, es un objeto sin autonomía, contradice o enfatiza el entorno en el cual se ha insertado y es propiamente este aspecto del signo visivo vacío que acerca la estrategia de Buren a la de artistas más jóvenes que se han afirmado en los años noventa, como Pierre Huyghe y Philippe Parreno.

La fragilidad del signo, según Pierre Huyghe, hace posible llenarlo y gracias a sus propiedades tiene la capacidad de convertirse en diverso y complejo, un signo que varía, permaneciendo idéntico a sí mismo, según las

condiciones del contexto, y de los significados que progresivamente se insertan en él [264].

Pensemos en la obra de Buren *ACT III. Work in situ. New York Theatre,* de enero de 1973: Buren concibe la muestra dentro de un teatro, el público entra en el *New Theatre* de Nueva York, antes de que inicie el espectáculo y una vez sentado ve instalada en la escena, al fondo, una tela de 165 x 165 pulgadas con rayas blancas y naranjas. Después de algunos minutos de espera, el público lentamente comprende que no habrá ningún evento teatral puesto que el espectáculo está ya en escena, es la tela en sí [265].

Desde el inicio de su carrera Buren ha examinado los paralelismos entre la práctica de organizar muestras de arte y la orquestación de un espectáculo teatral:

> *Las conexiones entre el museo y el teatro son muchas*, afirma Buren. *La exposición museológica no es menos directa que un teatro, aunque si es un espectáculo que generalmente es inmóvil y sin actores* [266].

Transponiendo el acto de mirar una obra del contexto de la galería a la escena del teatro, Buren hace surgir numerosas cuestiones acerca de las convenciones de las representaciones y las direcciones. Con la escena como marco y el teatro como contenedor, la naturaleza espectacular implícita in toda obra de arte se hace evidente y el acto de

---

[264] Véase el artículo "Conversation between Daniel Buren e Pierre Huygue", *Parkett n.* 66, 2002, pp.106-107.

[265] Véase el artículo de Alison M. Gingeras, "ACT III. Work in Situ", en Daniel Buren: *The Eye of the Storm*, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2005.

[266] Daniel Buren, "Essai Hétéroclite", en *Essai Hétéroclite,* (cat. exp), Eindhoven, Van Abbamuseum, 1981.

exhibir, de exponer la obra deviene parte de una puesta en escena más amplia (sea en la galería, sea en el teatro).

*ACT III* es un obra que se ocupa del problema de cuánto tiempo es necesario al espectador para observar una obra de arte, pues no estamos nunca seguros de que una obra instalada en una galería sea suficientemente observada, mientras que en el teatro hay un énfasis en esta función y el acto de ver se produce en un determinado, preciso, arco de tiempo.

Como el título sugiere, *ACT III* no es la primera exploración de confines porosos entre el teatro y los lugares más convencionales de las muestras de arte, pues la misma escenografía ha sido puesta en escena en dos otras ocasiones, la primera vez en París, el 2 de junio de 1967, y la segunda en Belgrado, en septiembre de 1972. La performance de París, más conocida como *Manifestation no.3: Buren, Mosset, Parmentier, Toroni,* fue un evento colaborativo basado enteramente en convenciones teatrales: fueron colgados manifiestos en todo París que hacían publicidad de la performance de los tres artistas y el espectáculo tuvo lugar de la misma manera que *Act III*, con el público sentado silenciosamente que observaba cuatro pinturas de los respectivos artistas, dispuestas frontalmente a la platea, y después de quince minutos se entregaba al publico una hoja en la cual los artistas describían lo que habían apenas visto.

No se ha tratado sólo de una crítica a los modelos tradicionales de crear y de exponer el arte, sino más bien, ha representado la ocasión de dar atención a la noción de ‘instrumento visual’ que el artista ha usado sistemáticamente para alejar la atención del espectador del valor intrínseco de los objetos artísticos hacia el contexto y a las

condiciones de ver una obra de arte y de *Act III* en adelante Buren ha continuado utilizando modelos teatrales y estrategias performativas en su práctica artística.

Si en *The Eye of the Storm,* la exposición se convierte en el *medium* de una experiencia que el espectador hace del espacio y del tiempo, la estructura de vidrios con espejos de *Around the Corner* hace pensar no sólo en una posible analogía con los *Quadri Specchianti* de Michelangelo Pistoletto, sino con los *Oggetti in meno,* y las sucesivas experiencias teatrales del artista italiano, Prácticas artísticas en las cuales los objetos artísticos se convierten en experiencia de un tiempo vivido y exploraciones de un espacio, dos paradigmas fundamentales de los cuales se ocupará también el artista americano Richard Serra con la instalación *La Materia del Tiempo.*

Es además posible reconocer en Daniel Buren al artista que ha influenciado fuertemente una serie de reflexiones que han tenido amplia continuación en los años noventa, en artistas como Philippe Parreno, Dominique Gonzalez Foerster, Pierre Huygue, entre otros, acerca del concepto de teatralidad, de consumo de la obra en el espacio y en el tiempo real, del papel del espacio expositivo y de la posición del espectador.

## 5.5 Richard Serra: la materia se extiende en el tiempo y en el espacio. Análisis de la instalación *The Matter Of Time* (La Materia del Tiempo)

Las estrategias artísticas relacionales tienen en Richard Serra (1939) artista norteamericano, un antecedente particular, como demuestra la instalación *La Materia del Tiempo* (2005), ideada específicamente para los espacios del Museo Guggenheim de Bilbao[267]. Serra estuvo entre los invitados a la muestra *Guggenheim International Exhibition* del 1971, y fue entre los que no se opusieron a la presencia de la obra de Buren *Peinture-Sculpture*, que como hemos visto, fue de todas formas sucesivamente excluida de la muestra.

Aunque existen notables diferencias entre las prácticas artísticas de Daniel Buren y Richard Serra, es de cualquier forma posible encontrar similitudes con relación a la idea acerca de la naturaleza de la obra de arte en el contexto expositivo, la relación que se crea con el espectador y las reflexiones que se abren sobre el valor del propio espacio expositivo[268].

---

[267] *La Materia del Tempo,* de Richard Serra, instalada de modo permanente, en 2005, en la sala principal del Museo Guggenheim de Bilbao, está compuesta por las siguientes esculturas: *Torqued Spiral (Closed Open Closed Open Closed) [Torsión Espiral (Cerrada Abierta Cerrada Abierta Cerrada]), 2003. Torqued Ellipse (Torsión Elíptica), 2003-04. Double Torqued Ellipse (Doble Torsión Elíptica), 2003-04. Snake (Serpiente), 1994-97. Torqued Spiral (Right Left), [Torsión Espiral. (Derecha Izquierda)] 2003-2004. Torqued Spiral (Open Left Closet Right) [Torsión Espiral (Izquierda Abierta Derecha Cerrada)], 2003-04. Between The Torus and the Spere (Entre el Toro y la Esfera), 2003-05, Blind Spot Reversed (Punto Ciego Invertido), 2003-05.*

[268] Buren se vió obligado a retirar su obra *Peinture Sculpure* de la muestra *Guggenheim International Exhibition* del 1971 y no expuso jamás esta obra; un destino similar sufrió una obra de Serra, *Titled Arc (Arco inclinado):* encargada por la Administración de Servicios en 1979, el artista la creó como una obra permanente para la *Federal Plaza* de Nueva York, donde fue instalada en 1981.

Se puede considerar que en realidad, sea la instalación de Buren *Around the Corner,* para la muestra personal *The Eye of the Storm*, sea la instalación permanente de Serra *La Materia del Tiempo,* ambos proponen al espectador una experiencia espacial y temporal dentro del museo completamente diferente con respecto a la tradicional exposición de objetos. La percepción del objeto individual desaparece, para convertirse en una experiencia de conciencia del espacio y del tiempo, y el espectador se encuentra en el centro de una práctica subjetiva e individual en continua transformación.

Daniel Buren, *The Eye of the Store,* Guggenheim Museum, Nueva York, 2005

---

En 1989 la escultura fue desmontada y retirada. No fue nunca más expuesta en cuanto había sido concebida expresamente para el lugar y fue destruida. Para una cronología de los hechos véase Richard Serra, "*Titled Arc* Destroyed" en *Writings Interviews: Richard Serra.* University of Chicago Press, 1994, pp.183-185. Douglas Crimp dedica un artículo importante sobre la practica artística de Richard Serra, y en el especifico alrededor del proyecto *Titles Arc.* Véase Douglas Crimp, "La redefinición de la especificidad espacial", en D. Crimp, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad,* Madrid, Akal, 2005, pp.73-96.

En cierto sentido si el Minimalismo había abierto el camino a este tipo de experiencia, Buren por una parte, y Serra por la otra, van más allá de los límites de esta búsqueda que implica las dimensiones de espacio y de tiempo, además de borrar las fronteras entre arquitectura y obra de arte.

Richard Serra, *La Materia del Tiempo,* Guggenheim Museo, Bilbao, Instalación permanente

Para Richard Serra, así como para Buren, la concepción de una obra está estrechamente relacionada con el lugar en el cual será instalada, y sacarla del estudio y adaptarla a otro ambiente es conceptualmente diferente con respecto a construir la obra especificadamente para el propio lugar, donde la naturaleza y la definición del contexto determinan las relaciones de escala.

*No se puede construir una obra en un contexto,* afirma Serra, *colocarla indiscriminadamente en otro y esperar*

*que las relaciones de escala se mantengan. La escala depende del contexto*[269].

Este artista suele trabajar con un material específico, el acero, entendido como material de construcción en términos de masa, peso, contrapeso y capacidad de carga. Es un tipo de uso que, en relación con el uso decorativo, se ha mantenido al margen de la historia del arte pero que ha sido determinante en la historia de la construcción tecnológica e industrial [270].

Serra no crea bocetos que preceden a la obra, en cuanto diseñar es para él una actividad aparte, con su propio lenguaje, puesto que el artista afirma che "es imposible representar un lenguaje espacial, ni siquiera por analogía" [271]. La mayor parte de las imágenes y las ilustraciones son para el artista engañosas y esta idea remite, en un cierto sentido, al utilizo que hace Buren de las "fotos souvenirs", pues para ambos artistas sus obras existen en un contexto específico y necesitan de la experiencia del sujeto[272].

---

[269] Véase Richard Serra, "Notas ampliadas de Sight Point Road", texto escrito por el autor en diciembre de 1984, publicado en *Richard Serra: Recent Sculpture in Europe 1977-1985,* reeditado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo,* (cat. exp.) Guggenheim Bilbao Museoa y Steidl Verlag, 2005.

[270] Serra ha especificado varias veces como sus modelos históricos en el uso del acero son aquellos creadores que han explorado el potencial de éste como material de construcción, como por ejemplo Eiffel, Roebling, Maillart y Mies van der Rohe. Véase Richard Serra, "Notas ampliadas de Sight Point Road", *op.cit.,* p.40.

[271] Richard Serra, *op. cit.*, p.43.

[272]El término *foto-souvenir*, que Buren utiliza como expresión cercana a las reproducciones fotográficas de sus obras, nace de la necesidad del artista de delimitar las cualidades especificas de la documentación fotográfica del trabajo. Las imágenes no son el trabajo en sí mismo, ya que no existe de ellos una presencia

Aquello que no sea experiencia directa de la obra significa, para estos artistas, traducir en otro lenguaje – sea documentación fotográfica o diseño - algo que ha sido concebido específicamente en el espacio y para el espacio, donde el visitante se convierte en actor en escena.

Para Serra, el poder vincularse con una cantera, con una acería, y poder aumentar su capacidad de trabajo según sus necesidades, es una manera de convertirse en un productor activo en el marco de una tecnología determinada y no limitarse a ser el manipulador de un producto industrial encontrado o un simple consumidor. La utilización del material industrial acerca el arte a la vida cotidiana, desacraliza en cierto sentido su posición y la de su obra. En general para el artista la articulación del espacio tiene prioridad sobre otras cuestiones y sus respuestas al contexto consisten en utilizar formas escultóricas que revelan las connotaciones específicas del espacio y que al mismo tiempo sean relevantes ante estas connotaciones.

El artista afirma:

*Considero el espacio mi medio. La articulación del espacio ha pasado a tener prioridad sobre otras inquietudes. Trato de usar la forma escultórica para hacer del espacio algo definido. Quiero resaltar que no me interesa la forma como pura abstracción. Me interesa la forma como conjunción entre espacio y materia. La*

---

física real, sino solamente el recuerdo (*souvenir* en francés), un tipo de documentación del trabajo sin ninguna pretensión formal.

*materia, cualquier materia, impone su propia forma a la forma*[273].

Las condiciones físicas de un determinando ambiente suscitan ciertos pensamientos y los lugares generan ideas, puesto que los pensamientos y las ideas que proceden de un contexto específico son diferentes con respecto a conceptos abstractos.

Richard Serra, *Torsión espiral (cerrada abierta cerrada abierta cerrada)*, 2003, Guggenheim Museo, Bilbao

Serra, a partir de los años setenta, trabaja casi exclusivamente con el acero, explorando sus potencialidades casi al límite, tanto en espacios externos, como internos. Todas sus obras necesitan un cierto nivel de atención, auto-

[273] Richard Serra, "Cuestiones, Contradicciones, Soluciones", enero de 2004, texto publicado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo, op. cit.*, p.55.

análisis, flexibilidad física y psicológica, así como la voluntad de analizar una y otra vez la posición personal de cada uno, espacial y emocionalmente.

En el caso específico de *La Materia del Tiempo*, para el artista es muy importante que emerja el sentido de coherencia de la instalación, de forma que el espectador reconozca la totalidad del 'campo escultórico' como un lenguaje racional.

Richard Serra, *La Materia del Tiempo*, Guggenheim Museo, Bilbao

Pues hay un campo escultórico que es propio de la instalación, no se trata de objetos independientes, sino de esculturas en un continuum espacial del entorno y existe una simultaneidad de ellas, una conexión formal, no una jerarquía. Las esculturas están dispuestas para establecer una circulación libre y fluida en la cual el espectador se mueve por el espacio de cada figura individual y por el espacio de toda la instalación, en una experiencia del conjunto. Las formas en acero que componen *La Materia del*

*Tiempo*, son el resultado de profundos estudios técnicos sobre las potencialidades del material, de su capacidad para ser manipulado con la finalidad de crear formas que no existen en la naturaleza.

En sus torsiones, elípticas, espirales, esferas y toros existe una polaridad de fuerzas contrastantes, hacia abajo, por el peso, y hacia arriba, para retar la fuerza de gravedad. Para el espectador caminar a través de estas instalaciones es como se si tratase de una experiencia de viaje que no debe necesariamente pasar a través del análisis de los aspectos físicos de la obra, pueden no conocerse los aspectos técnicos, pero se advierte una cierta conexión formal al caminar a través de cada forma y experimentar una experiencia sensorial, psicológica, temporal y subjetiva.

De esta etapa, Serra afirma:

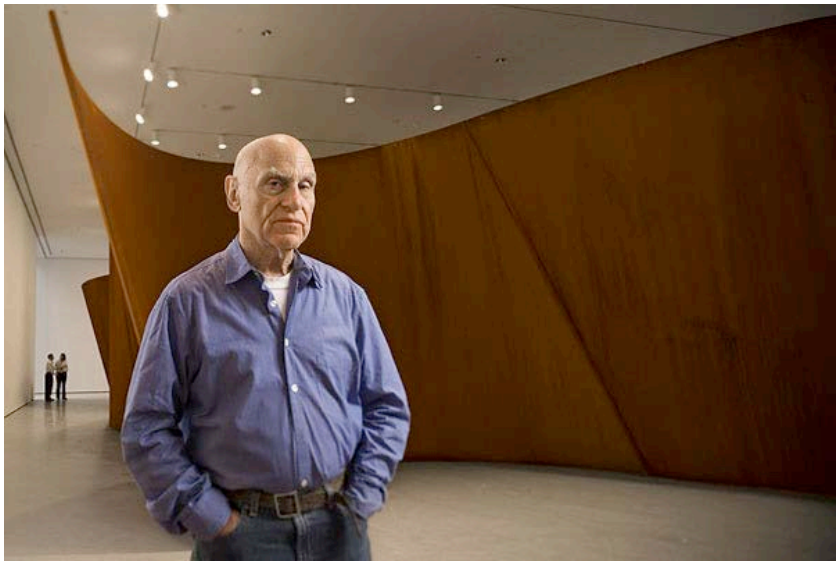
> *Ahora me centro más en el concepto de tiempo que en obras anteriores, en las cuales me interesaba sobre todo definir de nuevo cada contexto físico. Es un gran cambio. A medida que las obras se hacen más complejas ocurre lo mismo con la percepción del tiempo que generan. No es un tiempo de reloj, un tiempo literal. Es una temporalidad diferente, subliminal, que hace que la percepción de las esculturas sea distinta a la percepción diaria* [274].

El tiempo es por lo tanto la dimensión fundamental de esta experiencia, no el tiempo del reloj, sino el tiempo percibido o estético, emocional o psicológico, que se deriva

[274] Richard Serra en "Conversación de Richard Serra con Hal Foster", texto publicado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo*, *op. cit.,* p.39.

de la experiencia de la escultura, un tiempo diferente del tiempo real, un concepto no narrativo, discontinuo, fragmentado, descentrado y desorientado.

Fundamental para su concepción del espacio, entendido como espacio global, fue el viaje que realizó al Japón en 1970, en el cual visitó Tokio, Kyoto, y los templos de Myoshin-ji. En estos espacios el artista percibió un sentido del espacio como totalidad y una articulación de elementos diferentes dentro de los jardines japoneses, ya que éstos se encuentran concebidos con una relación entre ellos, similar al modo en el cual Serra concibe sus propias esculturas de gran formato.



Richard Serra, *La Materia del Tiempo,* Guggenheim Museo, Bilbao

El sujeto experimenta un lenguaje que es ambiguo y estimulante, la percepción del espacio está vinculada al movimiento, en una progresión personal compuesta de visiones fragmentadas, movimientos, respuestas que recomponen una unidad. Los detalles de los jardines de piedra japoneses, que

influyeron mayormente a Serra en la concepción del espacio, fueron los recorridos curvilíneos que circundan o atraviesan el espacio, ya que solamente caminando se puede percibir la articulación de los diversos elementos del espacio y del sentido de este ambiente.

Se trata de una experiencia que se basa en el tiempo, en el movimiento, una especie de meditación:

> *Los jardines japoneses reflejan el concepto de uji, o "ser-tiempo", en el cual las experiencias de espacio y tiempo son inseparables y fluidas,* afirma el artista. *(…) Kyoto definió mi manera de mirar. El espacio de percepción de los jardines zen revela el paisaje como un campo total, cuya organización se basa en la idea de que el espectador está constantemente en movimiento*[275].

Fotografía de la instalación de Richard Serra *La Materia del Tiempo,* Guggenheim Museo, Bilbao

[275] Richard Serra, "Cuestiones, Contradicciones, Soluciones", enero de 2004, texto publicado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo, op.cit*. p.54.

En los jardines zen el significado de las formas deriva del movimiento, del ritmo del cuerpo, pues no se trata de focalizarse sólo en un objeto escultórico, aislado, sino de comprender la complejidad del todo. Emerge por lo tanto un concepto de espacio que, según Serra, se aleja del concepto tradicional occidental basado en una perspectiva central, a favor de una aproximación del espacio en términos de su totalidad, aspecto que se resalta en la concepción de *La Materia del Tiempo.*

Fotografía de la instalación de Richard Serra *La Materia del Tiempo,* Guggenheim Museo, Bilbao

Al comentar esta obra, Serra asevera:

*Al colocar esculturas en un espacio me interesa más la situación y la circulación que la imagen. El plan de ubicación de las obras se puede entender muy bien,*

*abarcando todo el conjunto al contemplarlo desde el balcón que domina la sala*[276].

El espectador, el sujeto que anima la obra, percibe una cierta lógica estructural, y hace de ella una experiencia íntima, privada, psicológica, estética, aunque a la vez externa, social, pública, de diversa temporalidad sobrepuesta, de duración diferente durante el tiempo de experiencia de las obras.

Para la crítica de arte Kate D. Nesin:

*un espectador anticipa una escultura de Serra, la mide al acercarse, imagina las partes ocultas, se relaciona luego con la obra, mirando y caminando, durante un tiempo real; más tarde se retira al espacio de la memoria, donde la escultura puede permanecer o cambiar, en algunos casos durante más tiempo de lo que quizá exista la propia escultura*" [277].

Sus obras no son solamente creadas para el espacio que las acoge, sino concebidas para instituir espacios interiores, topografías cerradas en las cuales cada espectador puede elaborar un mapa completamente personal, vivir una experiencia narrativa, que es a la vez física y psicológica, concreta y abstracta, una experiencia de la progresión de acciones como la anticipación, la observación, la reflexión.

[276] Richard Serra en "Conversación de Richard Serra con Hal Foster", texto publicado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo, op.cit.,* p.39.

[277] Véase Kate D. Nesin, "Desorden: una cronología a pesar de todo" en *Richard Serra. La Materia del Tiempo, op. cit.*, p.182.

Richard Serra, *Entre el toro y la esfera,* 2003-05, *La Materia del Tiempo,* Guggenheim Museo, Bilbao

*Creo que mi obra es lo suficientemente abierta como para que se pueda trabajar con ella en direcciones muy diversas. Así lo espero. (..),*afirma el artista.

*Lo que quiero es que mi obra de Bilbao no sea percibida sólo como una producción estética más. Si se convierte en lugar de referencia para gente con ideas diversas y mi escultura es la experiencia que les permite encontrarse, estupendo. Quisiera que esta instalación fuera un espacio público, abierto, donde cualquiera pueda venir, sobre todo los jóvenes*[278].

El individuo se convierte en el sujeto de la instalación y entre el espectador y la experiencia de las

[278] Richard Serra en "Conversación de Richard Serra con Hal Foster", texto publicado en *Richard Serra. La Materia del Tiempo, op.cit.,* p.41.

esculturas se crea una relacional personal, intima, y al mismo tiempo una experiencia compartida, de participación colectiva. Serra, a través de sus esculturas, analiza las contradicciones de la percepción en la cual convergen la observación, la experiencia y el recuerdo y para el artista, ver es una forma de pensar, y pensar es una forma de ver.

La muestra se convierte entonces en el *medium* de una experiencia sensorial, y es en este sentido que podemos leer *La materia del tiempo,* como una anticipación de las prácticas artísticas relacionales, en las cuales se le ofrece al espectador una experiencia de tiempo y de espacio, y le es solicitada una participación activa en la creación y reactivación subjetiva de una atmósfera.

Richard Serra, *Torsión Elíptica*, 2003-2005,
*La Materia del Tiempo* Guggenheim Museo, Bilbao

## 5.6 Los Pabellones de Dan Graham: un espacio arquitectónico de socializad

El artista norteamericano Dan Graham (1942), cuya práctica artística se extiende del video a la performance, de la fotografía al cine, a partir de los inicios de los años ochenta se dedica a la construcción de pabellones, estructuras "híbridas" a mitad camino entre arquitectura y arte. Estos pabellones, que varían según el contexto en el cual son instalados, plazas en ciudades, parques y aeropuertos, techos de edificios, interiores de instituciones o áreas de reposo, son estructuras vivibles, que tienen formas diversas aunque mantengan una cierta constante en la utilización de los materiales, principalmente superficies de espejo y vidrio. Son estructuras que se pueden clasificar entre la esfera estética y la funcional, además de fundamentales elementos de vínculo con los visitantes, de un espacio y un tiempo que es a la vez privado y público.

En sus trabajos, Graham hace desvanecer los límites entre lo que es externo y lo que es interno y específicamente en los pabellones, se crea una fuerte interacción entre nociones como arquitectura y diversión, arte y arquitectura, *mass media* y arte. El artista afirma:

> *En cada trabajo mío, sea en el ámbito del video, del cine, de la performance, o de mis pabellones de escultura- arquitectura, las formas geométricas son vistas y activadas por la presencia del espectador y el sentido de dificultad y alienación psicológica es*

*producto de un juego constante entre sentimientos de inclusión y exclusión* [279].

Si es cierto que se revela una influencia duchampiana en reconocer el papel fundamental del público en la activación de estos dispositivos de participación, es necesario reconocer que, con respecto a la aristocrática e irreverente conducta de Duchamp con relación al arte, Graham prefiere reconocer las influencias de movimientos artísticos como el constructivismo ruso con una cierta idea utópica y social del arte[280].

En la construcción de los pabellones, la división entre interior y exterior se anula, de igual modo que es posible leer el desarrollo de su práctica artística como estrechamente ligada a ciertos aspectos autobiográficos y a reflexiones que derivan de una sensibilidad social y ética particular. Graham cuenta que, cuando era niño, después de la guerra, sus padres que eran científicos, se vieron obligados, por problemas económicos, a mudar la familia a una zona de New Jersey, en albergues creados para trabajadores de las clases más pobres, similares a barracas y sucesivamente, a los trece años, cambiaron a la periferia residencial de habitación para las clases medio-altas de New Jersey. En los años sesenta, la construcción de estas unidades de habitación en las aéreas suburbanas alrededor de las grandes ciudades era objeto de estudios y de discusión a nivel teórico de

[279] Dan Graham entrevistado por Ludger Gerdes en Alexander Alberro (ed.), *Dan Graham. Two-way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art,* Cambridge Massachusetts y Nueva York, The MIT Press y Marian Goodman Gallery, 1999, p.153.

[280] Véase la entrevista de Dan Graham “Mark Francis in conversation with Dan Graham”, en Birgit Pelzer, Mark Francis, Beatriz Colomina, *Dan Graham,* Londres, Phaidon, 2001, pp.6-35.

sociólogos y antropólogos, en revistas como *Esquire,* con artículos de estudiosos que reflexionaban sobre las condiciones de las masas solitarias y de la dificultad de vivir en estas zonas.

Inicialmente Graham se presentó en la escena artística neoyorquina como director de una galería, la *John Daniels Gallery,* en 1964, periodo en el cual se estaban afirmando y difundiendo movimientos como el *Pop Art* y el Minimalismo, y Graham organizaba exposiciones con artistas protagonistas de estos movimientos como Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Stella, Lichtenstein y Johns. Si el arte *pop* tomaba su repertorio iconográfico del mundo externo, de los medios de comunicación, en cambio las estructuras auto-referenciales minimalistas se colocaban prevalentemente en el contexto de los espacios expositivos. Alrededor de la mitad de los años sesenta, Graham, una vez concluida la experiencia de la galería, se convierte en artista y elabora un lenguaje personal que parte de la experiencia minimalista, a través de un nueva lectura.

Es del 1966 *Homes for America (Casas para América),* en el cual Graham hace una operación compleja: elabora un proyecto artístico destinado no al espacio institucional de la galería, sino para una revista de arte[281]. Graham trata el tema de los complejos residenciales suburbanos construidos después de la guerra, los mismos complejos que el artista conoce muy bien personalmente y crea páginas con fotografías y textos destinados a ser publicados como proyectos de una

[281] El proyecto fotográfico de *Homes for America* fue publicado en la revista *Arts Magazine,* diciembre 1967 - enero 1967.

revista, estudiados como un mapa urbano en una publicación periódica.

Dan Graham, *Homes for America,* 1966

> *Quería mostrar que el Minimalismo estaba relacionado con una situación social real que podía ser documentada*, declara Graham.[282]

El artículo puede ser leído desde un doble punto de vista: si las fotografías retratan la configuración minimalista de aquellas estructuras, el artista las usa junto con el texto para construir un entramado abierto que tiene en cuenta todas las posibilidades de combinación[283]. El arte se convierte en un signo social y esto abre una cierta semejanza con la práctica de Daniel Buren, que considera el museo un lugar no neutral, sino más bien un punto de vista singular desde donde se observa la obra.

Si Buren adapta su línea, una matriz formal que utiliza a partir del 1963*, en situ,* en cada ocasión, en las galerías

[282] Dan Graham entrevistado por Mike Metz en " Interview with Mike Metz", en Dan Graham, *Two way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art,* op. cit., p.185.

[283] Véase el texto de Adachiara Zevi, "El arte como signo social", texto aparecido por primera vez en Dan Graham, *Kunst und Architektur / Architektur und Kunst,* Villeurbanne y Eindhoven, Le Nouveau Musée y Van Abbemuseum, reeditado en Gloria Moure (ed), *Dan Graham,* Barcelona, Fundació Antoni Tapies, 1998.

cuya estructura invade, subiéndose a puertas y ventanas, saliendo a las calles, plazas y aéreas públicas, en cambio Graham, con sus fotografías antropológicas, utiliza la revista como sede para difundir el arte y, partiendo de consideraciones reales, sociales y urbanas, las relaciona con las expresiones artísticas del minimalismo.

Este acercamiento de la arquitectura al arte, ya presente en los primeros proyectos de Graham, se hace evidente en los pabellones que el artista crea a partir de los años ochenta y en los materiales que utiliza, con lo que supera el Minimalismo a favor de ambientes habitables y de-alienantes con relación al entorno urbano.

La idea del pabellón nace en el momento en que el artista ve las obras minimalistas instaladas en el exterior como esculturas públicas, que deben, según Graham, ser tomadas no como objetos estáticos, sino vivibles, donde poder entrar, observar y ser observados desde dentro y desde fuera, puesto que, para él, los límites del Arte Minimalista estaban motivados por la totalidad del objeto estático, mientras que sostenía la idea de dar importancia a la subjetividad del espectador.

Sus pabellones son lugares dialécticos en los cuales el consumidor es al mismo tiempo actor y espectador, en un continuo juego de reflejos, el material utilizado en su mayoría es el vidrio de reflexión diferenciada, cuya porcentual de reflexión el artista mantiene baja, de manera de mezclarla a la transparencia, pues la obra interactúa así con el público, los visitantes de una parte de la estructura se convierten en imágenes reflejadas y a la vez en público para los espectadores del otro lado de la obra, en una

dinámica continua. La transparencia, los reflejos, el juego de las imágenes que se sobreponen, son elementos que responden a la exigencia de abrir al exterior el dialogo visivo, de proyectarse fuera, sea que se trate de un paisaje de la naturaleza, del público o de un espacio expositivo.

Dan Graham, en sus numerosos escritos, profundiza ampliamente a nivel teórico en las características de materiales como el vidrio y el espejo y analiza sobretodo el uso que hace de ellos la arquitectura moderna, así como las implicaciones ideológicas de este uso[284]. De hecho evidencia como, en general, una ventana de vidrio crea una imagen plana que, como en una obra del Renacimiento, coloca el mundo a una determinada distancia del observador, aislándolo. La imagen que se percibe a través de un vidrio es, para Graham, una imagen convencional, definida por una específica dimensión y forma, y por la visión perspectiva que depende de la dirección en la cual ha sido orientada la apertura de la ventana de vidrio. Graham aplica estas teorías al caso particular de la utilización de paredes de vidrio en las oficinas de las grandes sociedades: la división que el vidrio crea es una división social que aliena al sujeto del objeto, pues si la vista de quien observa es aparentemente objetiva, la subjetividad de quien es observado está oculta, se pierde completamente de la observación externa dividida por la superficie de vidrio.

[284] Véase el texto escrito por Dan Graham "Essay on Video, Architecture and Television", en Benjamin Buchloch (ed.), *Dan Graham: Video / Architecture / Television: Writings on Video and Video Works 1970-78,* , Halifax y Nueva York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 1979. Hemos consultado la versión editada en *Two-Way Mirror Power, Selected Writings by Dan Graham on His Art,* op. cit., pp.52-61.

Para Graham, el vidrio y la componente de la luz con los reflejos que crea, participan en el reforzamiento de las divisiones sociales en muchos contextos y la separación del vidrio es, por lo tanto, una separación con implicaciones sociales e ideológicas que no pueden ser descuidadas.

En muchas ocasiones este creador toma como ejemplo la perspectiva renacentista clásica y la pone en discusión, así como hace Michelangelo Pistoletto a través de sus cuadros con espejos, pero, en el caso particular de estos artistas, la voluntad de abandonar esta perspectiva deriva de evoluciones diversas: Pistoletto crea cuadros con espejos para romper la visión tradicional e incluir la experiencia del espectador en el cuadro donde la experiencia del tiempo pasado implica un presente y un futuro, y el tiempo del consumo de la obra es un tiempo presente, en cambio, para Graham, diversamente que para Pistoletto, el punto de partida de su reflexión es el espacio urbano y el uso de ciertos materiales en el espacio mismo, con sus implicaciones sociales y políticas.

Pistoletto a partir del espacio del arte se abre al exterior, acercando progresivamente el arte a la vida cotidiana, Graham introduce estructuras de percepción del sí y participación colectiva en el tejido urbano. El vidrio es una superficie que crea ilusiones y las vidrieras de las tiendas son un ejemplo claro de ello; a través del vidrio, el producto es aislado de un lado, pero a través de los reflejos que se crean, la imagen del observador se acerca de modo del todo ilusorio a los productos en venta, aumentando el deseo de poseerlos.

A través de este dispositivo de los reflejos tiene lugar una idealización del producto expuesto, dentro del

sistema capitalista. La vidriera de una tienda duplica la forma del espacio ilusorio, tridimensional de la pintura renacentista, así como ocurre en la perspectiva de una pintura, en la cual el vidrio enmarca una vista determinada, creando un punto de observación precisa[285].

Aunque las arquitecturas funcionales modernistas, con el uso del vidrio en su estructura dan una imagen de transparencia, en realidad ésta no es más que un engaño porque, según la lógica de Graham, la transparencia literal del vidrio no sólo hace falsamente objetiva la realidad, sino que es un camuflaje paradójico. La fachada transparente de las grandes compañías confieren una ilusión de absoluta apertura y transparencia en cuanto el material utilizado, por su valor, da la ilusión de que lo que se ve es lo que realmente es, cuando no es así. Al focalizarse sobre la forma pura, se nos aleja del contexto social de estas compañías y la transparencia es sólo visiva. Un edificio de vidrio, en el tentativo de eliminar la disparidad entre la fachada externa y la función privada institucional, pretende eliminar la distinción entre la forma externa y su contenido interno, pues la pureza estética, transparente y la apertura al ambiente externo alteran la comprensión de la naturaleza real de estas instituciones.

[285] Dan Graham en el texto "Glass used in Shop Windows/Commodities in Shop Windows" explica come la mirada se centra sobre el objeto con el que se identifica, su auto-proyección, y organiza el significado alrededor del objeto. El objeto parece completo a nivel imaginario, mientras el sí es des-totalizado, incompleto, perdido, excepto rencontrándose a través de su proyección sobre el objeto. Por lo tanto la vidriera captura el deseo latente del observador. En Dan Graham "Essay on Video, Architecture and Television", *Dan Graham: Video / Architecture / Television: Writings on Video and Video Works 1970-78,* op. cit., p.126.

No por último, para Graham, las superficies con reflejos un lado, y transparentes del otro, de muchas oficinas, son dispositivos de control, en cuanto de un lado se puede ver al exterior, mientras del otro se ve sólo la propia imagen reflejada. En cambio, los pabellones que el artista proyecta reflejan todas las implicaciones de las superficies reflectantes, acercando al espectador a una siempre mayor conciencia de sí, del vínculo con los otros y del ambiente exterior [286].

El artista está siempre interesado en el concepto de intersubjetividad, o sea, como un individuo percibe contemporáneamente a sí mismo, a los otros y sea observado por estos, a través de la profundización del vínculo entre la percepción del grupo y la de un solo observador.

*Public Space / Two Audiences,* del 1976, representa una obra de paso hacia la sucesiva serie de los pabellones[287]. La pared de fondo de una de sus salas está compuesta por un espejo, mientras las otras paredes son todas blancas: Graham crea en esta instalación un juego de reflejos y de observación por parte del espectador del propio cuerpo en medio a un grupo. En lugar de contemplar una producción artística (para el mercado del arte) encerrada en el ambiente

[286] Véase Beatriz Colomina, "Double exposición: alteración de una casa suburbana (1978), en *Double exposición. Arquitectura a través del arte,* Madrid, Akal, 2006, pp. 195-206.

[287] Dan Graham, invitado a la Bienal de Venecia de 1976 para participar en una exposición colectiva llamada *Ambiente*, organizada por Germano Celant, crea un ambiente separado en dos por un cristal, que tiene la función de ventana visiva que objetiviza el comportamiento de la otra parte del público. Véase: Birgit Pelzer "Double Intersections: The Optics of Dan Graham", en Birgit Pelzer, Mark Francis, Beatriz Colomina, *Dan Graham,* op. cit., p.159.

de una sala, el público es expuesto por la estructura y los materiales del contenedor.

Dan Graham, *Public Space/Two Audiences* (Spacio Público/Dos Públicos) 1976

*Two-adjacent Pavillons,* mostrado como modelo en 1978 y realizado para la Documenta 7 di Kassel, en 1982, es el primer pabellón para exteriores: se trata de dos estructuras de la misma dimensión, en la cual los cuatro paneles que componen cada una de las estructura son vidrios con la misma porcentual de reflejo y la sola diferencia entre un pabellón y el otro es que en uno el techo está hecho de vidrio transparente, y en el otro de un panel oscuro que no permite entrar a la luz. La luz es una componente fundamental que, según su intensidad, crea efectos ópticos diferentes: el pabellón con el techo oscuro no permite durante el día que la luz solar ilumine el interior y, por lo tanto, los espectadores que están en el exterior ven poco del espacio

interior y ven mayormente su propia imagen reflejada junto al ambiente circundante. En cambio en el pabellón con el techo transparente, la luz cae directamente sobre las paredes internas, de modo que del exterior se puede ver fácilmente el interior mientras desde dentro se ve la propia imagen reflejada, pero poco del exterior.

Dan Graham, *Two Adjacent Pavillons* (Los Pabellones adyacentes), 1978

En *Two Adjacent Pavillons* sea la vista interna que la externa son casi reflectantes y casi transparentes y sobreponen imágenes intersubjetivas del interior y del cuerpo externo del observador, así como del ambiente exterior. El pabellón con el techo oscuro permanece siempre reflectante en el exterior y más transparente en el interior, pues son espacios arquitectónicos utilizables, que se insertan, para Graham, en la tradición arcádica de los refugios temporales al aire abierto.

Graham afirma que:

*Ese tipo de construcción se inicia, después de la ilustración, con la noción de "cabaña rústica elemental", enunciado por primera vez por Marc Antoine Laugier. La "cabaña rústica", el mirador del siglo XIX, el pabellón temporal construido por De Stjil y algunos arquitectos modernos para exposiciones y las paradas de autobuses urbanas y suburbanas, constituyen los precedentes históricos de Adjacent Pavillions.*[288]

Para Graham este proyecto recoge también la tradición del moderno museo vertical de vidrio situado en un escenario campestre aislado, como el *Kroller- Muller Rijlsmuseum* de Holanda o el museo privado de Philip Johnson, cerca de su casa en Connecticut, o la variante burguesa de la romántica y aristocrática casa de campo de cristal del siglo XIX, como la *Farnsworth House* de Mies van der Rohe, en Illinois, o la propia casa de Philip Johnson en Connecticut. El sistema de cristales medio reflectantes/medio transparentes de *Two Adjacent Pavilions* también evocaría el pabellón rococó de las áreas boscosas de las construcciones palaciegas del siglo XVII.

*Two Adjacent Pavilions* mantienen con el gran palacio Friedericianum una relación similar a la de los pequeños pabellones con respecto al palacio burocrático principal del siglo XVII, como sucede en el caso del Pabellón *Amalienburg* de Munich que está situado en un sector boscoso del jardín francés del *Palacio Nymphenburg* de Munich.

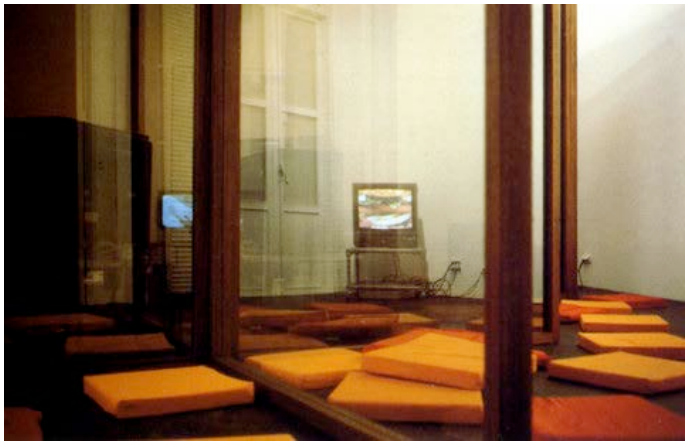
En el *Amalienburg Pavilion* de Mónaco, cada una de las cuatro ventanas está colocada en dirección de los puntos

[288] Dan Graham, "Two Adjacent Pavillions, 1978-1982", en Gloria Moure (ed), *Dan Graham,* op. cit., p.127.

cardinales y entre las ventanas están colocados espejos que reflejan los jardines externos, en un juego de reflejos en el cual existe una fuerte relación entre lo interno y lo externo, además de una simbología de poder. Graham utiliza las superficies con reflejos y transparentes de ambas fachadas simultáneamente con el fin de resaltar el juego de los reenvíos y de las transparencias que se modifican con las variaciones de la luz natural, en un proceso intersubjetivo en el cual las personas dentro y fueras de estas estructuras tienen una visón sobrepuesta recíproca.

*Three Linked Cubes / Interior Design for Space Showing Videos,* de 1986 es una estructura que está situada en exterior, un pabellón abierto, iluminado por el sol, y que si instalada en el interior, se transforma en una estructura donde varios monitores de video y altavoces están situados de manera que sea posible emitir tres programas separados para un público dividido en seis grupos. Se trata de un diseño para una exposición funcional y, al mismo tiempo, de una obra de arte óptica, que muestra tanto imágenes de video como la reacción de los espectadores frente al proceso de visualización del video en el contexto social de una exposición de este medio[289].

[289] Dan Graham “Three Linked Cubes / Interior Design for Spaces Showing Videos, 1986”, en Gloria Moure (ed), *op. cit*., p.146.



Dan Graham, *Three Linked Cubes / Interior Design for Space Showing Videos* (Tres Cubos Conectados / Interiorismo para un Espacio de Poyección de Videos),1986

Para la muestra *Skulptur* de Munster, en 1987, crea *Octagon*, que consiste en una estructura de ocho lados formados por paneles de espejos de dos cara y cubiertos por

un tejado de madera cuya inclinación es de 15 grados, aproximadamente. Uno de los paneles de la obra, emplazada en el medio de un paseo arbolado del parque que rodea un palacio del siglo XVIII, es una puerta deslizante que permite a los visitantes entrar en el interior.

Dan Graham, *Octagon* (Octagono), Munster, 1987

Si en sus orígenes, el parque tenía un diseño barroco, con varios pabellones octogonales, que rodeaban el palacio a intervalos regulares, actualmente sólo existe el quiosco de la música y la estructura de Graham está pensada como un elemento arquitectónico en el cual el uso del espejo de doble

cara convierte en reflejos de si mismo tanto las vistas interiores como las exteriores.

*Skateboard Pavillion,* de 1989, es un proyecto concebido para la *Internacional Garden Year* de 1993, en Stuttgart, y consiste en un gran disco cilíndrico cóncavo para hacer *skateboard* y un baldaquín de cristal de espejo con dos caras, una forma de pirámide de cuatro lados trunca, para que quede abierta. En la obra, cuya idea era la de crear un punto de atracción y de recreo para adolescentes, existía la posibilidad de intervenir haciendo grafitos, como sobre una escultura pública.

Dan Graham, *Skateboard Pavillon,* 1989, modelo.

Si la estructura de pirámide trunca de cristales reflectantes es, por una parte, un tipo de parodia del cliché propio de los años ochenta, de colocar una pirámide de vidrio

en la cima de edificios o de los centros comerciales, por otra parte, el juego de los reflejos creaba una experiencia psicodélica para los patinadores que utilizaban el espacio.

*Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for DIA Center for the Arts,* es un proyecto público de 1989-91, una pieza que es al mismo tiempo un dispositivo óptico y una modificación arquitectónica de una azotea en desuso, que da al complejo de exposiciones del DIA una variedad de funciones. En el centro hay una plataforma de madera alzada que contiene un cilindro de espejo de dos caras, con una puerta que permite a los espectadores acceder al interior. La perspectiva interior muestra a los espectadores una imagen anamórfica cóncava y ampliada de ellos mismos contra el cielo y el paisaje urbano, mientras que la perspectiva exterior revela una visión convexa de los visitantes, y en las márgenes de la plataforma alzada hay un cubo de espejo de dos caras.

Dan Graham, *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for DIA Center for the Arts,* (Espejo a doble vista cilindrico dentro un cubo y Salon Video: Azotea del parque para el DIA Center for the Arts), Nueva York, 1989-91

Según las intenciones del artista, existe una dialéctica entre la percepción de uno mismo y de los otros observándose a sí mismo a la vez, lo cual provoca que el espectador tome consciencia de sí como cuerpo, como sujeto perceptor. Es lo contrario de la pérdida de identidad que tiene lugar cuando un espectador mira una obra de arte convencional, en cual la identidad se proyecta mentalmente en la obra y por lo tanto se identifica con ella.

Graham afirma:

*Concebí la pieza del DIA en parte como situación similar a la de una casa de espejos en un parque de atracciones, con las imágenes de los cuerpos de los espectadores anamórficamente ampliados* [290].

Dan Graham, *Two-way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for DIA Center for the Arts* (Espejo a doble vista cilindrico dentro un cubo y Salon Video: Azotea del parque para el DIA Center for the Arts), Nueva York, 1989-91

[290] Dan Graham, "Two Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for DIA Center for the Arts. 1989-91", en Gloria Moure (ed), *op. cit.*, p.161.

La superficie de goma del piso en el exterior del pabellón es la misma que se usa para los parques infantiles, y es segura para que puedan jugar los niños, o para cualquiera que quiera tumbarse en ella. La azotea del DIA alude tanto a los “espacios alternativos” de los edificios de los años setenta - a menudo en estado ruinoso- como a los vestíbulos de los nuevos edificios de oficinas de los ochenta, y además un espacio de almacenaje en el tejado es utilizado convirtiéndolo en videoteca y cafetería, mientras que el pabellón central es diseñado para funcionar como área para performances y una videoteca es instalada para revivir los conciertos de la década de los setenta, con el video como medio.

*Model for Gift Shop / coffee- Shop,* de 1989-91, es un proyecto de un bar-pabellón-escultura para un aeropuerto, constituido por dos espacios para uso social y área de encuentro y de reposo. Es un paralelogramo dividido por una pared en dos triángulos y todos los muros son de vidrio reflectante, cada uno de los cuales se abre mediante por una puerta deslizante.

Pues todos los ejemplos de pabellones que se han examinado, representan arquitecturas de socializad, concebidas para el encuentro, para el uso, para la creación de momentos que rompen con lo cotidiano y crean, temporáneamente, micro-comunidades a través del arte, y este aspecto permite leerlos como un antecedente importante con respecto a las prácticas artísticas relacionales teorizadas por Bourriaud, y especialmente en el caso específico de Rirkrit Tiravanija, veremos como muchas de las estructuras, que el artista de origen tailandés crea dentro de los museos,

se sitúan en la línea abierta por un artista fundamental en la historia del arte como Dan Graham.

## 5.7 Helio Oiticica: la activación del espectador

La producción artística de Helio Oiticica (1937-1980), uno de los protagonistas de la escena artística brasileña contemporánea, se sitúa en el contexto creativo de los años sesenta y setenta nacional brasileño e internacional, caracterizado según la descripción del critico brasileño Haroldo de Campos, por la idea de "provisionalidad", de "fragilidad" de lo estético, por la idea de la obra abierta, de un diálogo más próximo al espectador, y también, como cuenta el mismo de Campos, por la pérdida del "aura" y del carácter de objeto único de la obra de arte, aspectos estos, brillantemente teorizado por Walter Benjamin[291].

En nuestra investigación alrededor de la importancia del espectador en el desarrollo de la practica artística, Helio Oiticica representa una figura innovadora, un experimentador, un artista que ha hecho de la interacción uno de los elementos fundamentales de su arte. En principio Oiticica exploró a través del color, todas las cuestiones estructurales básicas, empezando por el orden pictórico y

[291] Harold de Campo en "Ala Delta Para El Extasis", entrevista con Leonora de Barros, en *Helio Oiticica e Lygia Clark,* Rio de Janeiro, 1987. Harold de Campo escribió en 1955 un artículo titulado "La obra de arte abierta", publicado por el Diario de Sao Paulo y el Correio de Manha de Rio, y que, según sus palabras " anticipaba desde varios ángulos el libro *Opera aperta,* de Umberto Eco, como el propio Eco reconoce en el prólogo de la edición brasileña de su libro (Perspectiva, Sao Paulo). Cuando habla de Walter Benjamin, de Campo se refiere al texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica,* Colonia del Mar, Editorial Itaca, 2003.

expansionándose luego hacia fuera, hacia la experiencia del espacio y del tiempo[292]. A partir de los años sesenta, el artista transforma su investigación y exploración técnica y conceptual del color en el espacio hacia un tratamiento del color como entidad autónoma, para llegar progresivamente a una des-materialización del mismo, en una creación de estímulos sensoriales en los cuales el espectador es llamado a interactuar como sujeto de la obra.

Oiticica, artista dotado de una gran curiosidad intelectual, de una sólida formación filosófica, y de una gran pasión por la lectura, además de entregarse a la creación plástica, se ha dedicado a una amplia elaboración de sus teorías en textos y artículos llenos de citas y referencias procedentes de los textos que solía leer y que lo apasionaban. A nivel artístico formula una respuesta muy personal con respeto a la escena internacional, y reconoce la influencia de un artista como Marcel Duchamp que considera su padre espiritual, y también de John Cage, su contemporáneo. Las soluciones artísticas a las que llega son seguramente el resultado de una herencia de lenguajes antecedentes, pues no se puede comprender su obra sin pensar en Malevich, Mondrian, Pevsner y una serie de manifestaciones que le precedieron, en el ámbito histórico, puesto que la suya es una operación de apropiación, de manipulación, de interpretación, que imprime a la vez su estilo muy personal.

En el texto “Bases fundamentales para una definición del Parangolé” de 1964, el artista dice:

---

[292] Véase Guy Brett, “El ejercicio experimental de la libertad” en *Helio Oiticica,* París, Galerie nationale du Jeu de Paume, y Rótterdam, Witte de Witte, center for contemporary art, 1992.

*El descubrimiento de lo que llamo Parangolé marca el punto crucial y define una posición especifica en el desarrollo teórico de toda mi experiencia de estructura-color en el espacio, principalmente en lo que se refiere a una nueva definición de lo que es en esta misma experiencia el "objeto plástico", es decir la obra* [293].

En su recorrido artístico e intelectual los *Parangolés* representan el punto decisivo de las experimentaciones sobre el color – que se transforma en una realidad dinámica – y el inicio de un nuevo trayecto artístico focalizado mayormente sobre la de-materialización del objeto y la creación de ambientes sensoriales.

Como explica el propio artista:

*toda la unidad estructural de estas obras está basada en la "estructura–acción" que es aquí fundamental; el "acto" del espectador al cargar la obra, al bailar o al correr, revela la totalidad expresiva de la misma en su estructura: la estructura alcanza aquí el máximo de la acción propia en el sentido del "acto expresivo"*[294].

Las capas coloradas del *Parangolé* funcionan y cogen forma a través del acto de ser llevadas por el espectador y a través del acto de danzar, pues los paños de color se van descubriendo en la medida que el espectador viste la capa, se

[293] En *Bases Fundamentales para una definicao do Parangole',* publicado por el artista en ocasión de la exposición "Opinao 65" 12 agosto-12 septiembre 1965, Río de Janeiro, Museo de Arte Moderna.

[294] Palabras del artista en "Notas sobre el Parangole'", en *Anotacoes sobre o Parangole',* publicado por el artista en ocasión de la exposición "Opinao 65" 12 agosto -12 septiembre 1965, Río de Janeiro, Museo de Arte Moderna.

mueve, baila y corre. La obra requiere la participación directa del cuerpo, una transmutación expresiva-corporal del espectador que es la característica primordial del baile, su primera condición. Es importante destacar la influencia de la escuela de samba, y también de la atmósfera de los desfiles del carnaval brasileño en las acciones directas del espectador-participador de la obra, en un proceso de asimilación, traducción y trans-creación de la estructura de la fiesta.

Desdemone Bardin con *P04 Parangolé Capa 01,* 1964

En el caso de una obra como los *Parangolés*, el espectador se transforma en un consumidor, un disfrutador, porque está dentro la obra, es un catalizador de la misma, es una especie de "tactilizador", de sensibilizador de este manto capaz de tanta plasticidad, que se anima por el gesto de vestirlo en el *Parangolé.* La obra de arte se transforma en algo abierto, desestructurado, susceptible de manipulación, de intervención inclusive, ya sea del espectador, ya sea del

usuario y la participación del público deviene una participación ambiental al descubrir la estructura de objetos ya existentes como tiendas, capas, estandartes, a través de la acción corporal directa, estableciendo relaciones perceptivo-estructurales a través del color en el espacio ambiental.

Como bien describe Haroldo de Campo:

*el sujeto acaba casi por metamorfosearse en un pájaro sorprendente y aquellas capas con el sujeto, con el cuerpo, se despegan en un vuelo transfigurador, investidas de vida por la presencia del sujeto y del espectador*[295].

Ya sea un estandarte, una tienda o una capa, los objetos, estructuras primarias parecidas a cierta arquitectura urbana que resulta llamativa al artista, cobran vida cuando actúan en el ambiente, cuando el individuo con su creatividad los anima, pues Oiticica nutre un interés por las construcciones populares primitivas, que aparecen en los paisajes urbanos, suburbanos, rurales, obras que revelan un núcleo constructivo primario pero de un sentido espacial definido, una totalidad[296].

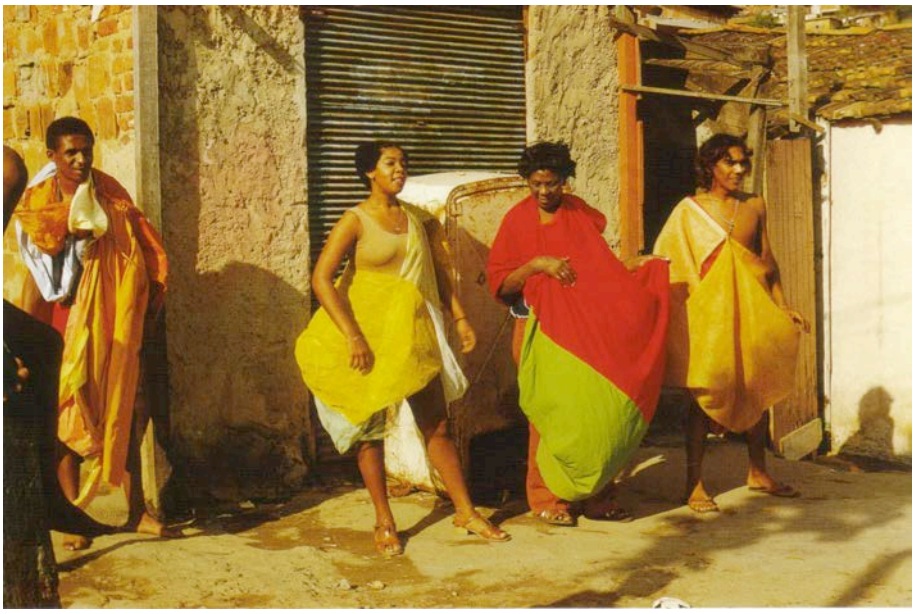
El artista crea un paralelo entre los Parangolés y las estructuras de las favelas, cuando afirma que, según él:

*en la arquitectura de la favela está implícito un carácter del Parangolés, tal como la organicidad*

[295] Harold de Campo en “Ala Delta Para El Extasis”, entrevista con Leonora de Barros, en *Helio Oiticica e Lygia Clark, op. cit.*

[296] Véase *Bases Fundamentales para una definicao do Parangole’,* publicado por el artista en ocasión de la exposición “Opinao 65” 12 agosto -12 septiembre 1965, Río de Janeiro, Museo de Arte Moderna.

*estructural entre los elementos que lo constituyen y la circulación interna y el desmembramiento externo de estas construcciones; no hay pasos bruscos del "dormitorio" al "salón" o a la "cocina", solo lo esencial que define las partes que se comunican de forma continua*[297].



P25 Parangolé capa 21 "Xoxoba", 1968

El deseo de Oiticica es el de salir del objeto, proyectarse en el mundo, crear una participación ambiental en la cual el individuo pueda expresarse libremente, y cuando el espectador experimenta una vivencia completa, una realización creativa exenta de premisas morales, intelectuales o estéticas, los paradigmas de espacio y tiempo se transforman en una totalidad obra-ambiente.

El artista afirma:

[297] *Ibídem.*

*En esta búsqueda de una función objetiva, de un nuevo espacio y un nuevo tiempo de la obra en el espacio ambiental, este sentido constructivo del Parangolé quiere alcanzar un "arte ambiental" por excelencia, que podría o no llegar a una arquitectura característica*[298].

En 1967 Oiticica formula la definición de Nueva Objetividad, concepto que no representa un movimiento dogmático, esteticista, sino la formulación de una situación típico del arte brasileño de vanguardia, un sistema de tendencias múltiples agrupadas, donde la falta de unidad de pensamiento es una característica importante y donde hay una reducción inmediata de todas las influencias externas a modelos nacionales, en una voluntad constructiva general en el campo político-ético-social[299]. La Nueva Objetividad quiere dialogar a nivel internacional con corrientes internacionales como el arte *Pop*, el *Op*, el *Nouveau Realism*, y *Primary Structures*, buscando una caracterización cultural nacional que se diferencie de la tradición europea y norteamericana. Se trata de un intento de objetivar un estado creador nacional, en una tendencia hacia la demolición del cuadro, en un proceso de estructuras espaciales o ambientales.

Es a partir de 1964-65 que surgen las trasformaciones del concepto puramente estructural de la obra hacia la introducción dialéctica realista y la aproximación

[298] *Ibídem.*

[299] Helio Oiticica teoriza sobre la definición de Nueva Objetividad en el texto "Esquema General de la Nueva Objetividad", publicado en *Nova Objetividad Brasileira,* Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro, 1967. En el texto utiliza el termino "Antropofagia", para explicar la reducción inmediata de todas las influencias externas a modelos nacionales. Entre los artistas de la Nueva Objetividad están incluidos Lygia Clark, Antonio Dias, Lygia Pape, entre otros.

participativa del espectador solicitado para completar los significados propuestos en la obra a través de ofertas abiertas en el sentido de la participación, dando al individuo la posibilidad de "crear" su misma obra. Contrarios a posiciones esteticistas, los artistas de la Nueva Objetividad toman posición con relación a los problemas políticos, sociales, éticos en un campo creativo que incluye las artes plásticas, la literatura, la música. El artista crea condiciones experimentales nuevas, asume el papel de educador, de proponente, se abandona la creación del objeto, a favor de la totalidad, el interés por el ambiente, una actitud caracterizada por el deseo de volver al mundo, a la vida real.

De la idea y del concepto de Nueva Objetividad creados por Helio Oiticica en 1966, nace *Tropicalia*, proyecto concluido a principios del 1967 y expuesto en proyecto ambiental en 1967 y que consiste en 2 *Penetrables*: se trata de un ambiente que desarrolla la idea de un jardín para experiencias estéticas y sensoriales, ofreciendo al espectador-participador una experiencia en el cosmos de imágenes tropicales, un escenario con plantas, arena, piedrecitas, objetos, ampliando de esta manera el significado de participación hacia lo que tomará luego la forma de "suprasensorial". Oiticica afirma:

> *Me parecía, al caminar por el escenario de tropicalia, de estar caminando por las estrechas calles del "morro", orgánicas como la arquitectura fantástica de*

*las favelas: otra vivencia: la de estar pisando la tierra otra vez* [300].

La palabra *tropicalia* es una definición creada para acentuar este nuevo lenguaje con elementos brasileños, en un intento muy ambicioso de crear un lenguaje propio, ya que este término no existe en la lengua portuguesa, fue creado por el propio artista para su obra, que el definió como "el primer intento consciente, objetivo, para imponer una imagen evidentemente brasileña dentro del contexto actual de vanguardia"[301]. Helio Oiticica que fue un firme opositor de la defensa nacionalista de la cultura popular brasileña, opositor en el sentido de no querer dar definiciones cerradas y vendibles de un cierto ambiente, sin embargo utiliza el término *tropicalia* en referencia a la atmósfera tropical, al ambiente del mundo brasileño, no sólo de la naturaleza, sino de la música, de la poesía, de la literatura propias de aquellos años.

Entrar en el *Penetrable* significaba pasar por muchas experiencias táctiles – sensoriales, abiertas al participante que creaba el sentido de la imagen a través de la misma y al llegar al final del laberinto oscuro, un receptor de televisión estaba en permanente funcionamiento, como símbolo de una imagen que devora al destinatario del recurrido.

Es del año 1969 el proyecto *Eden* para la WhiteChappel Gallery de Londres, una serie de propuestas que el artista define como "un campo experimental, una especie de lugar

[300] Palabras de Helio Oiticica en "Tropicalia", 4, marzo 1968, texto publicado en *Folha de Sao Paulo, Folhetim*, Sao Paulo, 8 enero 1984.

[301] *Ibídem.*

mítico para sentimientos, para actuar, para hacer cosas y construir el cosmos interior de cada uno"[302].

Lo que interesa a Oiticica es poder crear propuestas que él llama de "participación-sentimiento" o "participación-acción", en las cuales el espectador-participante pueda a través de la obra, elaborar sus propios sentimientos, despertados por esas propuestas. El proceso de despertar al sujeto es para el artista un proceso "suprasensorial", en cuanto el participante es trasladado fuera de su campo habitual hacia uno extraño que despierta sus campos interiores de sentimientos, una conciencia de su propio ego, y una elaboración totalmente individual y subjetiva de sus propias sensaciones.

Entre las propuestas que el artista formula hay dos grandes *Bólidos*, estructuras en las que se puede entrar y que son pintadas una de color naranja y la otra de color amarillo, y en el interior de una hay arena, y en el interior de la otra paja. El espectador es invitado a entrar y actuar libremente en el espacio, caminando, paseando o envolviéndose a sí mismo en la arena o en la paja, creando su propio tiempo, su espacio y sus propias sensaciones[303].

Forma parte de las propuestas de *Eden* otro proyecto que consiste en crear un *Penetrable* alto y grande, como una "cabina-cama", donde el espectador-participante pueda entrar, cerrando la puerta, tumbarse y jugar con algunos tejidos de color, un espacio que aleja al participante de la

---

[302] Helio Oiticica, "Eden", En *Helio Oiticica,* Londres, Whitechapel Gallery, 1969.

[303] *Ibídem*.

cotidianidad, un espacio-tiempo que se convierte en privado, espacio de juego, de diversión, de reflexión personal.

Si en las formulaciones artísticas de Oiticica, la danza rítmica y la música son factores importantes, medios puros, directos, para el desarrollo de la interioridad del individuo, emerge con el concepto de *Eden*, la idea de *Creocio*, relacionada con la idea de ocio creativo, que el artista define como un "no un lugar para pensamientos divertidos, sino la sustitución del mito en nuestras vidas".

*Tropicalia,* en la exposición *Noca Objetividade Brasileira,*
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967

Las propuestas artísticas de Oiticica, cada vez más abiertas, favorecen a través de la disponibilidad y de la improvisación del participante, una transformación interior del individuo hacia una mayor afirmación de su propia libertad. El artista, con la aparición del *Suprasensorial* en 1967, llega a una progresiva superación del objeto como finalidad de la expresión estética, objeto que ha representado un camino para experiencias cada vez más comprometidas con el comportamiento individual de cada participante. No se trata de la búsqueda de una nueva estética a través del objeto, sino más bien de la elaboración de ideas para la libertad del individuo, proporcionándole propuestas abiertas a su ejercicio imaginativo interior, para desalinearlo, para hacerlo activo en su comportamiento ético-social.

La práctica artística se transforma en “ejercicio experimental de la libertad”, para que el individuo llegue a una dilatación de sus capacidades sensoriales habituales, y descubra su centro creativo interior, su espontaneidad expresiva tal vez adormecida y condicionada a lo cotidiano.

Helio Oiticica, con propuestas como *Parangoles*, *Tropicalia*, *Suprasensorial* se posiciona en contra de la obra de arte transformada en consumo en la sociedad capitalista, pues el artista apoya la idea de un arte como único medio capaz de vencer a la estructura de dominio y consumo cultural alienante. La creación ejerce fundamentalmente la función de dilatación de la conciencia individual en el plan creativo, rechazando cualquier conformismo de tipo intelectual, existencial o social y el arte es considerado no como

instrumento del dominio individual, sino como descubrimiento de la voluntad y de los deseos del individuo.

## 5.8 Lygia Clark: los objetos relacionales

Lygia Clark representa otra figura artística importante en la escena brasileña de los años 60-80 y junto a Helio Oiticica, comparte la idea de crear obras de arte que pierdan su carácter objetual y se convierten en proposiciones[304]. Lygia Clark, como Oiticica, es contraria al proceso de convertir en fetiche el objeto artístico en el mundo contemporáneo, por el contrario, busca con su práctica artística, romper y redefinir la separación entre el sujeto, el objeto y el público, pues los objetos creados por la artista dejan de tener valor en sí mismos en cuanto tienen sentido solo cuando son "participados" por el sujeto.

Para Clark, el artista no es un demiurgo distanciado del espectador, pues, ella en cuanto artista, se considera la que propone descubrir al consumidor su propia subjetividad personal, alejándose de la visión de la obra de arte como representación de las necesidades poéticas del artista

[304] La artista Lygia Clark nace en Belo Horizonte, Brasil el 23 de octubre de 1920. En febrero de 1959 viaja a París para estudiar pintura. Con Ivan Serpa, Helio Oiticica, Lygia Pape, entre otros, que comparten una tendencia constructivista en el arte, participa al grupo *Frente*. En el 1964 vuelve a viajar a París, donde permanece hasta el 1969. En 1972, la artista es invitada a impartir un curso sobre comunicación gestual en la Sorbona de París donde realiza experiencias con grupos de hasta sesenta personas, tres horas, dos veces por semana. En 1976 vuelve y se establece definitivamente en Río de Janeiro, donde realiza la terapia en su casa hasta el principio de los años ochenta. Muere en 1988 en su casa de Copacabana.

creador y proponiendo una apertura progresiva del objeto estético al mundo exterior, objeto integrado en la experiencia del sujeto.

En su práctica la artista entrega la autoría de su obra de arte al espectador para que se convierta en el sujeto de una experiencia propia y abandone su posición de completa pasividad y es sobre todo a partir de la mitad de los años sesenta que Clark se aleja gradualmente del espacio del arte que considera privilegiado y ficticio, para orientarse hacia lo cotidiano, a través de la producción de objetos que permiten cada vez más al espectador de descubrir su propia subjetividad.

Los *Bichos,* esculturas de metal de formas geométricas, de los años 1960-1964, son objetos que requieren el movimiento del espectador que toca la obra y, por la transmisión de la energía sobre el metal, mueve el objeto.

En 1964 se impone en Brasil la dictadura militar, y la artista Lygia Clark a través de su práctica artística, quiere enfatizar la noción de libertad, puesto que considera el arte como un espacio donde el espectador puede asumir su condición activa de sujeto.

La propia artista explica así su posicionamiento teórico:

> *Recusamos el espacio representativo y la obra de arte como contemplación pasiva.*
>
> *Recusamos la obra de arte como tal y enfatizamos el acto de realizar la propuesta. Recusamos la duración*

*como medio de expresión. Proponemos el momento del acto como campo de experiencia* [305].

La obra *Caminhando,* de 1964, marca para Clark el fin de la obra de arte, el fin del soporte con el cual se había expresado la idea de arte hasta entonces, pues la artista propone al espectador-sujeto de la obra construir su cinta de Moebius, que "nos hace vivir la experiencia de un tiempo sin límite y de un espacio continuo"[306], y después recorrerla y cortarla con unas tijeras, pues el tiempo de la obra es el tiempo del acto, la obra es una experiencia del devenir y el espectador, que es el protagonista de la obra, realiza con su acción participativa, la totalidad de la obra.

El crítico Paulo Herkenhoff hace una distinción interesante entre la actitud artística de Helio Oiticica y la de Lygia Clark: si la orientación de Oiticica es más fenomenológica y antropológica, la de Clark en cambio se orienta más hacia la esfera fenomenológica y psicológica, pues Clark, según Herkenhoff, trata de la infrasensorialidad, mientras Oiticica se dedica a la suprasensorialidad [307].

En cada estadio de su proceso Clark redefine y reconstituye su público: en *Caminhando* el tiempo de la obra es el tiempo inmanente y si la obra no se activa por un sujeto, no existe, permanece latente y potencial, a la espera de que alguien le devolviera la existencia mediante su experimentación. Pues con esta obra la artista, como subraya

[305] Declaraciones de Lygia Clark en *Lygia Clark,* Río de Janeiro, Funarte, 1980, p.25. Hemos consultado la versión reeditada en *Lygia Clark,* Fundación Antoni Tàpies, Barcelona 1997.
[306] *Ibídem.*

[307] Paulo Herkenhoff, "Lygia Clark" en *Lygia Clark, op.cit.,* pp.36-52.

Suely Rolnik, alcanza el punto mínimo de materialidad del objeto que depende enteramente de la experimentación y el objeto es pura potencialidad[308].

Lygia Clark, *Caminhando,* 1964

Con las obras *Mascaras sensoriais (1967) e Mascaras abismo (1968),* Lygia Clark crea objetos que son como un filtro sensorial a través del cual el sujeto experimenta el mundo. Las primeras son máscaras que el espectador viste y que provocan una experiencia multisensorial que implican la vista, el oído y el tacto, hechas con tela de colores donde la artista ha cosido objetos y materiales que cubren los ojos y las orejas y con una pieza impregnada de una sustancia olorosa, que queda bajo la nariz del portador de la máscara. El objeto provoca en el sujeto una experiencia interior, pero también crea una presencia externa para quien la esté mirando, como si fueran cabezas de extrañas criaturas o

[308] Suely Rolnik, "El Hibrido de Lygia Clark", en *Lygia Clark, op.cit.,* pp.341-348.

capuchas de penitentes en las procesiones religiosas medievales.

Lygia Clark, *Mascaras sensoriais,* 1967

Con las *Mascaras abismo (1968)* el espectador respira dentro de las bolsas de plástico y descubre su propio espacio interior y exterior, el sentido de la vista está completamente bloqueado y el acento se desplaza radicalmente hacia el cuerpo como un todo. Como bien describe Guy Brett, una venda cubre los ojos, de los adornos de la cabeza cuelgan grandes bolsas infladas envueltas por redes con piedras dentro a modo de pesas ylLos portadores acarician o estrujan las bolsas ligeras o pesadas, solos o en grupo,explorando su propia condición física y psicológica[309].

A partir de los años setenta, las propuestas de la artista incrementan la estimulación recíproca entre la obra, el espectador y la intervención del este último, que se va

[309] Guy Brett, "Seis Celulas", en *Lygia Clark*, *op. cit.,* pp.17-34.

convirtiendo casa vez más en un paciente dentro de una especie de intercambio reciproco con la artista.

Lygia Clark, *Mascaras abismo,* 1968

*Los objetos relacionales*, pequeñas bolsas de plástico, de tela llenas de aire, de agua, de arena, son los elementos a través de los cuales Clark canaliza las experiencias del sujeto, en un ambiente poético que la artista crea en el interior de una habitación de su casa que ella denomina “consultorio”.

Clark explica con estas palabras la naturaleza del objeto relacional:

*El objeto relacional no tiene especificad en sí mismo. Como su propio nombre indica, se define en la relación*

*establecida con la fantasía del sujeto. El mismo objeto puede expresar significados diferentes para diferentes sujetos o para un mismo sujeto en diferentes momentos* [310].

El sujeto manipula los objetos relacionales y vive con ellos un lenguaje pre-verbal, la artista se convierte en una terapeuta que a través de objetos como un cojín, una manta, objetos de piedra y bolsas de plástico llenas de agua o de aire, rompe los limites del arte para entrar en el mundo de la acción terapéutica.

Lygia Clark , *Objetos relacionais* (1968-88)

Suely Rolnik, cuando analiza los *Objetos Relacionais*, última obra de Lygia Clark, se pregunta a qué tipo de experiencia somos iniciados en el consultorio experimental de

[310] Lygia Clark, 'Objeto Relacional", en *Lygia Clark*, *op.cit.*, p.319.

la artista: quizás, afirma, a la vivencia del desmontaje de nuestro perfil, de nuestra imagen corporal, para aventurarnos en la procesualidad hirviente de nuestro cuerpo- vibrátil, sin imagen[311].

Con los *Objetos relacionais* Lygia Clark, en aquel momento incomprendida y marginada del mundo del arte, hace un salto que la lleva a una región del arte cada vez más fronteriza, sobre todo en relación con el universo artístico de su época, y se convierte en una psicoterapeuta, como la misma artista reconoce cuando afirma

> *Es un trabajo fronterizo, porque no se trata ni de psicoanálisis, ni de arte. Yo me quedo en la frontera, completamente sola*[312]*.*

La artista quiere dislocar el objeto de su condición de fin, a una condición de medio y con los *Objetos Relacionais*, su arte se posiciona en la zona fronteriza entre arte y clínica, un arte que tiene la fuerza virtualmente de "tratar" tanto al arte como a la clínica, para que ambos puedan recuperar su potencial crítico del modo dominante de subjetivación, pues la artista se transforma en un "propositor" de condiciones para que el receptor pueda dejarse llevar en el desmontaje de las formas – incluso las suyas propias – a favor de nuevas composiciones de flujos.

---

[311] Suely Rolnik, "El Hibrido de Lygia Clark", en *Lygia Clark, op.cit.,* pp.341-348.

[312] *Ibídem.*

# Capítulo 6.
## La exposición como escenario

**Una introducción**

Daniel Birnbaum, curador de la ultima edición de la Bienal de Venecia, *Fare Mondi. Making Worlds* (2009), en el texto critico "Noi siamo molti" recorre un viaje a través de los momentos creativos en la historia de la organización de exposiciones y habla acerca del crítico Pontus Hulten en cuanto protagonista importante, innovador en la creación de exposiciones, capaz de resaltar la colaboración entre artistas y curadores, la interactividad, la interdisciplinariedad, la espontaneidad y la mezcla de objetos de arte y objetos de otro tipo[313]. Hulten, curador del Moderna Museet de Estocolmo, en 1966 instaló en el Museo la obra "She: A Cathedral", una escultura de dimensiones enormes ideada por Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olov Ultvedt, con la forma de una mujer en posición supina, en la cual se podía entrar por una grande fisura en medio de las piernas y el espectador se encontraba moviéndose en un gran espacio donde había un área de juegos, un acuario, y un sofá en forma de "S", además de un pequeño cine[314].

---

[313] Véase Daniel Birnbaum, "Noi siamo molti", en *Making World. Fare mondi,* (cat. exp), 53. Exposición Internacional de Arte, La Bienal de Venecia, Marsilio, 2009.

[314] Pontus Hulten (1924-2006), crítico de arte y grande coleccionista, después de haber dirigido el Modern Museet de Estocolmo en los años sesenta, convirtiéndolo en un importante y dinámico centro de arte internacional, entre 1973 y 1981 inauguró y dirigió el Museo Centre Georges Pompidou. Sucesivamente es director del Museum of Contemporary Art de Los Angeles y entre 1986 y 1993 de Palazzo Grassi en Venecia. En 1985 fundó con Daniel Buren, Serge Fauchereau, y Sarkis, el *Institut des Hautes Etudes en Arts Plastiques* en París. Entre 1991 y 1995 Hulten fue director artístico de la Kunst- und Ausstellungshalle en Bonn, y más tarde es director del museo Jean Tinguely en Basilea. Muere en 2006.

Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Per Olov Ultvedt, *She: A Cathedral,* (Ella: una Catedral), 1966

Así pues, la exposición se convierte de este modo, en un momento que exalta otras posibilidades respecto al modelo expositivo que prevé la muestra de objetos pre-empacados, se vuelve un lugar de producción y de experimentación, un espacio fluido en el cual a menudo conviven experimentaciones de diferentes disciplinas, como la presencia de modelos arquitectónicos, luces, esculturas, instalaciones y objetos del cotidiano.

Según Birnbaum la experiencia del arte no puede ser entendida plenamente en términos de posesión, pues la obra es más de un simple objeto, puede tener mayores efectos sobre su publico que los que tiene una mercancía y además, su valor político existe en el momento en que se convierte en un vehiculo para llegar no solamente a la experiencia sensual, sino también al pensamiento critico.

El artista Rirkrit Tiravanija, en la ultima edición de la Bienal de Venecia (2009) proyecta en el Palacio de las Exposiciones una librería, un espacio publico, reducido, sin decoraciones, pero practico y funcional, pensado como una

oferta para el espectador, un espacio de reflexiones y de posibilidades. Sin embargo el artista no es un activista político, pero a través de su practica, busca sugerir otras posibilidades, otros modelos para estar juntos, para comunicar y para intercambiar objetos e ideas, modelos de arquitecturas sociales.

Rirkrit Tiravanija, *Libreria*, 2009
Palacio de las Exposiciones. Jardines de la Bienal, Venecia

Siempre en la esfera de la arquitectura de socializad, el artista alemán Tobias Rehberger (1966) para la Bienal de Venecia(2009) proyecta la cafetería, un espacio perfectamente funcional, que al mismo tiempo es atractivo y sorprendente desde el punto de vista visual. El mismo Rehberger en relación a sus obras afirma: “Es un poco como estar frente a una obra de Richard Serra en el exterior de la Nationalgalerie de Berlín. Al principio nos limitamos a mirarla, quizás porque se aprecian verdaderamente su forma y su color, la oxidación y todo lo demás. Pero, en un cierto momento, nos sentamos sobre la obra y desde allí admiramos la

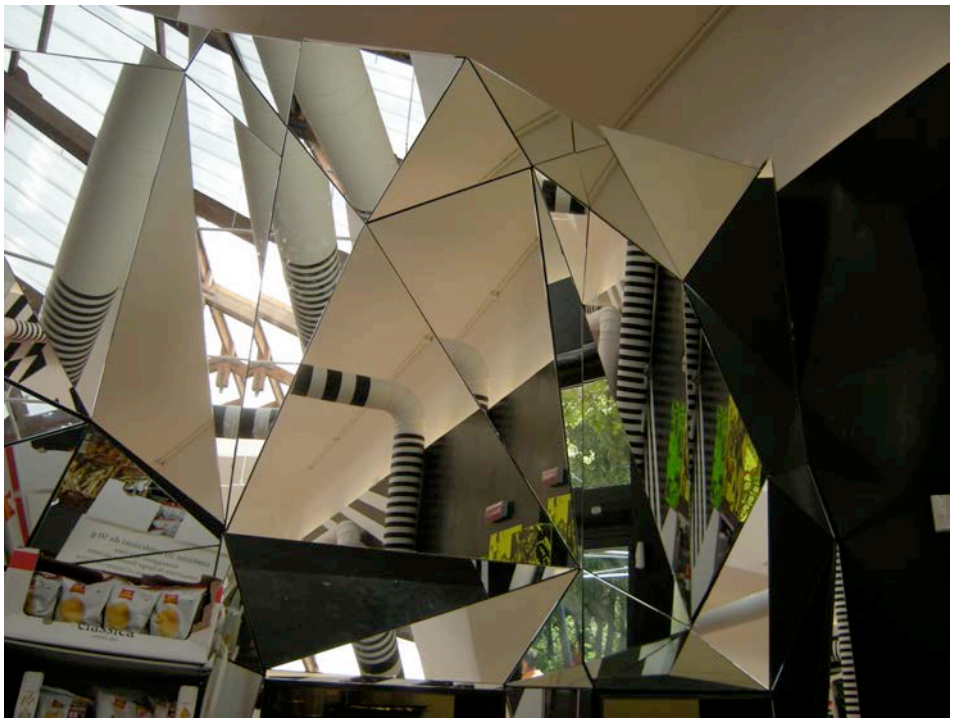
arquitectura de Mies van der Rohe. Ahora se está observando Serra con el propio culo, y se trata de una experiencia completamente nueva y igualmente placentera. Mis obras empiezan con este tipo de ambigüedad"[315].

Tobias Rehberger, Espacio cafetería/restaurante, 2009, Palacio de las Exposiciones, Jardines de la Bienal, Venecia

Se propone en un panorama en el cual a objetos se substituyen atmósferas y los espacios expositivos devienen la ocasión para experimentar algo distinto, una selección de diez exposiciones que han tenido lugar de 1996 a 2009, en las instituciones artísticas más reconocidas a nivel internacional, exposiciones en las cuales los artistas junto a los comisarios, desean llevar una reflexión sobre la formula tradicional de la exposición y cuestionar como se

[315] Tobias Rehberger, en *Making World. Fare mondi,* op. cit., p.142.

puede convertir el espacio de la muestra en un espacio de interacción, de comunicación, un espacio fluido y flexible.



Tobias Rehberger, Espacio cafetería/restaurante, 2009, Palacio de las Exposiciones, Jardines de la Bienal, Venecia

Daniel Buren en 1973 había instalado una de sus obras *(Act III)* en el espacio de un teatro, para investigar las convenciones de la representación y las dinámicas de la percepción y para cuestionarse sobre las relaciones entre el espacio expositivo y el teatral, sobre el tiempo de fruición de una obra de arte. *The World as a stage* (Londres, 2007), es concebida como una representación teatral en varios actos, que desea explorar los limites entre la realidad y la representación, entre el mundo de las artes visuales y el del teatro. Con *Il tempo del Postino* (Manchester 2007 – Basilea 2009) el espacio expositivo viene definitivamente substituido

con el teatral, y la muestra se convierte en un experimento de cómo se puede ocupar un tiempo en lugar de un espacio. En cambio, *Scenarios* (Fortezza, 2008) es el ejemplo de una exposición en la cual el espectador es actor protagonista de una experiencia imaginativa, la muestra prescinde totalmente de la presencia de objetos artísticos para crear atmósferas auditivas que dejan abierto el espacio creativo del visitante.

En general en las exposiciones aquí analizadas el espacio expositivo deviene la ocasión para crear un laboratorio creativo y proyectos colaborativos: en el caso de *Au centre Pompidou* el artista Pawel Althamer aprovecha la invitación del Pompidou para organizar un *workshop* con jóvenes artistas, así como *Stazione Utopia (..)* fue pensada como una estación para el encuentro, para compartir e intercambiar ideas, y *All Hawaii Entrees / Lunar reggae* fue concebida como algo flexible, abierto, un modelo cognitivo que rompe las reglas tradicionales de una una exposición.

Felix Gonzalez Torres, invitado a exponer en el MOMA de Nueva York en 1992, decide no tomar en cuenta el espacio expositito, sino invadir con sus imágenes los espacios publicitarios de la ciudad (*Project 34*). Por ultimo las exposiciones *Traffic* (1996 Burdeos) y *Theanyspacewhatever* (2008 Nueva York) negocian directamente con la generación de artistas que se han afirmados en los “90 los cuales son protagonistas de una tendencia en las Prácticas artísticas que ofrecen la ocasión de repensar en un nuevo modelo expositivo que pueda sustituir a una exposición tradicional de objetos, situaciones para vivir en el flujo del tiempo, en

un cuadro de dilatación de las coordenadas de tiempo y de espacio.

Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, *Stazione Utopia,* Bienal de Venecia, 2003

## 6.1 Traffic

1996 (26 enero – 24 marzo).
CAPC, Musée d'art contemporain, Burdeos.

*Organización*: Nicolas Bourriaud.
*Artistas*: Vanessa Beecroft, Henry Bond, Angela Bulloch, Jes Brinch+ Henrik Plenge Jakobsen, Maurizio Cattelan, Andrea Clavadetscher+ Eric Schumacher, Honore' d'O, Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Jens Haaning, Lothar Hempel, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Carsten Holler, Pierre Huygue, Peter Land, Miltos Manetas, Gabriel Orozco, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Jason Rhoades, Christopher Sperandio+ Simon Grennan, Rirkrit Tiravanija, Xavier Veilhan, Gillian Wearing, Kenj.

Vista general de la Exposición *traffic*,
CAPC Musée d'art contemporain de Burdeos

En enero de 1996, el crítico y curador francés Nicolas Bourriaud organiza una muestra titulada *Traffic* en el CAPC Musée d'art contemporain de Burdeos, en Francia. En ella participan veintiocho artistas de diversas nacionalidades quienes, según el crítico y curador, no están unidos por un estilo, una iconografía o un tema común, sino por un mismo horizonte teórico y práctico, es decir las relaciones entre las personas[316].

El texto introductorio de la muestra profundiza en la idea de un arte, aquel de los años noventa, definido por el crítico "estética relacional", un tipo de arte que, a partir de la observación del presente, de la sociedad de las comunicaciones rapidísimas y simultáneas como Internet, los fax, los satélites, propone una experiencia estética nueva mediante la cual los artistas asumen la interacción y el intercambio como principio de su actividad y de su método de trabajo. No se trata de la interacción con la obra de arte en sí misma, aspecto que el crítico reconoce no ser nuevo después de Marcel Duchamp, sino del hecho de que estos artistas proponen, en modo totalmente innovador y original un método de trabajo basado en la utilización del espacio y del tiempo como elementos de sociabilidad, de intercambio, de interacción, en los cuales el tiempo es simplemente espacio al que le viene dado una forma y el espacio es el tiempo hecho tangible.

La atención se vuelca toda hacia el espectador, interlocutor a quien viene propuesta una experiencia estética como momento de interacción y de intercambio. Según

[316] Véase *Traffic* (cat.exp), CAPC Musée d'Art Contemporain de Burdeos (26 enero- 24 marzo, 1996).

Bourriaud, con el término de estética relacional se entiende un movimiento artístico de los años noventa que presenta características del todo originales con respecto a las experiencias artísticas pasadas. En el ámbito del léxico, del vocabulario, se pueden encontrar referencias en el arte conceptual y en situaciones y métodos del arte minimalista y de *Fluxus*, en el mismo modo que el horizonte de las comunicaciones y de los medios masivos recuerdan a artistas como Richard Prince, o Jeff Koons, pero, en el caso de la estética relacional la observación del presente produce posiciones radicalmente diversas. La obra de arte relacional, a través del objeto estético, en la originalidad de una utilización profundamente diversa y nueva del tiempo y del espacio, crea relaciones entre las personas, micro-utopías, con la finalidad de acercarse al espectador en un intercambio y en una confrontación entre las personas que participan en una misma experiencia estética.

La obra de arte se disuelve en lo social, no se ocupa más de las grandes utopías, sino de la utopía de lo cotidiano, de lo subjetivo, y a través de la construcción de espacios nuevos, concretos, de interacción, la obra deviene la ocasión para experimentar modelos utópicos de vida alternativa, nuevas relaciones. Se trata de un arte que hereda y continua la tradición de las vanguardias del Siglo XX, pero cambiando el dogmatismo y la ideología de estas últimas y sustituyéndolas por un modo de proceder que no es por separaciones o contrastes, sino por formas de negociación y coexistencia.

Bourriaud dilucida la posición que la obra de arte relacional, cuya calidad es su transparencia social, reviste

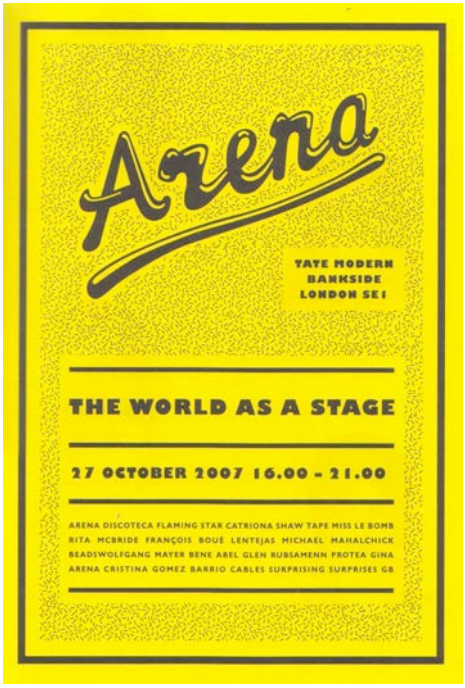
en la producción colectiva, su posición en la acción recíproca del intercambio, su función en involucrar al espectador en la actividad creativa del artista, un arte que, una vez introducida en el circuito de intercambio, asume una forma social, un valor en parte antitético con su naturaleza inicial, al proyectarse en el mundo de la comunicación, en el mundo del comercio.

Si el valor de un bien, según la idea de Marx, dentro de la lógica del intercambio y del mercado, es la cantidad de trabajo abstracto usada para producirlo, Bourriaud afirma que la obra de arte relacional produce, ante todo, relaciones entre las personas y el mundo, a través de objetos estéticos, un arte que produce situaciones de intercambio y espacios-tiempos de relaciones.

## 6.2 The World as a Stage

2007 (24 octubre 2007 – 1 enero 2008).
Tate Modern, Londres.

*Organización*: Jessica Morgan & Catherine Word.
*Artistas*: Pawel Althamer, Cezary Bodzianowski, Ulla von Brandenburg, Jeremy Deller, Trisha Donnelly, Geoffrey Farmer, Andrea Fraser, Dominique Gonzalez Foerster, Jeppe Hein, Renata Lucas, Rita McBride, Roman Ondak, Markus Schinwald, Tino Sehgal, Catherine Silluvan, Mario Ybarro Jr.




Portada del catálogo de la Exposición *The World as a Stage*, Londres 2007

La ciudad de Londres, con su tradición teatral, la cercanía de la Tate Modern al Globe Theatre, y la muy teatral arquitectura misma del Museo, han sido, según las palabras de la curadora de la exposición, Jessica Morgan, las fuentes de

inspiración de una muestra ideada exactamente como "una representación teatral en varios actos, en diferentes locaciones, en el espacio de la galería y en el mundo fuera de ella, una exposición que explora las fronteras y las relaciones entre la teatralidad y las artes visuales"[317].

A través de la combinación, de la relación dialéctica y de la confrontación que se crea entre el mundo del teatro, con su lenguaje compuesto por actores, artificios escénicos, escenario, y el mundo de las artes visuales, del cubo blanco de la galería, de los artistas y de las exposiciones, en *The World as a Stage* se explora el límite entre realidad y ficción, un límite que se hace cada vez más fluido e inestable. Los dieciséis artistas invitados reflexionan, a través de sus prácticas artísticas individuales, sobre la relación entre realidad y su representación, la creación de otros mundos, la utilización del tiempo y del espacio, y la compleja relación entre quien observa y quien es observado.

Según las curadoras, teniendo en cuenta que en el mundo contemporáneo existe una distinción cada vez menos importante entre lo que es real y lo que es teatral, con el crecimiento de una cultura *pop* que ha contribuido con la televisión y los programas de *reality-tv* a confundir lo cotidiano en una sociedad espectacularizada, de representaciones, la exposición se propone analizar la posición del individuo en el mundo contemporáneo que es vivido como una inmensa *performance*, ya que es fundamental asumir un actitud crítica

[317] Jessica Morgan, "The World as a Stage" ensayo en *The World as a Stage,* (cat.exp*)* Londres, Tate Modern (24 octubre 2007-1 enero 2008).

capaz de comprender la posición que cada individuo ocupa en el mundo.

En el texto crítico de introducción, *Arts Meets Theatre: The Middle zone* [318], Catherine Wood subraya la voluntad de explorar, a través de las obras de los artistas, un espacio intermedio entre el cubo blanco y el espacio teatral, poniendo de manifiesto un interés nuevo hacia el mundo del teatro que, según el rigor y la lógica analítica modernista, ha sido siempre considerado un enemigo absoluto.

Los obras expuestas, a través de una alteración de la percepción clásica del espacio y del tiempo, abren otro discurso, nuevo, sobre las relaciones entre arte y teatro, y, alejando la necesidad de fijar límites estables, inauguran nuevas zonas de confrontación, mas allá de cualquier noción literal de participación física del espectador. En la instalación propuesta por la artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, el espectador camina en una habitación llena de una envolvente luz azul, a la presencia constante de una sombra, la suya, que proyecta la imagen del cuerpo en las paredes, registrando su propia presencia y transformando la obra en una experiencia subjetiva en la cual las sensaciones físicas y las emociones se traducen en una forma visiva a través de la cual el espectador se convierte en actor de una performance en el tiempo real [319].

La intervención de Tino Sehgal se concreta solo en el momento en que ocurre un intercambio real entre el espectador y un asistente del museo, el cual entrega un impreso a cada

[318] Catherine Wood, “Arts meets Theatre: The Middle Zone” ensayo publicado en *The World as a Stage, op. cit.,* pp. 18-25.

[319] La obra de Dominique Gonzalez-Foerster a la que nos referimos es *Seance de Shadow II (bleu),* 1998.

espectador, y en voz alta grita el título de una noticia del día: si el espectador contesta, el guardia la repite y añade: *"This is new", Tino Sehgal, 2003"* ("Esto es nuevo, Tino Sehgal, 2003") creando así un contexto en el cual puedan tener lugar encuentros y situaciones inesperadas.

La voluntad de esta muestra, que explora nuevas posibilidades de relación entre el teatro y las artes visuales, consiste en alejarse no sólo de la posición propia de la modernidad que, ligada a la especificidad del medio y a la división de las disciplinas, considera el teatro un enemigo absoluto, sino también de una idea de participación según la noción propia de la estética relacional que según Catherine Wood, impone la presencia del espectador como parte de la obra en el tentativo de crear una dimensión de teatralidad absoluta y sin limites. En *The World as a Stage* la curadora busca a través de las obras, un espacio diferente, un nuevo modo de percepción estética con el deseo de poder utilizar elementos de narrativa, figuración y teatro, sin excluir las posibilidades de otras disciplinas, en un cuadro amplio e interdisciplinario.

### 6.3 Double Agent

2008 (16 febrero – 6 abril).
ICCA, Institue of Contemporary Arts, The Mall, Londres.

*Organización*: Claire Bishop & Mark Sladen.
*Artistas*: Christoph Schlingensief, Dora Garcia, Barbara Visser, Phil Collina, Pawel Althamer / Nowolopie Group, Arthur Zmijewski, Donelle Woolford.

Phil Collins *You`ll never work in this town again (mark)* (no trabajarás mas mas en esta ciudad otra vez), 2006
Phil Collins *You`ll never work in this town again (claire),* 2006

Claire Bishop, autora en paginas de *October* de una crítica radical al la estética relacional y también de artículos sobre el tema de la colaboración y las prácticas artísticas contemporáneas[320], organiza con Mark Sladen una exposición con el título de *Double Agent* en la que siete artistas de proveniencia diversa y de nivel internacional, presentan obras y proyectos de coparticipación, en los cuales

[320] Véase Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, n.110, otoño, 2004 y Claire Bishop, "The social Turn: Collaboration and its Discontents", *Artforum,* febrero, 2006, pp.178-183.

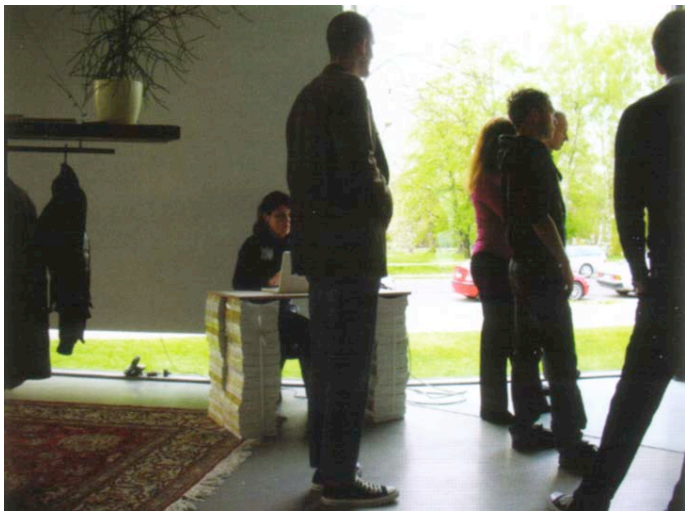
el medio está constituido, según las diferentes modalidades individuales, por las personas, por la gente. Los curadores destacan que los artistas que exponen, una vez heredado y asimilado el lenguaje de la performance respecto a la generación de los años sesenta y setenta, no privilegian el momento vivido y directo, y no ponen el propio cuerpo como el sujeto central del trabajo, sino más bien trabajan con estrategias de mediación, de delegación y colaboración. El artista no es el agente central de su propio trabajo, sino que más bien utilizando técnicas diferentes, desde el video a la performance, actúa a través de una serie de personas, o comunidades existentes, con una modalidad de trabajo, que, al utilizar tercera personas, levanta cuestiones de naturaleza ética y problemas alrededor de la representación del trabajo mismo.

Pawel Althamer/Nowolipie Group, foto de Nowolipie Group, 2004

El artista polaco Pawel Althamer muestra, en la exposición, un video, *Do it Yourself*, (2004) grabado en Varsovia, durante unas clases de cerámica impartidas a varios

grupos de adultos afectados de esclerosis múltiple y otras enfermedades, además de presentar una instalación de las esculturas producidas durante las clases.

El trabajo de Dora García, *Instant Narrative (IN)*(2006-2008), consiste en un observador sentado, colocado en la sala expositiva de manera que pueda tomar nota a través de un ordenador en tiempo real de todo lo que ve en relación con los espectadores que están visitando: sus observaciones son simultáneamente proyectadas sobre una pantalla, creando así la narración de una historia real en la cual el espectador deviene el protagonista, y puede leer su propia historia a través del cuento de otra persona que está silenciosamente observando.



Dora García, *Instant Narrative* (IN) (Instante narrativo), 2007

En este tipo de prácticas, los curadores subrayan la necesidad de redefinir el concepto de autoría, volver a discutir sobre la figura acreditada y auténtica del artista que no puede controlar todas las fases del trabajo, sino que debe convivir con aspectos de riesgo y con lo imprevisible.

## 6.4 All Hawaii Entrees / Lunar Reggae

2007 (30 noviembre 2006 – 18 febrero).
IMMA Irish Museum of Modern Art, Dublín.

*Organización*: Rachael Thomas, Philippe Parreno.
*Artistas*: Doug Aitken, Carles Congost, Keren Cytter, Thomas Demand, Peter Fischi / David Weiss, Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Jim Lambie, Sarah Lucas, Sarah Morris, Grant Morrison, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Paola Pivi, Eva Rothschild, Anri Sala, Rirkrit Tiravanija, Cerith Wyn Evans, Bas Jan Ader.

Portada del Catálogo de la Exposición *All Hawai Entrées/Lunar Reggae*, Dublín 2006

Philippe Parreno, artista argelino que a partir de los años noventa ha desarrollado prácticas artísticas de colaboración y ha trabajado muy de cerca con artistas como

Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster y Rirkrit Tiravanija, entre otros, con la creación de proyectos como *No Ghost Just a Shell* (1999-2000), y exposiciones como *Moral Maze* (Le Consortium, Dijon, 1995), es comisario, por primera vez, en colaboración con la curadora jefe del IMMA, Raquel Thomas, de una exposición experimental colectiva con el título de *All Hawaii Entrees / Lunar Reggae*. El artista Parreno junto a Raquel Thomas trabajaron durante dos años para crear, más que una exposición en el sentido tradicional del termino, una muestra que fuese una experiencia de un momento individual y colectivo en el flujo del tiempo, a través de la contribución de artistas, escritores y pensadores de varias disciplinas.

El aspecto central de la exposición es la noción de proceso: se trata de un proyecto polifónico en el que más de veinte artistas son invitados a participar en una exposición ideada como un escenario, en la cual se pueden insertar y desarrollar muchas y diferentes narrativas, una exposición no rígida, sino más bien, como subraya la co-curadora en el catálogo, "flexible, orgánica y abierta a un cambio de las reglas"[321].

El título de la exposición, elaborado por Parreno junto a Liam Gillick, es un anagrama de las letras de "The New Gallerie / Na Gallaraithe Nua'," en inglés e irlandés, en referencia a las galerías en las cuales se desarrolla la exposición. Los veinte artistas invitados, con obras que van del video a la instalación, de la pintura a la escultura, se plantearon temas presentes desde siempre en la práctica

[321] Rachael Thomas, 'Adjust your focus (accordingly….) en *All Hawaii Entrees / Lunar Reggae,* (cat. exp.) Dublín, IMMA Irish Museum of Modern Art (30 noviembre 2006 – 18 febrero 2007), p.9.

artística de Parreno, como la relación entre realidad y ficción, historia y memoria, la noción de tiempo, la mezcla y la confusión entre pasado, presente y futuro. Para Parreno, el artista es un modelo cognitivo y el mundo es como si fuera una exposición viviente, un flujo vital que está temporáneamente capturado en el interior del espacio expositivo[322]. El artista comparte de esta manera el pensamiento filosófico de Felix Guattari, que ve el arte como un proceso en devenir y la obra de arte revestida de una función existencial, a través del acto de separar, disociar del territorio un segmento de lo real asignándole una nueva función, pues la obra de arte deviene una actividad de ruptura de sentido, con una función de disensión con respecto a las formas y a los significados que circulan en el ámbito social [323].

En la exposición, que sugiere un nuevo modelo de sociabilidad, Philippe Parreno desea rescribir las convenciones del concepto expositivo tradicional, trasformando el espacio en espacio de negociación y dilatando el tiempo a través de la organización de una serie de intervenciones por parte de *cultural producers* de varias disciplinas como John Bowe y Grant Morrison, tanto con contribuciones en el catálogo de la exposición que con conferencias en el Museo [324]. En la concepción de la muestra

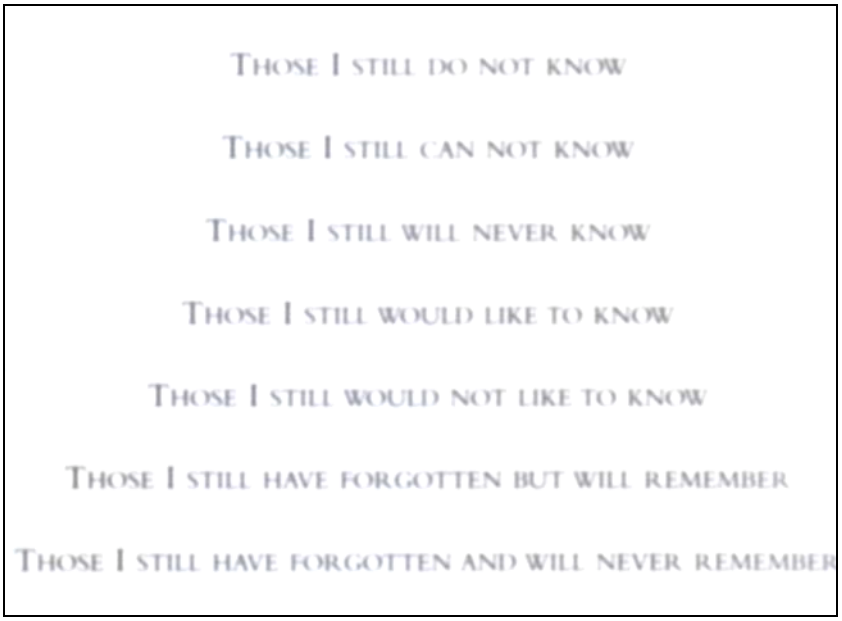
---

[322] Rachael Thomas, 'Adjust your focus (accordingly….), *op.cit.* p.11.

[323] Véase Felix Guattari, *Chaosmose,* París, Editions Galilée, 1992.

[324] El 29 de noviembre de 2006 se organiza en Dublín, en el Museo IMMA, una lectura titulada *The Event is Permanent* para discutir las prácticas de colaboración y los futuros sistemas de copyright

los diversos niveles de la realidad son renegociados y predomina una sensación de imprecisión, la duda de que no sea el mundo ya por sí mismo más que una gran muestra. Así pues la exposición se convierte en una descripción del mundo, una visión de un flujo momentáneamente capturado en el interior de la muestra, ya que Parreno quiere abandonar la visión tradicional del museo como espacio pedagógico con función educativa, y desea sustituir la idea de muestra con la creación de espacios de negociación, con trabajos expuestos de manera ambigua, que crean en el espectador incertidumbre y dudas.




Douglas Gordon, *Those I Still Do Know*,
(Aquellos que todavía conozco) 1991/2006

El artista Carsten Holler utiliza el sistema de iluminación del edificio para intervenir con un proyecto (*7.8HZ,* 2006) en el que, cambiando la frecuencia del sistema

y en la conferencia participaron, entre otros, Rachael Thomas, Liam Gillick, Declan Long y Grant Morrison.

eléctrico, las luces tiemblan en intervalos de tiempos y provocan un cambio en la percepción de todo el espacio del museo.

Carsten Höller, *Phi Wall*, 2002

Asimismo, uno de los conceptos claves en la idea de la exposición es el de la percepción, pues al hacer referencia a una frase del texto de David Deutsch "La fábrica de la realidad", Philippe Parreno introduce la noción de 'óptica' como *leitmotiv* de la exposición, al considerar la metáfora de la luz de una vela como una entidad que altera lo que se ve y disfraza lo que no se ve, creando también el efecto visual de las sombras[325].

[325] La co-curadora de la muestra, Rachael Thomas, cuenta que cuando Philippe Parreno aceptó la invitación a co-curar la exposición le envió la siguiente frase : *There is no better, there is no more open door by which you can enter into the study of natural philosophy than (by) considering the physical phenomena of a*

Parreno, rechaza la idea del objeto clásicamente expuesto, ya que la obra no puede ser algo terminado, sino más bien se extiende en espacios mentales, con o sin la presencia del objeto, y afirma que la exposición se tendría que leer e interpretar utilizando la percepción como acto instintivo, así como ocurre con Odiseo, en el poema de Homero, que al regreso de su largo viaje, es reconocido sólo por su perro. El artista Jorge Pardo inventa y crea nuevas puertas para el espacio expositivo, con una intervención a mitad entre arquitectura y escultura, creando puertas imaginarias que no se sabe hacia dónde pueden conducir.

Dominique Gonzalez-Foerster, *Séance de Shadow* (Sesión de Sombra), 1999

---

*candle,* (no hay nada mejor, no hay una puerta más abierta en la cual entrar en el estudio de la filosofía natural que considerar el fenómeno físico de una vela) tomada del libro de David Deutsch *The Fabric of Reality; Towards a Theory of Everything"*, Nueva York, The Penguin Press, 1997, en Rachael Thomas, 'Adjust your focus (accordingly….),en *.All Hawaii Entrees / Lunar Reggae,*(cat. exp), *op. cit*., p.14.

Así pues, si nuestro acceso al territorio de la exposición se redefine a través de un acto que pertenece a la esfera de la intuición, confiando en nuestra percepción visual, intencionadamente alterada, confusa y no lineal, el catálogo de la exposición, concebido como un modelo de catálogo de un museo del siglo XIX, deviene una obra de arte en sí misma, con la grafica a nivel visual completamente alterada y desenfocada, que condiciona y nos hace reflexionar sobre nuestra percepción de lo que es visible y lo que es imperceptible.

Philippe Parreno, *Speech Bubbles* (Burbujas de discurso), 1997

## 6.5 Stazione Utopia – Utopia Station

Proyecto curatorial durante la 50° Exposición Internacional de Arte: *Sogni e Conflitti. La dittatura dello Spettatore*, Venecia, 2003.

Organización: Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija.
Artistas: 150 invitados entre artistas, arquitectos, escritores, actores.

Vista General de *Stazione Utopia*, Venecia 2003

El proyecto *Stazione Utopia* fue concebido como una estructura física pensada específicamente para la Bienal de Venecia y a la vez, en segundo lugar, según los curadores de la muestra Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, como una estructura conceptual flexible en la cual acerca de ciento cincuenta entre artistas, arquitectos, escritores, actores, son invitados a participar en una reflexión colectiva sobre el amplio tema de la utopía.

"La Utopía se ha ahorcado?" Se preguntan en el texto introductorio los tres curadores de la muestra, y continúan: "Ciertamente ha desaparecido. La utopía misma se ha convertido en un lugar no conceptual, en el mejor de los casos vacía retórica, cada vez más unas vacaciones exóticas, una agradable isla desierta del cliché" [326].

Dentro de las grandes manifestaciones de la Bienal, en la zona del Arsenal, *Stazione Utopia* ha representado un lugar en el cual detenerse, reflexionar, oír y ver, reposar y refrescarse, hablar y hacer intercambios, un acontecimiento completado por la presencia de muchas personas y de un rico programa de eventos, y se ha confirmado desde un primer momento, como una actividad mucho más compleja respecto a una muestra de arte, al incorporar Prácticas artísticas y cuestiones estéticas en otra economía de sistema, que no se considera fatalmente separada del arte. Así pues esta "estación de paso" ha sido acompañada no sólo de objetos, sino por una serie de performances, conciertos, conferencias, lecturas, proyecciones de films, fiestas y eventos durante todo un amplio arco de tiempo, y el publico de la muestra ha participado activamente dejando mensajes y propuestas para dar de esta manera su propia contribución y participar en el tema general de la Estación.

> *Para que existan Estaciones Utopía no se necesita una arquitectura, basta un encuentro, una reunión. Hemos ya montado muchas en París, Venecia, Frankfurt, Poughkeepsie y Berlín. Las estaciones pueden ser*

[326] Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, "Che cos'e' una stazione oggi?" en *Sogni e Conflitti. La dittatura dello Spettatore,* (cat. exp. ), 50esima exposición internacional de Arte, de la Bienal di Venecia, Marsilio, 2003. pp.319-416.

> *grandes y pequeñas. No hay ninguna jerarquía de importancia entre los encuentros, los seminarios, las muestras y los libros; cada uno de ellos representa un modo igualmente válido de actuar, afirman los curadores*[327].

Los curadores han invitado productores culturales de las más diversas disciplinas - Jacques Racière, Etienne Balibar, Immanuel Wallestein, Edouard Glissant, han sido solo algunos entre los pensadores de referencia importantes y los protagonistas de este intercambio y confrontación sobre un tema tan amplio y fundamental como la utopía- no en la búsqueda de una definición completa de ella, sino a través de la creación de una comunidad formada por artistas e intelectuales en una conversación dilatada, un flujo de ideas en el interior de otro tipo de economía, de manera de delinear una estructura abierta, fluida, en la cual pueden circular ideas y confrontaciones de la más variadas.

Stazione Utopia “es un lugar para reunir temporáneamente nuestros puntos de partida”[328], afirman los curadores, y quien llega es invitado a entrar, a participar, a auto-dirigirse y a buscar un lenguaje político distinto y desvinculado de la lógica de la sociedad capitalista, con el objetivo de construir unidades productivas sin afán de lucro, en el interior de un intercambio para ampliar y vigorizar las reflexiones sobre el sentido de la utopía en un momento como el de hoy, en el cual falta algo importante, es decir, más diálogo, mayores encuentros, más ocasiones de reflexión.

---

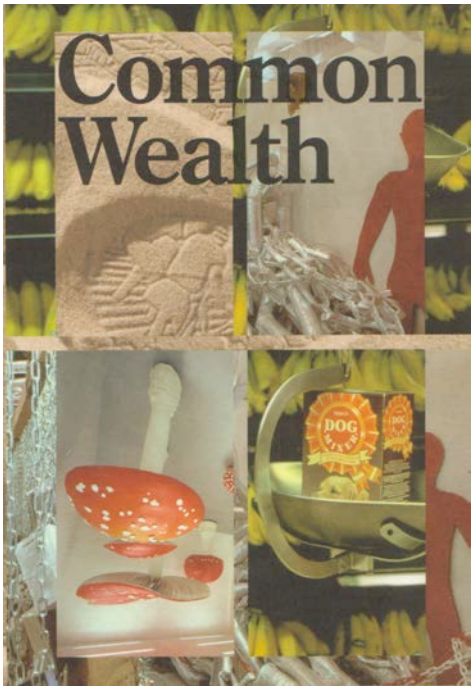
[327] *Ibídem.*

[328] Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist, Rirkrit Tiravanija, *op.cit*., p.326.

## 6.6 Common Wealth

2003 (22 octubre – 28 diciembre).
Tate Modern, Londres.

*Organización*: Jessica Morgan.
*Artistas*: Gabriel Orozco, Thomas Hirschhorn, Carsten Holler, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla.




Portada del Catálogo del la Exposición *Common Wealth*, Londres 2003

En la exposición *Common Wealth* la comisaria Jessica Morgan invita a los artistas Gabriel Orozco, Thomas Hirshhorn, Carsten Holler, Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla a elaborar colectivamente, a través de sus prácticas escultóricas una reflexión sobre qué estrategias de intercambio se pueden crear mas allá del valor de la obra de arte vista como un bien material, y analizar qué dinámicas se

crean, entre el artista, la obra y el observador, o entre el artista, el observador y la institución, o también entre los cinco artistas presentes en la exposición con sus obras, o entre los espectadores que participan en la interacción con las obras de arte. Se trata de una reflexión alrededor de los posibles intercambios que existen en el interior de un más amplio sistema de relaciones en las esferas de la vida cotidiana, que van de lo social, a lo material, a lo económico.

La curadora Jessica Morgan desea distanciarse de la teoría de la estética relacional de Bourriaud, criticandola por su dimensión utópica del intercambio social en el interior del espacio expositivo y su relación con el sistema económico capitalista, y se propone tratar el tema de las posibilidades del intercambio (*exchange*) repensando el museo como espacio público abierto a una experiencia colectiva.

Jessica Morgan, no obstante reconozca la importancia de una referencia como Marcel Mauss y la obra de arte vista como don en cualquiera discusión sobre el tema del intercambio en el arte, considera todavía que éste no es el enfoque central de la exposición, pues limitaría la discusión al objeto en sí, en lugar que dar importancia al proceso y a la colaboración.

En la muestra y en el catalogo se examinan, con la fundamental contribución del filosofo francés Jean Luc Nancy, el tema de la comunidad, las estructuras del intercambio social y cómo éstas han sido condicionadas por la economía contemporánea, buscando otras formas de reciprocidad. Si los artistas se preguntan qué puede ser la naturaleza de un bien común, de qué manera se puede, a través de la práctica

artística, influir en la esfera publica, y cómo el bien material, la riqueza, se manifiestan más allá del simple hecho del arte como *commodity*, qué tipo de intercambio debe tener lugar para que otra circulación y otro intercambio pueda suceder, la exposición desea dar luz a estas cuestiones fundamentales, a través de un trabajo colectivo y un amplio debate que queda todavía abierto.

## 6.7 Il tempo del postino

2007 (12 julio – 14 julio).
Manchester Opera House, Manchester.

*Organización*: Hans Ulrich Obrist, Philippe Parreno.
*Artistas*: Doug Aitken, Matthew Barney and Jonathan Bepler, Tacita Dean, Trisha Donnelly, Olafur Eliasson, Liam Gillick, Dominique Gozalez-Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huygue, Koo Jeong-A. Anri Sala, Tino Sehgal, Rirkrit Tiravanija.

Carsten Holler, *Upside Down People* (Personas volteadas de Cabeza), 2007, realizado para *Il Tempo del Postino*, Manchester Internacional Festival, 12-14 julio 2007

¿Qué puede pasar si el tema de una exposición no es ocupar un espacio sino más bien un tiempo? Puede el arte contemporáneo ser interpretado estando fuera del espacio tradicional de una galería?

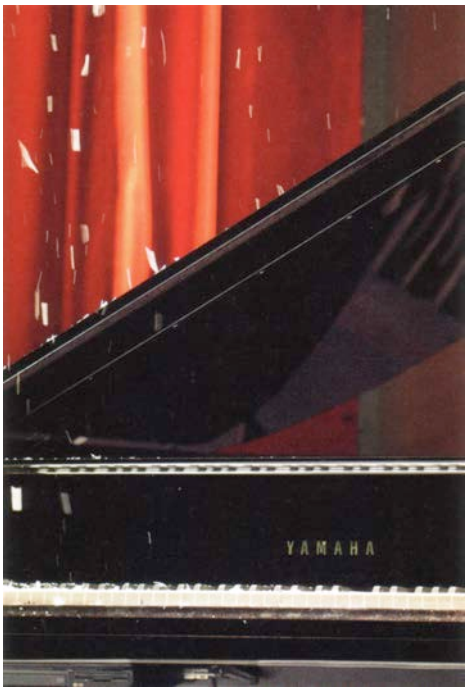
En este experimento a mitad entre espectáculo teatral, performance y exposición, los comisarios, el artista Philippe Parreno y Hans Ulrich Obrist, manifiestan la voluntad de re-

definir la idea de exposición y hacer un experimento en término de tiempo, a través de la sustitución del espacio expositivo tradicional con el de un teatro. Cada artista tiene quince minutos de tiempo para crear y poner en escena su propio trabajo, sin utilizar videos o proyecciones, sino a través de performance en tiempo real y música especialmente creada para este fin, con la presencia de músicos de la *Royal Northen College of Music* y *RNCM Symphony Orquestra*, con el objetivo de experimentar una nueva forma de exposición colectiva.

El título, *Il tempo del postino* es en italiano en cuanto el idioma propio de la *opera*, y se refiere a la idea de Parreno de una exposición donde el publico no camina a su propio ritmo a través del espacio expositivo, sino que el espectáculo artístico es entregado al publico del mismo modo que una carta postal. Así pues, se trata de una obra basada en la dimensión del tiempo, con la intención de experimentar el arte visivo a través de una concepción teatral, y transformarla de esta manera en una extravagancia.

Sin embargo, si el espacio del teatro difiere por su naturaleza del espacio expositivo tradicional, los artistas utilizan todos los espacios del arena teatral para provocar en el publico un continuo fluir entre el estado de espectadores pasivos y de participantes activos. Philippe Parreno invita un ventrílocuo que, con una gran lente que amplia su cara, recita un discurso sobre un proyecto, de los años sesenta, utópico y no realizado, del arquitecto británico Cedric Price, proyecto pensado como un laboratorio de diversión en el cual los espectadores podían dar forma a sus propios espacios creativos de entretenimiento.

El artista Tino Sehgal utiliza las cortinas del escenario que se mueven al ritmo de la música, mientras que Olafur Elliasson substituye las cortinas con un espejo dirigido hacia la platea de modo que pueda reflejar al publico y cada sonido es reproducido por la orquestra, en un continuo intercambio de sensaciones y ruidos. La artista Dominique Gonzalez Foerster pide a la orquesta que toque una sinfonía de Beethoven y, durante la ejecución, cada músico, de manera gradual, va dejando la escena, uno detrás del otro, el sonido se va reduciendo hasta que el director se queda solo y abandona la escena, creando quizás, una metáfora de lo que sucede en la vida cuando falta la cohesión del grupo, y la ilusión hacia el futuro desvanece poco a poco.




Liam Gillick, *Factories in the Snow* (Factorias en la Nieve), 2007, realizado para *Il Tempo del Postino*, Manchester International Festival, julio 12-14, 2007

El artista Carsten Holler expone en tiempo real, sobre el escenario, el momento en el que tres jóvenes remueven, después de nueves días, las gafas que han llevado y que por un efecto óptico, les han hecho ver el mundo totalmente invertido.

Rirkrit Tiravanija and Arto Lindsay, *Untitled 2007 (what are we doing here? Where are we going? When are you leaving? The days of this society are numbered)*, (Sin Título 2007. Qué estamos haciendo aquí? A donde vamos? Cuando te vas? Los días de esta sociedad están numerados) 2007, realizado para *Il Tempo del Postino*, Manchester International Festival, julio 12-14, 2007

En conclusión los catorce artistas que han participado con sus 15 minutos de presentación frente al publico, han contribuido en crear una exposición que se ha desarrollado en el tiempo más que en el espacio, un acontecimiento que explora nuevas narrativas que se extienden mucho más allá del modelo tradicional de dispositivos objetuales y cronológicos.

### 6.8 Au Centre Pompidou

2006 (13 septiembre – 27 noviembre).
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París.

*Organización*: Christine Macel.
*Artistas*: Celine Ahond, Pawel Althamer, Ziad Antar, Liliana Basarab, Veaceslav Druta, Adriana Garcia Galan, Kapwani Kiwanga, Patrick Komorowski (interprete), Elise Mougin, Vincent Olinet, Matejka Petelska (organizadora), Emilie Pitoiset, Koki Tanaka, Jacek Taszakowski (cameraman), Adam Vackar.

Foto del grupo de trabajo de Pawel Althamer,
Exposición *Au Centre Pompidou*, París, 2006

El artista polaco Pawel Althamer, invitado a exponer en el Centre Georges Pompidou de París, transforma la invitación y decide organizar un *workshop* con un grupo de jóvenes artistas internacionales residentes en París. Los artistas, seleccionados a través de coloquios en el Centre Pompidou,

parten, junto a Pawel Althamer para transcurrir un período de dos semanas en la casa de una amiga del artista, Matejka Peteska, en el noroeste de Polonia[329].

Pawel Althamer, *Autoportrait / Self-portrait* (autorretrato), 1993

Althamer explica como la idea de sustituir la exposición con la organización de un *workshop,* parte de una reflexión personal sobre la concepción tradicional de una exposición en una institución artística:

> *Fue una aversión a la muestra, una aversión al hecho de deber ir al encuentro de las expectativas del público. Estoy aburrido de lo que vemos en las muestras y con la fórmula de la muestra en general. Fue un deseo de*

[329] El *workshop* ha sido organizado en la localidad de Pologne en Polonia del 3 al 17 de abril, 2006.

*utilizar un espacio interesante. Un espacio de comunicación, de interacción humana. Personalmente doy mucha importancia a la exploración, al estado de incertidumbre*[330].

El artista abandona su papel para asumir el de un profesor que estudia entre los estudiantes el cual, no se trata de un modelo jerárquico, sino de un camino que Althamer decide emprender con estos jóvenes artistas, para reflexionar con ellos sobre lo que se está produciendo hoy a nivel artístico y más en general a nivel social, sobre el papel del artista en la sociedad.

La marche de nuit dans la forèt / Night walk in the forest (Caminata de noche en la foresta), Plochocinek, Polonia, abril 2006

[330] Declaraciones de Pawel Althamer en una entrevista con Joanna Mytkowska, en "I don't Want the exhibition to be a Buried Hole in the Ground. Joanna Mytkowska. Interview with workshop participants" publicado en *Au Centre Pompidou,* Livre numero 12. *315 Espace Trois-cent-quinze. Creation contemporaine et prospective*, (cat. exp.) París, Editions du Centre Pompidou, 2006.

En efecto, para Althamer el artista tiene necesidad de buscar su identidad, su lugar en el mundo y es importante llevar adelante esta investigación a través también de la creación de un grupo de personas que apoyan el productor cultural en el difícil camino de elaboración y de investigación artística.

Pues el *workshop* es la ocasión para crear una comunidad temporánea dentro de la cual reflexionar sobre el papel del artista en la sociedad, compartir dudas e incertidumbres, elaborar juntos posiciones personales y de esta manera el artista polaco transforma la invitación recibida para exponer en el Centre Pompidou en un "proceso" en el tiempo, en un laboratorio para compartir la posibilidad de crecimiento personal y emotivo de un grupo de personas provenientes de lugares diversos del mundo, todas residentes en París.

La casa de residencia del grupo de artistas, en Polonia, permite a los jóvenes salir del ambiente de las galerías, de las muestras, del arte contemporáneo tal como se produce en París y en las grandes ciudades, y utilizar esta ocasión para olvidarse momentáneamente de los mecanismos tradicionales del arte, hacer una experiencia de intercambio con otras personas y con la gente del lugar, a través de la interacción, la confrontación y la elaboración de nuevas ideas, de modo absolutamente espontáneo y auténtico.

Los jóvenes artistas han vivido la experiencia como un regalo por parte de Althamer, el cual les ha dado la posibilidad, además de estar en contacto con él y compartir su conocimiento artístico, también de darse a conocer en circuitos importantes del arte, puesto que él renuncia en cierto sentido a su propia visibilidad para compartirla con

ellos. En este proyecto, el grupo de personas con las cuales el artista transcurre el tiempo representa su material de trabajo, un trabajo impregnado de misticismo, en cual se unen cuerpo y alma, individuo y comunidad y en el cual su presencia en cuanto autor desaparece en nombre de la colectividad.

Petit déjeuner de Páques / Easter breakfast (Desayuno de Pascua), en Plochocinek, Polonia, abril 2006

Durante el período de permanencia en Polonia, todos los artistas han llevado a cabo varios proyectos y actividades personales y han sido invitados a experiencias de crecimiento sobre todo en el plano emotivo, en contacto con la naturaleza, confiando en Althamer para dedicarse a las actividades más diversas, como por ejemplo hacer largas caminatas nocturnas en los bosques o también vivir la experiencia de hacer una sauna, en una atmósfera de correspondencias similar a una terapia psicológica de grupo.

El artista se pregunta cómo es posible transformar sucesivamente en el espacio *315* del Pompidou el proyecto del *workshop* y qué queda de la duración de la experiencia. Esta muestra representa la ocasión para comunicar una voluntad de transformación de los términos tradicionales de exposición, demostrar cómo se puede elaborar un modelo expositivo distinto en el cual hasta el personal del Centre Pompidou se implica en la elaboración de una nueva modalidad expositiva.

Imágenes del rodaje de la película del teatro de sombras, en el Centro Pompidou, realizado por Jacek Taszakowski, Pawel Althamer y los artistas invitados, junio 2006, *Espace 315*, París

Durante las dos semanas, el grupo, además de los proyectos personales, ha elaborado también un proyecto colectivo: los jóvenes artistas trabajaron juntos para realizar un video a partir de la idea del teatro de sombras, para contar, de manera más o menos realista, los diversos momentos y las diversas experiencias vividas durante el *workshop.* Entre cine primitivo y mágico, esta técnica que pertenece a una larga tradición que va de China a Francia, ha permitido, sobre todo en el momento de la elaboración escrita, permanecer lo más cercano posible a un cuento para adultos, en el cual se desarrolla una historia a partir de reflexiones sobre cómo se puede convertir en artista dentro del mundo contemporáneo, y sobre todo, cómo se puede desarrollar una propia posición en el mundo.

Si, en fin, en el espacio principal del museo, *el 315*, viene mostrada la proyección del teatro de sombras creado por el grupo de los once artistas, la contribución de Pawel Althamer a la muestra, un video documental que cuenta el viaje inicial del grupo, es colocado en el exterior del mismo espacio. Para Althamer, que ha llevado en su práctica artística las experiencias mas diversificadas, como el ritual de hacerse enterrar bajo tierra para poder meterse en conexión con las energías de la madre-tierra y renovarse, es la duración de la experiencia lo que importa y la muestra viene concebida como un lugar de renacimiento, un espacio y un tiempo en el cual reactivar las energías.

Según Christine Macel, curadora de la muestra en el Centre Pompidou, Althamer, con su rechazo a exponer de modo tradicional y con la posición que asume de guía y de creador de posibilidades dentro de un amplio grupo de individuos, se

coloca en la estela de figuras artísticas como Joseph Beuys y Maurizio Cattelan. Puesto que la apertura del arte hacia la antropología, a través del trabajo y la colaboración con grupos y comunidades diferentes, como los débiles mentales, o los sin techo, acerca el trabajo de Althamer a influencias como la de Joseph Beuys, mientras que lo que lo acerca a un artista como Maurizio Cattelan es la duda y la inquietud que esta generación de artistas siente constantemente hacia el papel mismo del artista[331], en general, en la práctica de Althamer, el grupo se convierte en el verdadero sujeto del trabajo, con la creación de un laboratorio en el cual el espacio viene investido de interacciones humanas más que del aspecto estético.

[331] La curadora Christine Macel, en el texto de introducción a la muestra, acerca la práctica artística de Pawel Althamer a la de Maurizio Cattelan y recuerda como los dos artistas colaboraron antecedentemente en un proyecto para la Wrong Gallery en Nueva York, y también en 2006 para la Bienal de Berlín, curada por Maurizio Cattelan, Massimiliano Gioni, y Ali Subtonik. Christine Macel, "Pawel Althamer, Professeur of Uncertainity", en *Au Centre Pompidou,* Livre numero 12. *315 Espace Trois-cent-quinze. Creation contemporaine et prospective*, (cat. exp), París, Editions du Centre Pompidou, 2006.

## 6.9 Scenarios

2008 (19 julio – 2 noviembre).
Manifesta 7. Bienal Europea de Arte Contemporáneo. Trentino. Sud Tirolo.

*Organización*: Dam Bufak (Cracovia/Graz), Anselm Franke (Amberes /Berlín)/ Hila Peleg (Berlín/Tel Aviv), e Raqs Media Collective (Nueva Delhi).
Participantes: Shahid Amin, Adriana Cavarero, Mladen Dolar, Renée Green, Thomas Meinecke, Glen Neath, Margareth Obexer, Arundhati Roy, Saskia Sassen, Saadi Yousef.
Ant Hampton, Hannes Hoelzl, Martino Camper, Philippe Rahm, Timo Kahlen Hélène Binet, Brave New Alps(Bianca Elzenbaumer y Fabio Franz).

Imagen de *Scenarios*, proyecto colaborativo *Manifesta 7*, 2008

La Bienal Europea de Arte Contemporáneo de 2008, *Manifesta 7*, que por primera vez ha tenido lugar no en una

ciudad, sino que ha abarcado la región entera de Trentino-Alto Adige, en Italia, ha sido curada por tres "grupos de trabajo" - Dam Bufak (Cracovia/Graz), Anselm Franke (Anversa/Berlín) y Hila Peleg (Berlín/Tel Aviv) y Raqs Media Collective (Nueva Delhi) - cuyo intento artístico ha girado, según las intenciones de los curadores, alrededor de la dinámica de la diferencia que constituye el corazón latente de Europa[332].

Las tres unidades de curaduría, además de haber elaborado colectivamente la idea general de esta edición de *Manifesta* y también el proyecto *Scenarios*, que ha involucrado al gran fuerte militar de *Fortezza*, cada una se ha concentrado en una sede especifica de la región, es decir, Raqs Media Collective ha trabajado en Bolzano, Anselm Franke/Hila Peleg en Trento y Adam Budak en Rovereto, respectivamente.

Para comprender la idea del proyecto, es necesario hacer una reflexión sobre la historia de este lugar, el fuerte de *Fortezza,* fortificación destinada a resistir ataques militares, que fue construido en 1830, en la época de las guerras napoleónicas y curiosamente no fue nunca atacado. La historia del lugar, la memoria de los hechos ligados a esta fortaleza, ha sido el punto de partida de la idea curatorial, que considera este espacio como una arena que hospeda una serie potencialmente infinita de escenarios, un espacio potencial, en el cual los enemigos no se han

[332] Véase el texto introductorio de Adam Budak, Anselm Franke / Hila Peleg, Raqs Medis Collective, "Scenarios: Un progetto Collettivo Per Fortezza", en *Manifesta 7. Index,* (cat. exp.)Trentino Alto-Adige, Silvana, 2008, pp.24-29.

manifestado nunca y que no ha ejercido jamás la función para la cual había sido creado.

> *La percepción de una posible amenaza ha dado origen a la sensación de una amenaza concreta esculpida en las cavidades de las montañas. ¿Qué sucedería, se preguntan los curadores, si estos muros pudieran hablar, esta luz polarizarse y este silencio hacerse tangible?*[333]

En ocasión de Manifesta, el área del fuerte se abre al público por primera vez desde el tiempo de su construcción, con una función absolutamente nueva, una exposición de arte contemporánea en un contexto en el cual son los visitantes quienes, con su presencia, alteran la función original del lugar.

El visitante se encuentra delante de una muestra que no expone nada, una muestra que pone abiertamente el acento sobre su inmaterialidad y la exposición toma forma en la mente de los visitantes, dado que los comisarios han pedido a diez autores, entre novelistas, filósofos, poetas, dramaturgos, músicos y artistas, de elaborar un texto sobre la historia del lugar y los diferentes textos en forma de cartas, instrucciones, diálogos, poesías, meditaciones han sido traducidos, de su lengua original, al italiano, al inglés y al alemán, interpretados por un director teatral, recitados por actores y difundidos a través de puntos de audición, colocados en diversos lugares de Fortezza.

Ant Hampton es el dramaturgo que para *Scenarios* da vida a una experiencia imaginaria pensada expresamente para el

[333] Adam Budak, Anselm Franke / Hila Peleg, Raqs Medis Collective, *op.cit.,* p.26.

público, recitando, registrando, proyectando las contribuciones presentadas por los escritores.

Ant Hampton, *Etiquette (Rotozaza)*, 1993

Pues la muestra va naciendo en la mente de los visitantes en tanto caminan por los espacios vacíos de *Fortezza* y a través del oído, dan rienda suelta a la imaginación, estimulada por las palabras transmitidas y el teatro de batalla es sustituido por un teatro de la imaginación que tiene lugar en la mente de cada visitante.

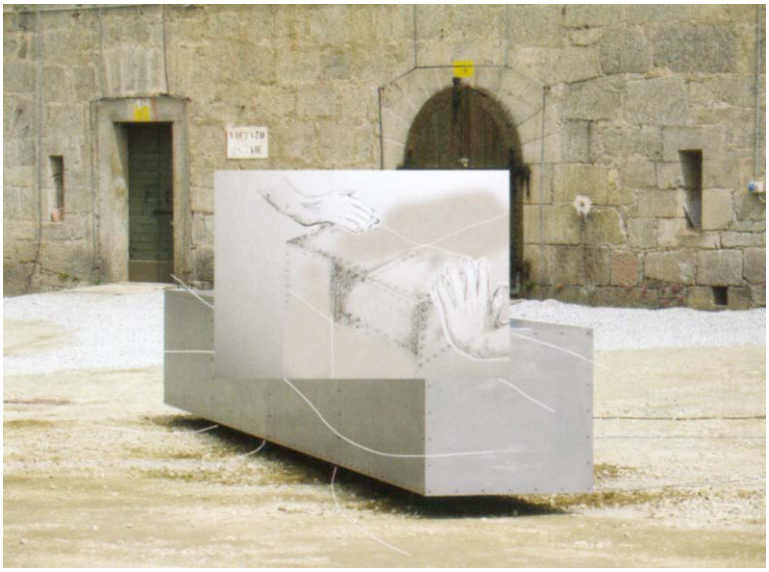
Un diseñador de muebles, Martino Camper ha estudiado un proyecto de sillas especiales para *Scenarios*, con el deseo de enfatizar la experiencia creativa de estar sentado; para Camper, el acto de sentarse significa poder concentrarse y dedicarse a pensar en otra cosa y en este caso el visitante da espacio a la audición.

Martino Gamper, Diseño de muebles, *Manifesta 7*, 2008

El artista Philippe Rahm ha creado una instalación de luz, una obra que hace referencia al modo en el cual nuestras percepciones de las condiciones ambientales naturales o artificiales viene imperceptiblemente influenciada por factores como el cambio climático y con *Climate Uchronia,* (2008), indaga las influencias del clima en la función y las formas de la arquitectura.

Philippe Rahm, *Climate Uchronia*, instalación de luz, *Manifesta 7*, 2008

Timo Kahlen, con la instalación de sonido *Swarm,* (2008), acoge a la entrada a los visitantes de *Scenarios,* con una escultura que emite un sonido abstracto y alterado, como si fuera un nido de abejas encerradas en una construcción de metal.



Timo Kahlen, *Swarm* (Enjambre), audio instalación, *Manifesta 7*, 2008

*Scenarios,* afirman los comisarios:

> *es una reflexión crítica sobre el papel que la escenografía de la vida de cada día juega en la sociedad contemporánea, en el interior del imaginario individual y colectivo. Hoy participamos todos en el revelar los "escenarios" que se cierran, que han preestablecido nuestra experiencia y que han sido hasta proyectados sobre nosotros*[334].

[334] Adam Budak, Anselm Franke / Hila Peleg, Raqs Medis Collective, *op. cit.,* p.27.

Una selección de film mudos, películas inéditas y un conjunto de obras fundamentales de la historia del cine de vanguardia, complementan las grabaciones sonoras como reflejo del escenario en ámbito cinematográfico[335].

Entre los autores invitados al proyecto, Saskia Sassen en su ensayo para *Scenarios,* afronta la cuestión de los asentamientos y la inmigración que se han relacionado en el curso del tiempo con la historia de *Fortezza*, a través de un análisis de la historia de millones de personas que durante las dos Guerras Mundiales se han refugiado en este lugar, mientras que la escritora Arundhati Roy, cuya actividad ensayística comprende escritos obre el tema de las armas nucleares, de la ecología ligada a los grandes diques y el impacto de la globalización de las multinacionales, en su proyecto para *Scenarios,* reflexiona sobre el significado real y metafórico hoy en día, de un lugar como el fuerte que nunca en su historia, ha recibido ataques militares [336].

Renée Green presenta *Immagine This Wherever And Whoever You Are,* un texto escrito para ser recitado y escuchado, en el cual un personaje femenino reflexiona sobre las creaciones de la imaginación, entre formas de protección imaginada y la locura que se puede establecer en el tentativo de encontrar una seguridad. *Scenarios,* afirman los comisarios, “ofrece a sus visitantes una experiencia tangible de lo inmaterial. Las

---

[335] El programa de los films mudos incluía: Michael Snow, *So is this*, 1982*;* Harun Farocki*, Respite,* 2007*;* Karo Goldt, *Bouquet*, 2006; Larry Gottheim *Barn Rushes*, 1971; Karl Kels, *Elefanten*, 2000.

[336] La escritora de origen hindú, Arundhati Roy, es autora del famoso libro *God of Small Things,* (*El Dios de los Pequeñas Cosas)* (1997), que ganó el premio *Booker Prize* en 1997.

sensaciones han sido reducidas con la finalidad de que ninguna interferencia se interponga entre el visitante y las cualidades físicas y arquitectónicas del lugar"[337].

En una intensa experiencia perceptiva de implicación precaria, efímera, delicada y a la vez aventurera, la exposición se concentra en el aspecto del sonido y de la voz, los textos son la voz de la fortaleza, la imaginación del espectador es la materia.

[337] Adam Budak, Anselm Franke / Hila Peleg, Raqs Medis Collective, *op.cit.,* p.28.

## 6.10 Theanyspacewhatever

2008 (24 octubre 2008 – 7 enero, 2009).
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

*Organización*: Nancy Spector.
*Artistas*: Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Pierre Huygue, Jorge Pardo, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija.

Liam Gillick, “Theanyspacewhatever” sistema de señaletica, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

En noviembre de 2008 se inaugura en el Museo Guggenheim de Nueva York una exposición organizada por la conservadora

jefa Nancy Spector, con el título *Theanyspacewhatever.* La exposición se propone, según las intenciones de la curadora, una tentativa de comprender las características que definen el arte asociado a los años noventa.

En el texto crítico de introducción a la exposición, Spector analiza, a través de una división cronológica, los diversos momentos del arte con relación a determinadas transformaciones en el paradigma estético, cambios que generalmente son difíciles de comprender de inmediato, y que sobre todo ocurren con relación a movimientos del pasado[338]. Para la curadora, si el expresionismo abstracto pertenece a los años cincuenta, y el *Pop Art* a los años sesenta, la historia del arte de los años noventa, cuyos protagonistas principales son los artistas invitados en la exposición, es una época caracterizada por exposiciones claves, proyectos colectivos, y representa hoy en día una historia abierta, toda por construir[339].

Nancy Spector ha concebido la exposición a principios de 2004, y ha invitado inicialmente a los artistas Rirkrit Tiravanija y Pierre Huygue a formular una visión de la muestra que pudiera incluir la energía y el espíritu de los artistas, dar voz a la naturaleza de la práctica de estos protagonistas y definir en cierto modo sus historias compartidas. Se trata de artistas que buscan redefinir el modo en el cual las exposiciones son ideadas, y la modalidad en la cual los visitantes deben percibir estos momentos, pues cada uno de los artistas presentes en la muestra, además de

[338] Nancy Spector, "Theanyspacewhatever. An exhibition in ten parts", en *Theanyspacewhatever,* (cat.exp), Nueva York, The Solomon Guggenheim Foundation, 2008.

[339] Nancy Spector, *op. cit.,* p.13.

tener un recorrido artístico individual, han creado a lo largo del tiempo proyectos colaborativos y la exposición es para ellos, el momento en el cual poder evidenciar cómo cada una de estas prácticas es más amplia con respecto a los proyectos individuales.

La problemática que se presenta desde el principio es cómo poder producir una exposición de grupo con un grupo de artistas que no se siente tal y que no se identifica en un concepto de grupo. Nancy Spector afirma:

> *No son un grupo formal. No hay un manifiesto, no son un movimiento. Están muy en contacto entre ellos, aunque la mayor parte vive en ciudades diferentes. Viajan mucho y utilizan la red como vehiculo de comunicación*[340]*.*

La muestra ha sido el resultado de encuentros y largas discusiones sobre cómo concebir una exposición que no fuera histórica, y tampoco ilustrativa de lo que ha pasado anteriormente, una exposición sobre las posibilidades de una exposición. Al final los artistas se pusieron de acuerdo para crear una exposición sobre el presente, con cada uno con un proyecto específico para el museo.

"Una exposición es como hacer una película sin guión", afirma el artista Parreno, que se considera representar "la totalidad" del grupo, puesto que ha trabajado con cada uno de

[340] Declaración de Nancy Spector en Kathryn Shattuck, "Shining a Light on a Movement That Maybe Isn't", *The New York Times,* (26 octubre, 2008).

los artistas presentes, y, según el artista, "hay muchos escenarios que pueden emerger" [341].

> *Nosotros no somos un grupo, no pertenecemos a la misma fotografía, somos imágenes diferentes. Pero somos capaces de componer todas estas imágenes juntos, y crear la fotografía*, dice Parreno.
>
> *Es una especie de muestra de grupo reacio, precisamente por el grupo mismo. Es efímero, es ambiguo, es difícil de definir. Realmente creo que se trate de enfrentarse con una definición, girando entorno a la definición misma*[342].

Todos estos diez artistas participaron ya en 1996 en la exposición *Traffic,* organizada por Nicolas Bourriaud, exposición que ha, en cierto sentido, difundido la definición de estética relacional como aspecto que une las prácticas de estos protagonistas de la escena de los años noventa, y más de diez años después de *Traffic*, la exposición del Guggenheim desea proponerse como un nuevo capítulo para definir una tendencia artística importante y compleja.

Durante mucho tiempo, según Nancy Spector, la fuerte presencia de un debate crítico sobre la estética relacional se ha superpuesto a la historia del desarrollo de una tendencia del arte definida por la misma Spector elusiva y alusiva, un arte que parece ofrecer una velada pregunta sobre cómo el arte puede existir en el mundo de hoy, como si el debate crítico alrededor de este no-movimiento hubiese

---

[341] Declaración de Philippe Parreno en Kathryn Shattuck, "Shining a Light on a Movement That Maybe Isn't", en *The New York Times,* (26 octubre, 2008).

[342] *Ibíd.*

obscurecido la posibilidad de análisis de los acontecimientos artísticos en sí.

Para Nancy Spector estos artistas despliegan, en sus prácticas, nuevas narrativas estéticas, un arte que en parte asimila la práctica post representacional de los años ochenta, cuyo exponente más influyente es el artista cubano Félix González Torres, con una práctica que se ha caracterizado por actuar directamente en el mundo y crear un verdadero hilo directo entre el espacio del arte y el mundo exterior.

De esta manera los diez protagonistas de *Theanyspacewhatever* no constituyen un grupo a nivel formal, ya que utilizan diferentes estrategias estéticas y están conectados más sobre un plan conceptual que formal[343], artistas que han creado una especie de red social en la cual la relación de amistad y el compartir intereses culturales comunes los ha llevado a crear a menudo proyectos colaborativos. Resulta importante subrayar que los artistas presentes en la exposición desean redefinir el contexto espacial del museo, no en el sentido de una crítica institucional, sino más bien en el sentido de activar el espacio, de poder vivirlo de manera diferente y concebir la muestra como el *médium* para ir mas allá del espacio estetizado propio el arte y crear un puente con el mundo real. Son artistas que buscan fundir experiencia y representación, eliminar la distancia entre estética y vida, resistir a la institucionalización y a la mercantilización

[343] Con la ocasión de la exposición *Theanyspacewhatever,* Nancy Spector organizó un simposio en la Columbia University de Nueva York, con el título: *Catalysts and Critics. The Ar tof the 1990s* (24 octubre, 2008). Entre los participantes: Claire Bishop, Ina Blom, Alex Alberro, Andy, Stillpass.

del arte, de la misma manera que habían intentado hacerlo las primeras vanguardias. El espectador participa de esta manera en una experiencia estética de percepción casi sensorial, deviene parte de un proceso perceptivo y cognitivo y la exposición expande sus parámetros de tiempo y de espacio.

Carsten Holler, *Krutikow's Flying City Revolving* (Ciudad de Krutikow que vuela y gira), obra expuesta en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

Para Nancy Spector esta generación de artistas que forman parte de una generación que ha absorbido el espíritu de rebelión de los años sesenta, trabaja en el panorama de las imágenes producidas por la cultura del espectáculo, se las apropia y las transforma con el deseo de reclamar una cierta subjetividad para sí y para los demás, y su rechazo hacia la representación tradicional se coloca, según la curadora, en la línea de Guy Debord con su crítica a la sociedad espectáculo, y también a los intentos posmodernos de los años ochenta de desmantelar el poder de las imágenes. Es un tipo de arte huidizo, difícil de definir, un arte que

explora nuevas temporalidades y se abre a otras disciplinas, cuya fluidez y opacidad en sus trabajos crean a menudo una sensación de duda y desorientación en el espectador.

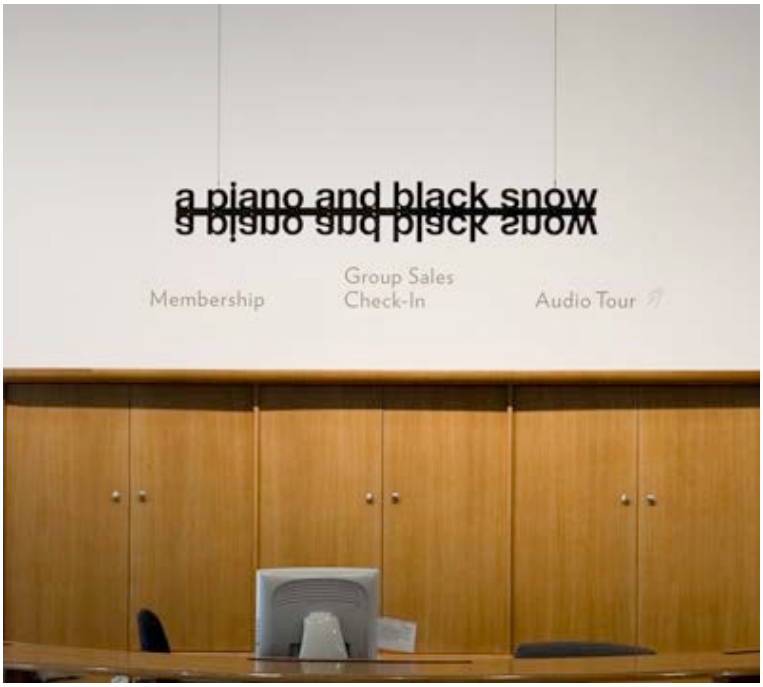
El título de la exposición, *Theanyspacewhatever,* ideado por Liam Gillick como contribución a la muestra, nace de una reflexión y análisis que el artista hace del término de Deleuze utilizado para describir una dimensión de pura heterogeneidad e infinita potencialidad[344].

Douglas Gordon, *24 hour psycho back and forth and to and fro,* obra expuesta en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

[344] Véase Gilles Deleuze, *Cinema I: The Movement Image,* trad. Hugh Tomlinson y Barbara Habberjam, Nueva York, Continuum International Publishing Group, 2001, pp.107-10.

Dominique Gonzalez Foerster, *Promenade*, instalación en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

Dominique Gonzalez-Foerster y Ari Benjamin Meyers, *NY.2022*, performance en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008



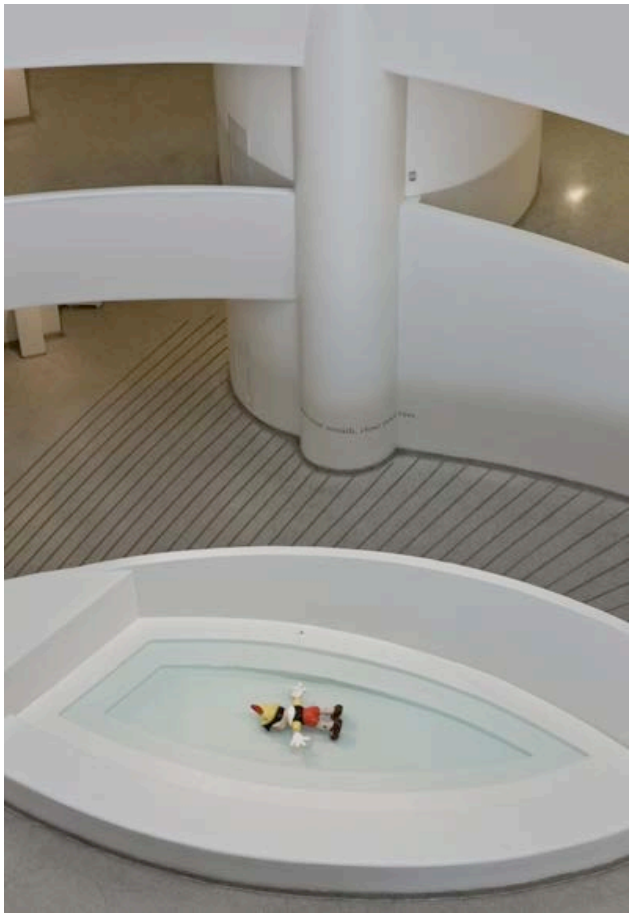

Liam Gillick, “Theanyspacewhatever” sistema de señaletica, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

El catálogo de *Theanyspacewhatever,* con contribuciones de críticos y comisarios a nivel internacional, desea ser una especie de genealogía que intenta reconstruir la red de relaciones que se ha ido creando desde los años noventa hasta ahora entre estos artistas invitados, y se transforma en un instrumento de investigación que comprende dos secciones separadas, textos monográficos sobre los diez artistas y textos críticos de los autores que se han relacionados directamente durante años con los artistas, de manera que se traza así una historia polifónica y desde diferentes perspectivas sobre este fértil periodo de la historia del arte.

Rirkrit Tiravanija contribuye a la exposición con un trabajo, *Cinema Libertée,* que consiste en proyectar una docena de películas que fueron prohibidos en Estados Unidos,

transformando una zona del museo en zona relax, con un bar en funcionamiento donde poder tomar café. También Angela Bulloch interviene en el espacio del museo transformando el lucernario del techo en un cielo de estrellas y Philippe Parreno modifica la entrada al museo con una enseña de comedia romántica de luces de neon blanco, mientras Douglas Gordon rellena las superficies del museo con frases escritas en diferentes dimensiones, como si fueran pensamientos en voz alta.

Sandra Bulloch, *Firmamental Night Sky: Oculus.12* (firmamento de cielo nocturno: Oculus.12), obra expuesta en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008



Maurizio Cattelan, *Daddy Daddy* (papi papi), obra expuesta en *Theanyspacewhatever*, Museo Guggenheim, Nueva York, 2008

El artista italiano Maurizio Cattelan propone una obra de tono sarcástico, y hace flotar en la pequeña piscina del museo un Pinocho colorado con la cabeza hacia abajo, Dominique Gonzales Foerster propone la obra *Promenade*, (2007) donde el espectador camina en compañía del sonido de la lluvia, mientras Carsten Holler con su obra *Revolving Hotel Room* (2008) abre la posibilidad a pasar una noche en el museo, ofreciendo su obra como si fuera una habitación y el Museo un hotel.

Si para el crítico de arte Jerry Saltz, la exposición es un verdadero fracaso en cuanto, no obstante los artistas

sean buenos, el tono de la misma es sometido y lo que se trasluce es una especie de resistencia por parte de los artistas a ser confinados en aquello que Saltz llama una "estrecha idea curatorial" [345], sin embargo, la exposición en el Guggenheim representa de todos modos el primer intento en Estados Unidos de una exposición dedicada a esta generación de artistas de los años noventa, tan presentes en los debates críticos a nivel internacional.

[345] Jerry Saltz, "Night at the Museum. Look at those curves! Who wouldn't want a one-night stand with the Guggenheim?", *The New York Magazine (*9 noviembre, 2008).

# **Capítulo 7.**
# Artistas

## 7.1 El papel pionero de Félix González Torres

La interacción y la colaboración con el público son las características principales de las obras de Félix González Torres, cubano de nacimiento, y ciudadano norteamericano[346], que representa uno de los artistas claves de la escena artística internacional de los años ‘80-‘90, además de una figura fundamental por la influencia ejercida sobre muchos de los artistas protagonistas de la tendencia relacional en el arte a partir de los años noventa[347].

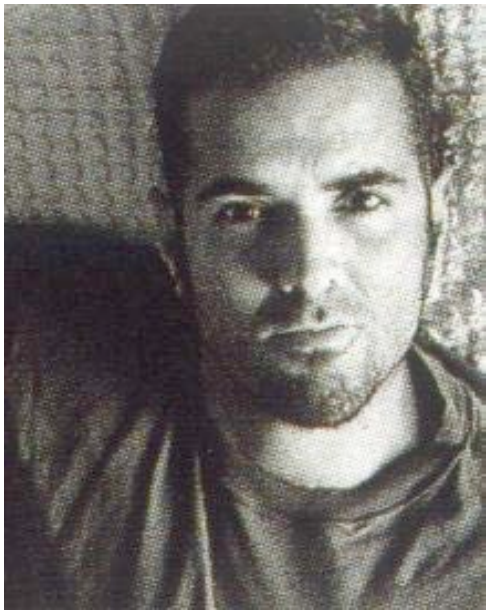
Como destaca Nancy Spector, en la práctica artística de Félix González Torres se redefinen los conceptos de originalidad, subjetividad e identidad[348], a través de obras

[346] Félix González Torres nace en Cuba en el 1957. En el 1970 es enviado con su hermana a Madrid, para transferirse después a Puerto Rico en el 1971. En 1979 se traslada a Nueva York con una *fellowship* para estudiar en el Pratt Institute de Brooklyn. El año siguiente participa en el *Whitney Indipendent Study Program*, donde su desarrollo como artista se ve profundamente influenciado por sus estudios sobre el postmodernismo. Al año siguiente participa nuevamente en el programa, y recibe en 1983 el *BFA* del Pratt Institute. En 1987 recibe el *MFA* del *International Center of Photography* de la Universidad de Nueva York, donde sucesivamente impartirá clases como profesor. El artista muere en 1996 de SIDA.

[347] Nicolas Bourriaud en el texto “Traffic: The Relational Moment” publicado en ocasión de la muestra *Theanyspacewhatever,* organizada por Nancy Spector en el Museo Guggenheim de Nueva York (24 octubre, 2008 -7 enero, 2009) explica como los artistas Angela Bulloch, Liam Gillick, Dominique González Foerster y Philippe Parreno encontraron a Félix González Torres en ocasión de la muestra *No Man’s Time* en Villa Arson, Niza (6 julio -30 de septiembre, 1991) y reconoce el papel destacado ejercido por el paradigma artístico innovador de Félix González Torres sobre estos artistas.

[348] Nancy Spector en ocasión de la muestra monográfica dedicada a Félix González Torres por el Museo Solomon Guggenheim de Nueva York (3 marzo - 10 mayo 1995) publica un catálogo con el título

que no son objetos estáticos sino que se ofrecen al espectador y cambian su forma en el tiempo, y, lejos de la idea moderna del objeto único que impone el propio significado sobre el espectador, el artista desea activar en él un proceso performativo en el cual el espectador mismo formula los posibles significados de una obra que es abierta y fluida.



Fotografía de Félix González Torres

Además, Félix González Torres, en los primeros años de formación en los Estados Unidos, profundiza en las teorías del postmodernismo, del feminismo y la teoría *queer,* con sus implicaciones para la cultura contemporánea y como muchos de

---

*Felix González Torres,* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1995. En ocasión de la 52 Exposición Internacional de Arte de Venecia (2007) el artista representa a los Estados Unidos en el pabellón americano de los Jardines con una muestra titulada *Félix González Torres: America,* curada por la misma Nancy Spector.

los artistas que surgen entre el final de los años setenta y ochenta -entre ellos, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler, Martha Rosler - mantiene una fuerte crítica a la representación masiva mediática y a los mensajes unívocos de la publicidad, la cual define y perpetua las estructuras de clase, las diferencias sexuales y raciales.

El artista, cuya producción artística ha tenido una fuerte influencia de las lecturas de autores come Walter Benjamín, Roland Barthes, Michel Foucault y Louis Althusser, afirma:

> *Si no los hubiera leído no habría sido capaz de crear ciertas obras, llegar a ciertas posiciones. Algunos de los escritos y de sus ideas me han dado una cierta libertad de ver. Estas ideas me han llevado a un lugar de placer a través del conocimiento y la comprensión de cómo está constituida la realidad, el modo en el cual está construida la cultura, el modo en el cual el lenguaje crea trampas, de las fracturas en las "narrativas principales", esas fracturas donde puede ser ejercitado el poder* [349].

A nivel de influencias teóricas, Félix González Torres reconoce además la gran influencia ejercida en su método de trabajo por Bertolt Brecht y específicamente por la concepción del "teatro épico", donde se proponen estrategias de distanciamiento que enfatizan el artificio del teatro, y el espectador es estimulado a asumir un papel activo, de reflexión, con respecto al espectáculo al cual está asistiendo. La distancia que el espectador mantiene le

[349] Citado por Tim Rollins, entrevista con Félix González Torres, en *Felix Gonzalez Torres,* Los Angeles, Art Resources Transfer, 1983.

permite no ser arrastrado por la emotividad, sino permanecer lúcido en la elaboración crítica en la cual está participando[350].

La obra de arte debe transmitir un mensaje, ser motivo para la estimulación de ideas y reflexiones y en lugar de la representación o la exposición del objeto estético individual, González Torres prefiere trabajos más efímeros, basados en el proceso, en la fluidez de múltiples significados que oscilan de la esfera personal e íntima a la social y cultural.

Estas son las palabras del artista para definir su trabajo:

> *Tengo necesidad del espectador, tengo necesidad de un público a fin de que mi trabajo exista. Sin un espectador, sin un público, este trabajo no tiene significado, es solamente otra escultura dañada y aburrida apoyada en el suelo, y esto no es de lo que trata mi trabajo* [351].

En la poética del artista, las obras desplazan la responsabilidad de ser comprendida sobre el espectador que contribuye con su interacción, no sólo a la interpretación, sino también a la realización, a su continuidad expresiva, obras que oscilan siempre entre la esfera pública y la

---

[350] El texto de Bertolt Brecht al cual se refiere Félix González Torres en cuanto una lectura importante para la elaboración de su metodología artística es: Bertolt Brecht “The Modern Theatre is the Epic Theatre” en *Brecht on the Theatre: The Development of an Aesthetic,* editado y traducido por John Willet, republicado en Julie Ault (ed), *Felix Gonzalez Torres,* Londres, Steidl Publisher, pp.60-67

[351] Félix González Torres entrevistado por Hans Ulrich Obrist, en *Interviews, Volume 1,* Milán, Charta 2003, p.308.

privada, puesto que según el artista hoy no existen distinciones entre estas dos esferas, nuestros más íntimos deseos, fantasías y sueños son proyectados en el público e interpretados en el enjuiciamiento de la esfera pública.

En 1988 en ocasión de una muestra en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, Félix González Torres presenta la obra *Forbidden Colors, (*1988), una obra formada por cuatro paneles de la misma dimensión, uno al lado del otro, pintados cada uno de un color, verde, rojo, negro y blanco, colgados en el espacio de la galería.

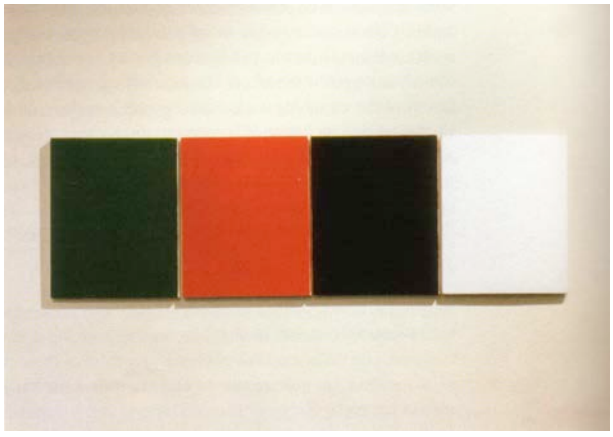
Félix González Torres, vista de la exposición en el New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1988

El artista acompaña la obra con un texto en cual explica su intento de involucrar al espectador e invitarlo a una interpretación de la obra que sea más profunda con respecto a una mirada rápida y superficial [352]. Si la obra, desde el punto de vista formal, parecería ser un ejercicio

[352] El texto escrito por Félix González Torres, *Exhibition Statement,* fue escrito en ocasión de la muestra personal del artista *Workspace: Félix González Torres,* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York, (16 septiembre - 20 noviembre, 1988).

sobre la teoría del color, una especie de abstracción, o una obra pictórica minimalista, en realidad la obra es para el artista un trabajo personal, una reflexión y una respuesta subjetiva con respecto a la realidad en la cual se vive, además de un afirmar una posición de rechazo con relación a todo aquello que concierne a un orden impuesto y establecido a priori.

De un modo específico, *Forbidden Colors* es la combinación de cuatro colores cuyo significado cambia según el lugar en que viene expuesto y de este modo el artista subraya como, en el espacio seguro de una galería, esta combinación de colores no provoca ninguna reacción y los paneles pueden leerse como simples reflexiones teóricas, abstracciones o ejercicio minimalista, en cambio, la misma obra puede crear problemas si se transfiere a espacios no seguros del arte, como en el caso, por ejemplo, de los territorios ocupados de Palestina, donde estos colores representan una amenaza, un gesto peligroso, prohibido y que puede provocar reacciones violentas por parte de la armada israelita.



Félix González Torres, *Forbidden Colors*(Colores Prohibidos), 1988

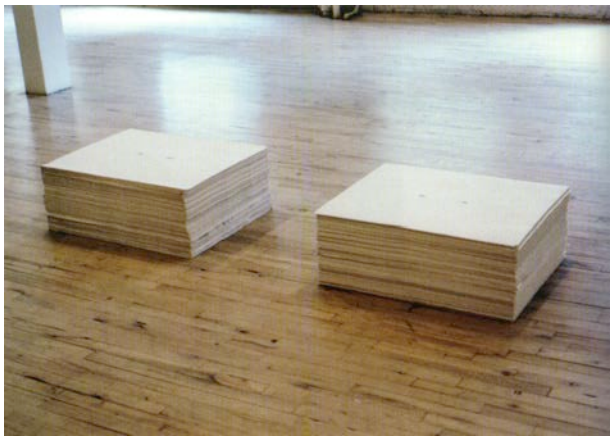
El artista invita entonces al espectador a ir más allá de la aparente simplicidad de un gesto estético y profundizar en los significados que una obra puede tener con relación a las contradicciones y a los conflictos sociales y culturales del mundo en el cual vivimos y a la obra pictórica adjunta un texto que la cuenta y la explica: de este modo González Torres asume una declarada posición de distancia con respecto al paradigma modernista según el cual la obra debe ser perfectamente autónoma, hablar por sí misma y entregar un mensaje claro y universal a un público igualmente uniforme en su globalidad.

González Torres quiere hacer resaltar en el espectador la importancia de las diferencias de percepción, la libertad de sentir y de interpretar los estímulos externos, en base a la propia subjetividad, a las propias experiencias y al momento vivido, en situaciones siempre en continuo cambio y nunca estables, y a escala formal, el lenguaje en el cual se mueve y que hace propio es el minimalismo, pero cargado de connotaciones subjetivas y emotivas. El artista se apropia del lenguaje minimalista y post-minimalista e infunde a las formas geométricas abstractas del arte minimalista contenidos que hablan de temas como la democracia, el amor, la pérdida, pues las formas rígidas de los materiales usados por el minimalismo son sustituidas por la utilización de hojas impresas, caramelos para llevar y para ser reabastecidos al infinito, en un movimiento en el cual la obra de arte cambia su forma radicalmente en el tiempo.

Fascinado por las formas equilibradas y simples del arte minimalista, sustituye la pura presencia de los objetos

minimalistas con la interacción por parte del público que modifica y varía, con su presencia física la forma de la obra que se convierte en un "proceso".

A 1989 se remontan las primeras pilas de hojas, con dos obras come *Untitled (Veterans Day Sale)* de 1989 y *Untitled (Memorial Day Weekend),* de 1989*:* las dos pilas de hojas representan un comentario, entre irónico y amargo, sobre como las fiestas nacionales americanas han perdido su significado original, sufren un proceso de comercialización y se han convertido en banalidades.

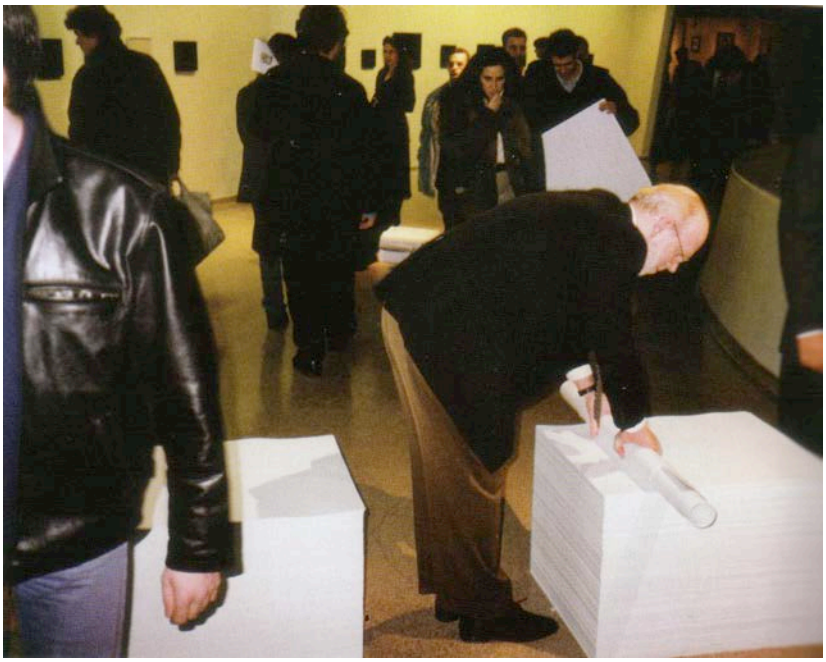


Félix González Torres, *Untitled (Veterans Day Sale,*1989, *Untitled (Memorial Day Weekend),* 1989

Inicialmente presentadas como un único trabajo de título *Untitled (Monument),* las hojas representan el interés del artista en inventar un nuevo tipo de arte público, un arte no fijo sino abierto a interpretaciones diferentes,[353] un tipo de memorial no monumental, que puede sugerir ciertos

[353] En ocasión de la 52 Exposición Internacional de Arte de Venecia, Nancy Sector, comisaria del Pabellón Americano dedicado a Félix González Torres con la muestra titulada *Félix González Torres: America,* expone las dos obras una al lado de la otra para recrear la idea original del artista.

significados, pero que a la vez puede también desvanecer con el pasar del tiempo.



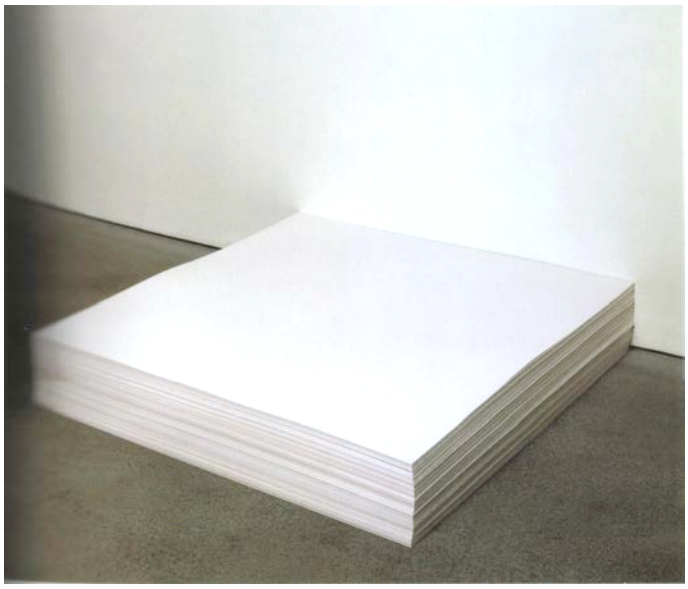
Vista de la exposición de Félix González Torres
en el Museo Guggenheim, Nueva York, 1995

La pila de hojas, que cada espectador puede llevarse y que es reproducida infinitamente, se convierte en el motivo de base de la gramática del artista el cual, en una oscilación entre esferas personales y temas políticos y culturales, propone cada vez nuevos temas, fiándose del espectador para llenar el espacio abierto del significado.

Todas las obras de Félix González Torres, que son una metáfora de nuestro ser en el mundo y de poderse confrontar con la muerte, aunque la presencia de nosotros siempre permanezca a través de las pequeñas cosas del vivir cotidiano, son denominadas *Untitled* (sin título), a lo que el artista hace seguir entre paréntesis un subtítulo que provee algunas indicaciones sobre una posible esfera de

significados, no como algo fijo, sino en un oscilar en el espacio y en el tiempo, un espacio blanco que se deja al espectador para que sea llenado con los significados de la propia historia personal.

Con *Untitled (Passport),* 1991, una pila de hojas blancas es colocada contra un muro también blanco, en espera que el espectador tome una de ellas:



Félix González Torres, *Untitled (Passport)* (Sin Título. Pasaporte), 1991

el pasaporte es un documento que contiene en un cierto sentido nuestra historia personal, lo que somos en el ámbito social, nos identifica como provenientes de una cierta nación, indica nuestra fecha de nacimiento, el género al que pertenecemos, nuestra historia de viajes y cambios. En el caso de la obra *Untitled (Passport),* 1991, el pasaporte es una hoja en blanco, un espacio vacío para ser llenado, un momento cero a partir del cual iniciar un nuevo viaje, una nueva vida en la cual nuevas memorias serán anotadas, nuevas

emociones, recuerdos, dolores, momentos de éxtasis y simples momentos de vida cotidiana[354].

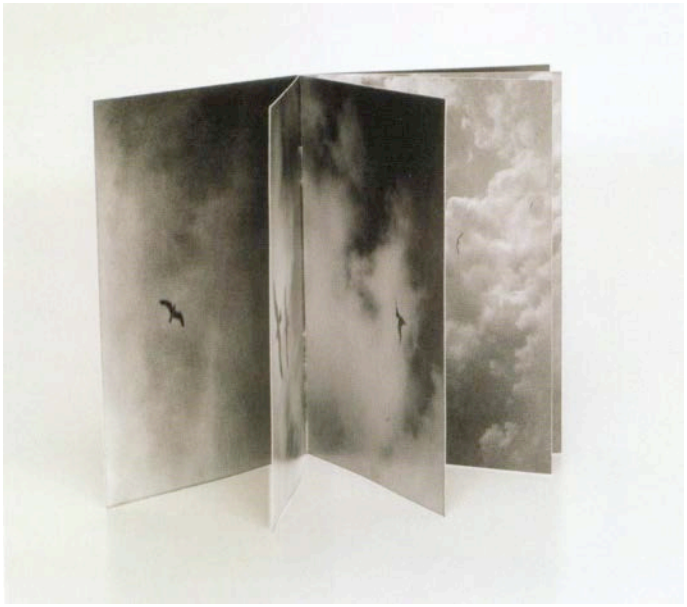
Este trabajo puede ser leído como una reflexión sobre la subjetividad, una subjetividad que se construye a través de la sociedad, pero que sobre todo es hecha de historias personales, del propio mundo y de las influencias sociales y culturales de nuestro pasado, y la obra existe en el momento en el cual el espectador la vive, la comprende, acepta el desafío de recomenzar y abrirse a un momento de reflexión.

Félix González Torres, *Untitled (Passport#II)*
(Sin Título. Pasaporte #II), 1993

En una versión sucesiva de esta obra, *Untitled (Passaporte #II),* de 1993, el artista ofrece una visión de cómo puede aparecer el viaje si todas las categorizaciones, todas las clasificaciones y las polaridades culturales hubieran desaparecido; en esta obra, no son las hojas lo que

[354] En una carta dirigida a Andrea Rosen, el artista Félix González Torres escribe que el título *Passport* significa "pasaporte" en el sentido de un espacio blanco, un simple objeto blanco contra un muro blanco, en espera. Carta publicada en "Selected Correspondance. Félix González Torres" en Julie Ault (ed), *Félix González Torres,* Gottingen, Steidl Publisher, 2006, p.160.

viene dado en regalo al espectador, sino un álbum fotográfico con imágenes de pájaros en vuelo sobre un cielo de nubes, pues no hay espacio para la memoria, sólo para el sueño.



Félix González Torres, *Untitled (Passport#II)*
(Sin Título. Pasaporte #II), 1993

Para Félix González Torres todos nosotros somos parte de un proceso histórico, parte de la cultura de nuestra época y si en el ámbito formal el artista admite sin problemas su deuda con ciertas formas artísticas del pasado cargadas de aspectos sociales y culturales nuevos, todavía ha ocurrido una cierta elaboración de los paradigmas estéticos que han sido después sintetizados en algo nuevo, diferente, pues la fascinación en el ámbito formal por la pureza, la simplicidad, el orden y la elegancia que invita a la contemplación propia de las esculturas minimalistas ha sido impregnada de significados nuevos, y también de la esfera emotiva e íntima del artista, en una anulación de los principios de autonomía y objetividad.

"La belleza, afirma el artista, es un poder que debemos utilizar para nuestros propios fines"[355], y la narrativa de Félix González Torres es, como bien explica Nancy Spector, un continuo viaje en el cual el individuo se aleja de sí mismo para mirarse en el espejo de lo social, y regresar después a sí, una narrativa en la cual lo íntimo y lo social están fusionados en un discurso único que es a la vez político[356].

Roni Horn, *Gold Field* (Campo de Oro), 1980-1982

Muchas veces el artista encuentra, en las noticias de los periódicos, en la televisión y en la política inspiración

[355] Félix González Torres en 1990 en el Museo de arte contemporáneo de Los Ángeles ve expuesta la obra de la artista Roni Horn, *Gold Field, (*1980-1982), una sutil hoja de oro apoyada en el suelo de la galería. Félix González Torres considera que esta obra es a la vez poética y evocativa, y a través de la belleza y la simplicidad da al espectador la posibilidad de ser transportado a los territorios de la imaginación y del sueño. Sucesivamente Roni Horn dedicará una obra, formada con dos hojas de oro superpuestas, a Félix González Torres y a su compañero Ross, con el título *Gold mats, Paired – for Ross and Felix, (*1995). En "1990: L.A., "The Gold Field". Félix González Torres, en Julie Ault (ed), *op. cit*., p.150.

[356] Nancy Spector, (ed), *Felix Gonzalez Torres,* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation,1995.

para su practica artística, puesto que, según él, el arte está estrechamente ligado a la política, es fruto de una cierta cultura, y tiene siempre valor político, pues el individuo debe vivir el propio tiempo y la propia posición en la sociedad de modo consciente, activo y participativo, con la voluntad y el deseo fuerte de hacer de este mundo un lugar mejor para todos. En plena explosión de la industria de la información, de la comunicación rápida y superficial de las noticias, según el artista, es nuestra responsabilidad asumir estas informaciones, tomarlas y llevarlas a nuestro nivel cotidiano, a la esfera privada, y el artista tiene una responsabilidad social importante que es la de ser un individuo activo, la misma actitud que González Torres reclama que el público asuma.

Félix González Torres, *Untitled (Death by Gun)*
(Sin Título. Muerto por una pistola), 1990

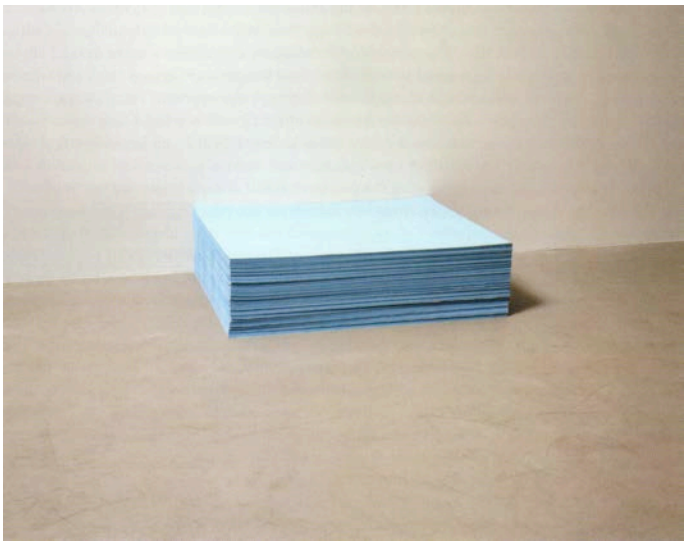
En *Untitled (Death by Gun),* obra de 1990, el artista reproduce en cada una de las hojas el nombre, la cara, la edad de 464 personas que murieron por arma de fuego en los Estados Unidos en una semana, un elenco tomado de un artículo

de la revista *Time,* al cual el artista decide no agregar ningún comentario, reteniéndolo absolutamente no necesario[357].

Félix González Torres, *Untitled (Death by Gun)*
(Sin Título. Muerto por una pistola), 1990

[357] El artículo del *Time* al cual el artista se refiere en su obra es “Seven Deadly Days”, *Time* 134, n. 3, 17 julio, 1989, pp. 30-60. Se trata de un artículo de 28 páginas que contiene además una descripción de como cada persona viene asesinada.

En *Untitled (Loverboy),* obra de 1990, una pila de hojas de color azul polvo es expuesta en ocasión de la inauguración de la muestra individual dedicada al artista en la galería Andrea Rosen de Nueva York: el color azul recuerda la idea del cielo, o del agua, una dimensión de serenidad donde la fantasía puede extenderse e imaginar lo que prefiriere, todavía el título, entre paréntesis, hace alusión también a una referencia de la esfera afectiva, al amor homosexual, por el azul que posee una connotación de género.



Félix González Torres, *Untitled (Loverboy)* (Sin Título. Loverboy), 1990

*Untitled (Loverboys)* es también el título de otra obra que Félix González Torres crea en 1991, una obra formada por un montón de caramelos blancos y azules en cantidad igual al peso del artista y de su amante Ross Laycock, que en 1991 muere por infección del SIDA. *Untitled (Placebo),* de 1991, es una obra dedicada al compañero Ross y su relación de amor interrumpida bruscamente a causa de la enfermedad.

Félix González Torres, *Untitled (Placebo*) (Sin Título. Placebo), 1991

El artista afirma:

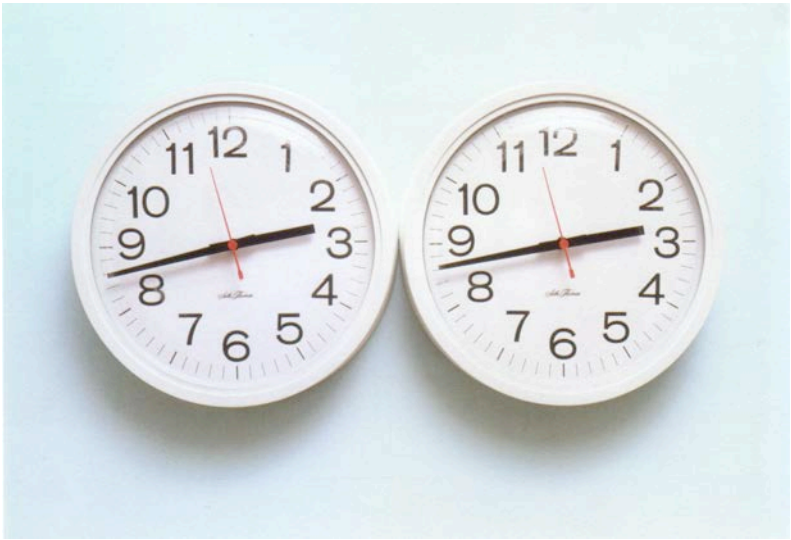
*Quería hacer una obra que pudiera desaparecer, que no hubiera nunca existido y era una metáfora ya que Ross estaba muriendo. Era una metáfora, en el modo en que yo habría abandonado la obra antes de que ella me abandonara a mí. La destruyo, antes de que ella me destruya a mí. No quería que durara, así no me podría haber hecho daño*[358].

La montaña de caramelos es el retrato del amor entre los dos compañeros, el artista vive la obra como una tentativa de aceptar y elaborar la ausencia de su amante, los caramelos se ofrecen al espectador, la obra cambia de forma y desaparece en el tiempo, así como el cuerpo en el tiempo se transforma y desaparece materialmente para regresar bajo una forma distinta.

[358] Declaraciones de Félix González Torres publicadas en *Art Press,* n. 198, enero, 1995, republicadas en Julie Ault (ed), *Félix González Torres, op. cit*., p.239.

Félix González Torres, *Untitled* (Sin Título), 1992

El artista produce diversos trabajos utilizando una gran cantidad de caramelos para ofrecer al espectador, y la cantidad a menudo se refiere al peso de la persona a la cual está dedicada la obra, como por ejemplo en *Untitled (Portrait of Dad),* de 1991, o *Untitled (Portrait of Ross in L.A.),* 1991.



Félix González Torres, *Untitled (Perfect Lovers*)
(Sin Título. Amantes perfectos), 1991

Félix González Torres en su trabajo cancela las distinciones entre la esfera social y la de la intimidad, puesto que para el artista la estética es política, lo privado es político, la división entre público y privado no existe, y el arte tiene la importante función de tratar de mejorar el mundo en que se vive. La obra *Untitled (Perfect Lovers*), 1991, integrada por dos relojes de pared colocado uno al lado del otro que marcan el tempo, perfectamente sincronizados, es una obra extremamente personal, elaborada a partir de una situación de vida privada, pero con un valor de mensaje más universal, una reflexión sobre la percepción del tiempo como entidad que ritma los encuentros, ordena los eventos, un tiempo a la vez subjetivo en cuanto es el tiempo de un amor que ha encontrado el propio ritmo y la propia sincronía al lado de otra persona [359].

*Untitled (March 5th)#2,* de 1991, compuesta por dos bombillos cuyos cables están enredados y las luces penden de la pared para iluminar la oscuridad de la habitación, hace referencia al amor, a la dualidad y a la unión intensa, pero también a la fragilidad de dos personas, y el título entre paréntesis, es el que sugiere el tema, porque se refiere al día de nacimiento del compañero Ross, y además la obra es realizada en 1991, año de la muerte de este.

A través la utilización de objetos de uso cotidiano viene simbolizada y esteticizada una unión que es frágil, en

[359] En una carta de Félix González Torres dirigida a Ross Laycock, en el 1988, el artista exhorta al compañero a no tener miedo del reloj, del tiempo, porque el tiempo ha sido generoso al permitir un encuentro, el de dos amantes en un determinado espacio y en un determinado tiempo. El amor entre los dos es un amor sincronizado, vivido en su totalidad y en armonía con el tiempo. En “Selected Correspondance. Félix González Torres” en Julie Ault (ed), *Felix Gonzalez Torres, op. cit.*, p.154.

cuanto el tiempo interviene sobre ella y, así como los relojes que laten a un mismo ritmo, uno de los dos componentes de la obra dejará de funcionar primero que el otro.

Félix González Torres, *Untitled (March 5th)#2*
(Sin Título. 5 de Marzo #2), 1991

Este par de bombillos es el inicio de una serie en la cual el artista utiliza la luz, los bombillos en serie, en las cuales varía solamente la modalidad de instalación, a discreción de quien debe instalar la obra y el artista deja la libertad de jugar con la obra, de sentir una cierta libertad en su disposición, pues invita el usuario a utilizar la obra en su practicidad, como fuente de iluminación, la luz como símbolo de vitalidad, de belleza.

Félix González Torres forma parte en 1987 del colectivo artístico *Group Material*, creado en Nueva York en 1979 por

Julie Ault, Mundy McLaughlin y Tim Rollins, entre otros, con finalidad didáctica y de activismo cultural. El grupo impone la colaboración como forma de obrar políticamente en el arte y en lo social, y rechaza cualquier identificación con un artista especifico o un estilo, invitando a colaborar a una multitud de artistas, elabora proyectos públicos, que incluyen inserciones en periódicos de la ciudad y escritos en el metro, así como la elaboración de muestras organizadas en torno a temas específicos como la democracia, o la difusión de la enfermedad del SIDA. Pues la muestra se convierte en un tipo de laboratorio de participación activa, con el objetivo de producir las transformaciones sociales, a través de la difusión de mensajes con la finalidad de toma de conciencia sobre temas políticos de actualidad.

Sin embargo González Torres une a la participación de *Group Material*, una práctica artística individual, más marcadamente subjetiva e intimista, pero sin renunciar nunca a tratar temáticas sociales y políticas, pues para el artista la enseñanza misma, como forma de activismo cultural, ha sido una parte importante del trabajo, buscando aplicar un modelo pedagógico no jerárquico, tratando de desarrollar en los estudiantes una capacidad crítica y el sentido de la duda como empuje para profundizar, para comprender y poder elaborar sucesivamente las ideas personales.

A 1989 corresponden los manifiestos que el artista coloca en la plaza *Sheridan Square* de Nueva York a pocos metros del lugar en el cual veinte años antes tuvieron lugar las rebeliones por los derechos de los homosexuales. Los carteles son concebidos como rectángulos negros y vacíos, excepto el fondo, en el cual aparecen fecha y escritos que

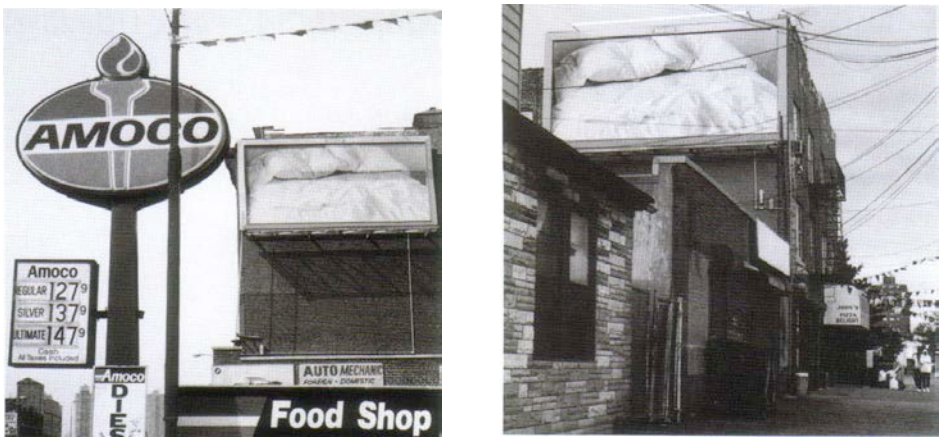
resumen en orden no cronológico los años de historia de combate, contestaciones, encuentros y batallas por los derechos de los homosexuales, pues el artista rechaza una estructura narrativa y ordenada, a favor de la presentación de un flujo de memoria, por lo que al espectador le viene solicitado construir el significado de la obra a partir de la propia memoria cultural.

Félix González Torres, *Projects 34: Félix González Torres,* Museum of Modern Art, Nueva York, 1992.

En 1992, invitado a exponer en el museo MOMA de Nueva York, en lugar de pensar en cómo ocupar los espacios internos del Museo, decide exponer en el exterior, en veinticuatro lugares alrededor de Nueva York, carteles fotográficos que representan una cama sin hacer[360]: no hay ninguna indicación o

[360] El título de la mostra es *Projects 34: Felix Gonzalez Torres,* Nueva York, Museum of Modern Art, 1992.

frase escrita que pueda guiar la lectura de imágenes que, no obstante ocupen los lugares que frecuentemente son habitados por la publicidad, no publicitan nada, son imágenes poéticas, que presentan una cama en la cual han dormido dos personas, y han dejado la impronta sobre las almohadas.




Félix González Torres, *Projects 34: Félix González Torres,* Museum of Modern Art, Nueva York, 1992.

El artista afirma:

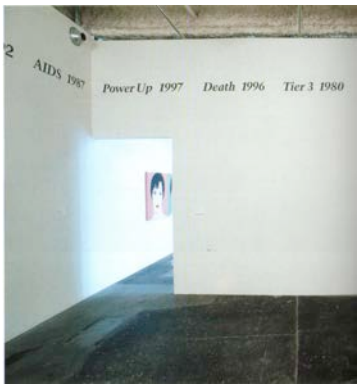
*Los carteles publicitarios para el MOMA venían de un impulso personal. Tenía necesidad de ver mi cama, ante todo tenía necesidad de distancia. En fin se trata inicialmente de un empuje personal y subjetivo, seguido después de cuestiones formales*[361].

En esta obra lo privado, la esfera de la intimidad deviene pública y el artista decide salir del museo, invadir silenciosamente los espacios públicos, apropiarse de los espacios propios de la publicidad y crear una obra que habla de afectividad, de amor, con alusiones al amor homosexual,

[361] Declaraciones de Félix González Torres en Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volume 1, op. cit.*, p.309.

temas que la sociedad ha tardado mucho en aceptar y asimilar[362].

Es interesante ver como en el recorrido artístico de Félix González Torres los retratos, el modo en el cual el artista los concibe, revisten una importancia fundamental, pues el artista piensa en el retrato no como representación figurativa, sino más bien como en una serie de fechas, eventos, nombres, en orden disperso que reasumen y definen la vida del sujeto. La vida de la persona retratada es traducida por el artista en palabras y fechas, la imagen viene sustituida con referencias a eventos personales y sociales, a los cuales las personas, a través de la fantasía, pueden adicionar imágenes, según el propio pensamiento, la propia subjetividad y memoria que esos escritos evocan.




Félix González Torres, *Untitled (Portrait of Julie Ault)*
(Sin Título. Retrato de Julie Ault) , 1991

[362] El artista cuenta en una entrevista como su idea inicial fuera la de no exponer absolutamente nada en los espacios del Museo, sino de dejar solamente un libro con las indicaciones al espectador de donde ir a ver las obras en el exterior, en el espacio publico. Al final, de acuerdo con el Museo, decide exponer una sola imagen en el espacio del MOMA, y veinticuatro por toda la ciudad. Véase la entrevista en Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p.310.

En estas obras se subraya la reflexión sobre el sujeto que generalmente se entiende como un sujeto unificado, una realidad inmutable, cuando en realidad el artista concibe al mismo como una compilación de textos, de historias, de pasado, de presente y futuro, siempre en un proceso de transformaciones, de conquistas, de pérdidas[363].

Los retratos del artista son un tentativo de confrontarse con los aspectos teóricos y los límites del retrato en cuanto género artístico: lo que el artista quiere afirmar en sus retratos es que somos el producto y la síntesis de un cierto momento cultural, de todo lo que ha sido antes y de la situación en la cual la sociedad se encuentra en el momento en el cual vivimos, estamos influidos por los hechos históricos y culturales, así como por nuestros padres, por el espacio doméstico, por las fuerzas sociales que han dado forma a la vida pública.

Así pues los retratos de González Torres son un elenco, en orden disperso, de eventos relacionados con la vida del sujeto retratado, o de los eventos sociales que condicionan un determinado período histórico, y como siempre en la poética del artista, la vida pública se funde con la vida privada, las dos esferas se entremezclan y se contaminan. El

[363] Muchas lecturas filosóficas, de literatura, de psicología han influido fuertemente en la obra de Félix González Torres. En el caso específico de tema de la subjetividad, se rehace a la teoría del espejo de Lacan, según la cual, cuando en tierna edad descubrimos nuestra imagen en el espejo pensamos en nosotros mismos como en un fenómeno a-historico. Para Félix González Torres nosotros no somos aquello que pensamos ser, sino que somos una compilación de tesis, de historias, de presente, pasado y futuro, en un proceso continuo de cambios, de trasformaciones. En "Selected Correspondance. Felix Gonzalez Torres" en *Felix Gonzalez Torres,* Julie Ault (ed), *op. cit.,* p.171.

retrato no es nada sino que un un intento de representar no lo que nosotros somos, nuestra esencia, sino lo que parecemos, lo que pensamos ser en una determinada situación espacio-temporal y hasta aquel determinado momento. En verdad el artista concibe a propósito la obra como un *work in progress*, el retrato es una obra abierta, que siempre puede ser modificada en el futuro, dejando al protagonista la posibilidad de reflexionar sobre las fluctuaciones de los cambios personales o públicos.

Emerge una visión del arte mucho más democrática, un arte despojado de aquella aura típica del modernismo, para convertirse en un arte de oferta, de intercambio y de dialogo, pues a González Torres le gusta trabajar con contradicciones, por una parte con trabajos que se ofrecen al público a fin de que sean consumidos, puedan ser vividos y actualizados cada vez y, por otra, con trabajos que permanecen absolutamente privados y secretos, como en el caso de una pequeña casita de madera que fue vendida a un coleccionista: el artista periódicamente enviaba al coleccionista cartas y materiales para poner en la casita, un dialogo privado para un trabajo que se transformaba en el tiempo[364].

En su práctica artística es evidente la importancia de abrir nuevos territorios, no ocupar territorios ya consolidados, y su arte, fundamentalmente un arte de participación, está basado en el proceso y ha sido fuente de

[364] La obra a la cual nos referimos es *Untitled*, 1991, integrada por una casita de madera en la cual están contenidas fotografías, postales, artículos de periódicos y otros objetos. Félix González Torres habla sobre ello en una entrevista con Tim Rollins, en *Felix Gonzalez Torres,* Nueva York, A.R.T Press, 1993, republicado en *Felix Gonzalez Torres,* Julie Ault (ed), *op. cit.,* p.70

inspiración importante para una entera generación de artistas que se han afirmado a partir de los años noventa.

Bourriaud en *Esthétique relationnelle*, dedica un amplio capítulo al artista que considera el punto de referencia para muchos de los artistas de la generación de los años noventa - entre ellos Dominique Gonzalez Foerster, Philippe Parreno, Angela Bulloch, Liam Gillick, por su práctica estética de intercambio, interacción con el público, y por la idea de incluir "al otro" que constituye no solo un tema, sino una verdadera práctica en la cual el proceso de creación de la obra es transparente y en continuo devenir.

La crítica de arte Miwon Kwon, en un texto escrito sobre Félix González Torres, precisa que, si el artista es, según el critico francés, un ejemplo y fuente de inspiración directa para las prácticas artísticas de relaciones desarrolladas y afirmadas en los años noventa, todavía es importante sin dudas marcar algunos matices importantes, puesto que las prácticas artísticas de relaciones se caracterizan por crear situaciones de interacción social, en las cuales la presencia del espectador es de fundamental importancia para la realización de la obra misma, concebida en términos de una situación espacio-temporal compartida, de experiencia en cuanto forma colectiva momentánea.

En cambio González Torres se dirige al público no en su globalidad, sino a un público formado por cada individuo en particular, con una propia subjetividad y la propia historia personal [365].

[365] Miwon Kwon "The Becoming of a Work of Art: FGT and a Possibility of Renewal, a Chance to Share, a Fragile Truce" *Felix Gonzalez Torres,* Julie Ault (ed), *op. cit.*, pp.281- 314.

Pues el arte relacional transforma la muestra en una situación social caracterizada por ser democrática, vecina a la vida cotidiana y participativa, y Kwon crítica estas prácticas de sociabilidad que pueden ser consideradas como una ulterior imposición por parte del artista de una visión específica de sociabilidad, para la cual el espectador podría sentirse esforzado a actuar como actor y participar de una concepción de sociabilidad no natural.

Kwon afirma que es profundamente antitético al pensamiento del artista cubano pensar en un público en su unicidad y coherencia, puesto que para él el público al cual se dirige está formado por un todo de individuos libres de actuar delante de la obra, coherentemente con la propia subjetividad, la propia historia y las propias condiciones, cuyas obras no se proponen con la voluntad de romper el dualismo obra-público, disolviendo uno en el otro, como pretenderían las situaciones creadas, por ejemplo, en los banquetes de Tiravanija o en los ambientes de Dominique Gozalez Foerster, que reafirman una forma momentánea colectiva de compartir la obra-no obra.

> *Me siento más como un director de teatro que dirige una performance muy espontánea. (…) Amo al espectador, es algo que necesito para que mi obra exista, para el significado final de la obra,* afirma el artista para explicar su relación con el publico[366].

Así pues Félix González Torres crea situaciones de interacción protagonizadas por el espectador que, activado por la obra de arte, deviene parte de un dialogo sujetivo e

[366] Declaraciones de Félix González Torres, en Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, p.312

intimo, pero a la vez social y político y con él se afirma ciertamente un tipo de arte que no sólo representa el mundo, sino que actúa directamente sobre el mismo para transformarlo, aunque de manera silenciosa e indirecta.

## 7.2 Dominique Gonzalez Foerster, artista de las atmósferas.

La artista francesa Dominique Gonzalez Foerster (1965) ha crecido y se ha formado en Grenoble, ciudad que a partir de los años sesenta, está en plena transformación, una ciudad laboratorio con una notable tradición en el ámbito científico y de planificación urbana. La artista reconoce como, sobre todo en sus años de formación, este ambiente de vivacidad científica e intelectual, de dinamismo cultural, ha tenido una gran influencia en el desarrollo de sus espacios y arquitecturas ambientales, además de incidir notablemente en su concepción personal de los ambientes expositivos[367].

En la práctica artística de Gonzalez Foerster, los confines entre arte visivo y otros campos de la producción cultural como el diseño, la arquitectura, la música, la

[367] En una entrevista realizada por Hans Ulrich Obrist a Dominique Gonzalez Foerster, la artista cuenta como, sobre todo en los años sesenta, Grenoble se convirtió en una ciudad laboratorio gracia a una política urbanística precisa que valorizó el desarrollo científico, tecnológico, y la planificación urbanística de zonas como Villeneuve, el área de residencia del artista, que se desarrolla inspirándose en la arquitectura de Le Corbusier. Además, la *Grenoble School of Fine Arts*, donde se formó Dominique Gonzalez Foerster y también el artista Philippe Parreno, era una escuela diferente con respecto a las escuelas tradicionales de pintura, más científica, abierta a la experimentación y a otras disciplinas, aspecto importante para comprender el desarrollo de la práctica de la artista francés. Hans Ulrich Obrist, "Dominique Gonzalez Foerster", en *Interviews, Volume 1, op. cit*., pp.290-307.

literatura, se borran y los diversos ámbitos disciplinarios se compenetran a favor de una búsqueda continua de nuevas formas artísticas. La artista en realidad no está interesada en la creación exclusiva de objetos y a la relación que se crea con ellos, sino que su atención se dirige fundamentalmente hacia lo que no se puede poseer, hacia la creación de ambientes y de atmósferas, hacia el análisis de lo que hay alrededor y que puede adquirir los más diversos significados.

> *Dominique Gonzalez Foerster lee espacios del mismo modo en que el resto leemos libros. Está en sintonía con el pensamiento inacabado, la descripción exhaustiva, el monólogo asociativo y la escenificación del espacio, y se ha convertido en una experta, introduciendo rasgos y elementos que alteran de forma sutil la narrativa del espacio existente,* afirma Jens Hoffman para describir la práctica artística de Gonzalez Foerster [368].

Pues la artista crea espacios experimentales, vacíos, espacios potenciales en los cuales la tradicional concepción de la muestra viene vista a través de la propuesta de otros formatos, de otra temporalidad, ya sea que se trate del ambiente de una galería, de un film o de un proyecto de intervención en el lugar, la percepción de las coordenadas de tiempo y de espacio son el común denominador de su obra, así como la experiencia subjetiva y el modo en el cual las sensaciones físicas y las emociones se traducen en forma visiva forman parte de su la práctica artística.

[368] Jens Hoffmann, "En algún lugar entre las gotas de lluvia: del gris al color", *en Dominique Gonzalez Forester. Nocturama,* (cat. exp.) en la ocasión de la exposicion personal en el MUSAC, Museo de Arte de Castilla y León (17 marzo – 7 septiembre, 2008), Barcelona, Actar, 2008.

Gonzalez Foerster recrea e indaga la memoria de ciertos lugares específicos y de momentos vividos, vacíos de presencia humana, e invita al espectador a proyectar sus propios pensamientos y a crear conexiones físicas con el ambiente circunstante.

Dominique Gonzalez Foerster, *Une Chambre en Ville* (Una habitación en Ciudad), 1996

Una serie de obras del período inicial, *Chambres,* consisten en ambientes que recrean espacios domésticos, atmósferas íntimas, a través del uso de espacios vacíos, llenos solamente de una luz ambiental coloreada, o de simples objetos como un televisor, una alfombra colorada, adornos mínimos donde la presencia de estos objetos cotidianos en espacios semi-vacíos recrea atmósferas en las cuales el espectador proyecta parte de su vida. Cada habitación es como un texto abierto, con las partes faltantes y, como subraya Dorothea von Hantelmann, no obstante estos espacios han sido construidos para ser vividos como arte, introducen, sin embargo, una manera de funcionar en la esfera del no-arte, en

un proceso en el cual el espacio de la muestra se transforma en un espacio atmosférico privado[369].

En esta primera fase de producción artística sobre todo, Dominique Gonzalez Foerster está muy cerca e influida por la práctica artística del artista Félix González Torres, especialmente en lo que respecta a la creación de espacios con una fuerte carga emotiva, en los cuales el espectador ocupa una posición central en la constitución y actuación de la obra.

Dominique Gonzalez Foerster, *Une Chambre en Ville* (Una habitación en Ciudad), 1996

La propia González Foerster cuenta como la relación con Féliz González Torres fue de gran amistad y profunda complicidad, tanto en el plano personal como en el profesional[370]. De igual manera que en Félix González Torres,

[369] Véase el texto de Dorothea von Hantelmann dedicado a Dominique Gonzalez Foerster en el cual la crítica sostiene cuanto es más fácil denominar un objeto como arte con la ayuda del contexto de una muestra, y cuanto difícil es lo que la artista obtiene en el momento en el cual cambia el impacto atmosférico de este contexto artístico, transformando los espacios expositivos en *Chambres.* En Dorothea von Hantelmann, "Dominique Gonzalez Foerster. Back to the Future", en Nancy Spector, *Theanyspacewhatever,* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2008.

el tema del viaje es para Dominique Gonzalez Foerster fundamental y marca fuertemente su práctica artística: a una primera fase de viajes a Nueva York a inicio de los años noventa -la artista durante su permanencia en Nueva York residía en casa de Félix González Torres- la artista hace seguir largas permanencias en Asia y sucesivamente en Sudamérica, especialmente en Brasil y estos viajes influyen y acompañan profundamente la evolución de sus obras.

En 1997 Dominique Gonzalez Foerster organiza y cura una muestra en dos partes con el título de *Moment Ginza:* la muestra se inspira en un momento preciso en el tiempo, en una atmósfera determinada que tiene que ver con la ciudad de Tokio en Japón: Ginza es la calle principal de la ciudad que, los mediodía de domingo, se cierra a los automóviles y se llena de personas que pasean y crean una coreografía vivaz y colorada. La muestra, según las intenciones de la artista, quiere reproducir esta atmósfera, desea ser un ambiente y no la tradicional muestra de objetos para ser contemplados[371].

---

[370] En una entrevista con H.Ulrich Obrist, la artista cuenta que encontró Féliz González Torres por primera vez en 1991 en ocasión de la muestra *Itinerari,* (1991) en el Castello di Rivoli, Turín y sucesivamente en Niza para la muestra *No Man's Time* en Villa Arson, donde la artista Dominique Gonzalez Foerster elaboró la obra *Son esprit vert* (1991), un trabajo autobiográfico en tres partes inspirado en un poema de Wallance Stevens, poeta muy amado también por el artista cubano. Los dos artistas comparten un amor por la dimensión doméstica del espacio y un vocabulario artístico común. Véase Hans Ulrich Obrist, "I. Beginnings. París, August 2001" in *Dominique Gonzalez Foerster. The Conversation Series,* Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther Koning, 2008.

[371] La muestra *Moment Ginza* es concebida come una muestra en dos partes: *Moment Ginza/ Jour* (Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, France, 5 Abril – 7 septiembre, 1997) y *Moment Ginza/ Nuit* (Fargfabriken, Center for Contemporary Art & Architecture, Estocolma, 18 octubre – 7 diciembre, 1997). Entre los artistas invitados estuvieron Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Pierre Huyghe, Philippe Parreno y Liam Gillick.

> *Es un ambiente más que una muestra,* afirma la artista, *un espacio potencial entre realidad y virtualidad, agradable para caminar, excitante de explorar*[372].

Gonzalez Foerster quiere evadir todo lo que es monumental, y está a la búsqueda de momentos urbanos, de arquitecturas relacionales. Hans Ulrich Obrist y Daniel Birnbaum, en un texto sobre la artista, hablan de la creación de ambientes libres, atmósferas suspendidas, a veces felices, a veces melancólicas[373].

El visitante se mueve y experimenta una lectura personal de la experiencia sensorial del ambiente, a través de narraciones escritas implícitamente en los espacios y al mismo tiempo abiertas a una nueva interpretación, la arquitectura se convierte en espacio ilimitado, lleno de posibilidades, pues en realidad según la artista, la gran fuerza de la arquitectura reside en los espacios vacíos, más que en los espacios llenos, espacios que envuelven, espacios silenciosos, caracterizados por la ligereza.

Dominique Gonzalez Foerster habla de espacios potenciales, con referencia cultural al estudio de Donald W. Winnicott sobre la vida imaginativa del niño, y el vínculo que se crea entre madre e hijo[374]. Para Winnicott, además de

---

[372] Dominique Gonzalez Foerster, *Moment Ginza*, Grenoble y Estocolma, Centre National d'Art Contemporain y Fargfabriken, Center for Contemporary Art & Architecture, 1997.

[373] Véase el texto de Hans Ulrich Obrist y Daniel Birnbaum,"Moment Ginza. Ever Ginza", en *Theanyspacewhatever,*op. cit.p. 180.

[374] Donald W. Winnicott, *Playing and Reality,* Londres, Tavistock Publications, 1971. Hemos consultado la versión italiana, Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà,* Roma, Armando Editore, 2006, en el especifico el capítulo siete "La sede dell'esperienza culturale" y el capítulo octavo "Il luogo in cui viviamo", donde el autor se

las dos dimensiones de la realidad psíquica interna o personal y el mundo real compartido, en el cual vive el individuo, un mundo objetivamente percibido, existe una tercera área, que es el área de la experiencia cultural, la cual coincide con el juego y se expande en la vida creativa, y el juego y la experiencia cultural son aspectos que ponen en conexión el pasado, el presente y el futuro, resumen tiempo y espacio[375].

Se trata de una tercera área de la vida humana, un área que no se encuentra ni dentro del individuo, ni fuera, en el mundo de la realidad compartida, es un espacio potencial, el mismo que se crea entre un lactante y la madre en la fase de la separación, en la cual el niño construye una especie de puente entre la propia pura subjetividad y la realidad objetiva, una separación que, en el momento en que se instaura un aspecto de confianza por parte del lactante en la madre, viene evitada al colmarse el espacio del juego creativo. El espacio potencial entre el individuo y el ambiente es el lugar de la experiencia cultural, puesto que Winnicott entiende el conocimiento como entrar en contacto con el objeto como experiencia, como relacionalidad del Yo[376].

Esta zona intermedia, no privada de tensión, es la esfera que Gonzalez Foerster busca en su práctica artística, donde la muestra misma es la ocasión para experimentar, crear un laboratorio de espacio libre y compartido, en el cual el

---

detiene a profundizar en el tema del espacio potencial entre el individuo y el ambiente dentro de la esfera de la experiencia, del juego y de la experiencia cultural en sentido lato.

[375] Donald W. Winnicott, *op.cit.,* p.172.

[376] Donald W. Winnicott, *op.cit.,* p.161.

espectador está en el centro del montaje y experimenta el ambiente.

El paso inicial de la creación de habitaciones *(chambres)* a la sucesiva producción de videos que recrean atmósferas urbanas y no urbanas, viene descrita por la artista como un proceso de continuidad, una decisión inconsciente derivada de una evolución también personal de madurez y de capacidad de moverse, mirar hacia fuera, al exterior, pues del espacio doméstico, autobiográfico, gracias además a una progresiva apropiación de la tecnología, la artista pasa a filmar espacios urbanos y no, que aunque aparentemente impersonales, están siempre cargados de una fuerte emotividad[377].

*Parc Central,* proyecto compuesto por once películas breves, es concebido como un álbum musical que une, en una secuencia de breves capítulos, fragmentos de experiencias urbanas y no urbanas en un trabajo en parte autobiográfico, una especie de diario de siete años de viajes de la artista por el mundo, a través de lugares que han influido sobre su modo de trabajar y que han sido por ella metabolizados[378].

---

[377] Dominique Gonzalez Foerster, en una entrevista con el filósofo Jacques Rancière, explica las diversas fases de su trabajo, de la creación de espacios más subjetivos e autobiográficos, al tema del viaje y la importancia de los lugares. Asia ha representado una profunda influencia por el tema de las imágenes, de la relación cultural diferente con la tecnología, más imbricada con las emociones respecto a la europea, con la influencia de directores de cine como Ozu, Kitano y Tsai Ming Liang. En cambio en Brasil lo que ha interesado a Gonzalez Foerster ha sido el desarrollo de la modernidad, sobre todo en el campo arquitectónico y urbanístico en el contexto de un ambiente tropical. Véase el artículo "Dominique Gonzalez Foerster. L'espace des possibles. Conversation avec Jacques Rancière", *ArtPress,* n. 327, 2007, pp.29-35.

[378] El proyecto es en formato dvd y distribuido como *Parc Central,* (1998-2003), 50 minutos, París, MK2 Editions/ Anna Sanders Films, 2006.

La ciudades de Kioto, Río de Janeiro, Buenos Aires, Hong Kong, París, son protagonistas de todos los fragmentos de estos breves films acompañados de música y de rumores de la calle, a la búsqueda de espacios potenciales, cargados de una cierta soledad urbana y con numerosas referencias a la cinematografía asiática.

Dominique Gonzalez Foerster, *Parc Central,* 2006

En *Taipei* (2000), la artista filma un lugar del film *Vive l'Amour* de Tsai Ming Lai, y, gracias a los subtítulos que crean una especie de voz-diario personal de la artista, sabemos que ella está inmersa en la búsqueda de los lugares del film. En el momento en que la artista filma, está lloviendo, exactamente como en la película de Ming Lai, y eso provoca que las diversas realidades se confundan y se mezclan en un cuadro de imágenes cinematográficas, realidad, y video.

Evocaciones cinematográficas están también presentes en el fragmento filmado en súper 8, titulado *Hong Kong* (2000), que representa la escenografía de muchas de las películas de Wong Kar Wai. En *Brasilia* (1998) Dominique Gonzalez Foerster filma la simetría de la ciudad en forma de pájaro, escenario de gente que la atraviesa y camina, en un alternarse de espacios vacíos y llenos.

Para Jens Hoffmann, en estos fragmentos de película, como ocurre con todos los entornos o ambientes de la artista, *se* mantiene "una abstracción, un misterio, y el sentido del lugar debe completarlo el espectador proyectando su propia interpretación, que es un elemento inherente al lugar"[379].

Bourriaud define los fragmentos de *Parc Central,* una película de formas domésticas sobre la cual se proyectan las imágenes, estructuras en las cuales insertar recuerdos, lugares y hechos cotidianos[380].

Dominique Gonzalez Foerster, *Parc Central,* 2006

Según el critico francés, esta película mental se convierte en objeto de un tratamiento más elaborado de la trama narrativa, lo bastante abierto para acoger lo vivido

[379] Jens Hoffmann, "En algún lugar entre las gotas de lluvia: del gris al color", en *Dominique Gonzalez Foerster. Nocturama,* Barcelona, Actar, 2008.

[380] Nicolas Bourriaud, "Dominique Gonzalez Foerster", en *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo",* Milán, Postmedia books, 2004, p.51.

por el espectador, cuya memoria viene estimulada como en una sesión psicoanalítica, y la experiencia de los films de Dominique Gonzalez Foerster son acercados a una sesión psicoanalítica, puesto que en ella se practica una mirada fluctuante y una audición análoga, gracias a la cual el analista transforma en materia sensible el flujo de recuerdos.

El universo narrativo de Dominique Gonzalez Foerster es un universo coherente, caracterizado de un aspecto ambiguo, a veces íntimo, a veces impersonal, austero y libre, que forma toda la narrativa de la vida cotidiana y con relación a la dimensión de los espacios potenciales, la crítica Dorothea von Hantelmann señala como Dominique Gonzalez Foerster en muchas de sus obras más recientes, haya creado un propio formato espacial personal basado en la "topografía del parque", que representa una especie de zona libre en la ciudad y resulta como un espacio potencial que hace posible diferentes formas de encuentros sociales y de actividad[381].

Dominique Gonzalez Foerster, *Parc-Plan d'evasion*
(Parque-Un Plan para la Evasión), Documenta 11, Kassel, 2002

[381] Dorothea von Hantelmann, "Dominique Gonzalez Foerster. Back to the Future", en Nancy Spector, *Theanyspacewhatever, op. cit.,* pp.56-64.

Los parques, más que exhibir objetos, se ofrecen a la creación de escenarios y de situaciones y, en la práctica de la artista, se convierten en muchas ocasiones en el modelo de un formato de exposición profundamente diversa e innovadora con respecto a la concreción tradicional de la muestra.

La obra *Parc-Plan d'evasion*, creada para *Documenta 11* de Kassel de 2002, es una instalación en un parque que incluye la presencia de una serie de objetos no relacionados entre ellos, objetos fuera de su contexto original, unidos en una tensión de tipo emotivo. Un gran pedazo de roca de lava proveniente de México, un teléfono azul procedente de Río de Janeiro, un arbusto de rosas de Chandigarh, un pabellón con forma de mariposa en el cual proyectar un film basado en un libro de ciencia-ficción de Adolfo Bioy Casares, son todos objetos que han aterrizado como extraterrestres en el terreno del parque, y que según las intenciones de la artista, representan una serie de espacios externos que proceden de todo el mundo, señales de otro tiempo y de otro lugar, pistas que dan a la fantasía ya existente del parque otro nivel de lectura. El título, que traducido significa "Plan de evasión" conduce a las intenciones de la artista de crear un espacio "otro", fuera del espacio del museo, un proyecto para escapar del ambiente rígido de la muestra tradicional, para vivir un tiempo y un espacio diferente[382].

[382] Varias veces la artista ha expresado su deseo de salir de los confines del mundo del arte que a menudo es demasiado auto indulgente con sí mismo; Dominique Gonzalez Foerster ve la figura del artista como la de un productor, de un director que puede ampliar su discurso a otras disciplinas y supera su rechazo por los papeles definidos y cerrados del mundo del arte con la creación de otros proyectos no específicamente artísticos, como por ejemplo la colaboración en la decoración interior de las tiendas de moda *Balenciaga* y la creación de escenografías visivas

Otro proyecto que se relaciona con el tema del parque es *Roman de Munster* (2007*),* en el cual en la instalación al aire libre, Dominique Gonzalez Foerster utiliza como referencia la ciudad de Munster y a la vez los precedentes trabajos artísticos creados para la ciudad.

Dominique Gonzalez Foerster, *Roman de Munster,*
Skulptur Projekte Munster, 2007

La artista, que visitó Munster en 1987 y en 1997, afirma:

*he sentido la necesidad de tomar este aspecto del tiempo y estos trabajos que han sido creados para las muestras en el transcurso del tiempo y citarlos. Munster es de verdad una muestra en el tiempo y en el espacio. Estaba interesada en estos estados del tiempo y cómo me habría permitido tener un acercamiento diferente al arte. Era como escribir una novela, donde*

---

para conciertos. Véase la entrevista de Hans Ulrich Obrist, "III. A Plan for Escare. París, Cafè de la Musique, 2003. E-mail interview, 2006" en *Dominique Gonzalez Foerster. The Conversation Series,* Colonia, Verlag der Buchhandlung Walther Koning, 2008.

*es posible poner unidos distintos espacios, lugares y personas*[383].

Dominique Gonzalez Foerster, *Roman de Munster,*
Skulptur Projekte Munster, 2007

Es como si Dominique Gonzalez Foerster hubiera escrito una especie de texto en el espacio, un texto visual que cuenta una historia, y es precisamente de aquí que deriva el nombre de *Roman de Munster,* pues la correlación entre texto y espacio, el análisis de la dimensión temporal y de las estratificaciones de los proyectos y de los acercamientos en el tiempo, la fascinación por la arquitectura y la literatura

[383] Declaración de Dominique Gonzalez Foerster en Hans Ulrich Obrist, "VIII. Guests, Hosts, Ghosts. Telephone Interview París – London, March 2008" en *Dominique Gonzalez Foerster. The Conversation Series,* op. cit., p.171.

son aspectos muy presentes los trabajos más recientes de la artista.

En el proyecto de la *Turbine Hall* de la Tate Modern de Londres, *T.H.2058,* la artista imagina la ciudad de Londres proyectada en el futuro, en el año 2058, en un estado de emergencia, sumergida bajo una lluvia sin final, con los habitantes que pueden encontrar refugio en el espacio de la *Turbine Hall,* amueblado con literas sobre las cuales se encuentran libros de ciencia ficción.

Dominique Gonzalez Foerster*, T.H.2058,* Tate Modern, Londres, 2008

Esta escenografía es un trabajo de ciencia ficción, un posible escenario imaginario que recubre la capital británica, pues en el espacio están presentes esculturas precedentemente expuestas en la *Turbine Hall,* como las de Louise Bourgeoise o Bruce Naumann, o esculturas urbanas que representan objetos que tienen una cualidad orgánica, pero alterada en su dimensión originaria, según la idea de que la lluvia interminable ha hecho los objetos más grandes del veinticinco por ciento respecto a su dimensiones originales.

Para la artista es preponderante el tema de la memoria del lugar, de la transformación del espacio a través de una lectura fantástica del futuro, en la cual los libros presentes en la exposición, clásicos de la literatura de ciencia ficción, han representado la bibliografía de referencia para la idea del proyecto de la Tate, pues al espectador, en el marco de esta escenografía a gran escala, viene dada la posibilidad de hacer su camino de interpretación a través de las diferentes referencias ofrecidas.

Más recientemente, la artista vuelve sobre el tema del parque con el video *Gloria* (2008), un film sobre un parque en Río de Janeiro, llamado Praca París, una especie de jardín francés, caracterizado por una búsqueda de orden y simetría, difícil de realizar en cuanto las plantas locales no aceptan el proyecto de una estructura tan rígida y estudiada.

Así pues en las arquitecturas relacionales de Gonzalez Foerster, la exposición se convierte en un momento de síntesis de múltiples colaboraciones entendidas como formas de mezcla con otras disciplinas como la literatura, la arquitectura, la música y el momento de la muestra es el *medium,* la verdadera obra de arte, la construcción de espacios abiertos, de atmósferas urbanas, de memoria.

La muestra de Lyotard en el Centro Pompidou de París, *Les Immateriaux* representa un momento importante de reflexión en lo que respecta la exploración de la dimensión de la luz y del sonido del ambiente expositivo, leitmotiv de toda la producción artística de Gonzalez Foerster, la cual considera una referencia importante la concepción innovadora de esta

exposición en la cual el medio productivo se hace concepción teórica de hacer arte[384].

Es bajo esta óptica que es oportuno leer *Expodrome*, la gran exposición personal de Dominique Gonzalez Foerster en el Musee d'art moderne de la Ville de París, que reúne no obras-objetos, sino dispositivos de espacio-tiempo, de experiencias, cuales *Solarium*, *La Jetee*, *Promenade*, *Panorama*, *Cosmodrome*, *Cinema*, todos proyectos que son el fruto de múltiples colaboraciones según el deseo de la artista de crear un arte híbrido, abierto a ámbitos como el cine, la arquitectura, la moda, la música, la literatura[385].

La artista ha preferido a la fórmula más convencional de la retrospectiva, la presentación de un nuevo conjunto de obras realizadas en colaboración con un "equipo de exposición", como si fuera un equipo de rodaje cinematográfico, y el espectador se encuentra en el centro de un dispositivo expositivo que remite a la idea del juego, de descubrimiento, pues la artista construye sus instalaciones en torno al espacio, partiendo de lugares íntimos, de las construcciones de la memoria, de la disolución de la percepción del espacio real y del espacio virtual.

Son ambientes visivos, sonoros, físicos, que forman un viaje de exploración, en el cual la muestra es el medio de referencia, que permite a través de la ampliación de sus límites, producir situaciones que constituyen momentos de un

[384] Daniel Birnbaum afirma que el arte de Dominique Gonzalez Foerster es un modo de crear espacio, pues para el crítico, la artista construye muestras que son obras de arte en sí mismas. En Daniel Birnbaum, "Enchanting Emptiness" *Parkett*, n. 80, 2007 p.79.

[385] Véase *Expodrome,* (cat. exp), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 2007.

viaje irrepetible que el espectador ha emprendido, una exposición compuesta por situaciones para ser vividas, experimentadas a nivel real y mental, en las cuales el tiempo depende de la subjetividad de quien vive la experiencia, libre de moverse entre “momentos” diversos de un laberinto abierto y fluido.

Dominique Gonzalez Foerster, *Solarium,*
Museé d’Art Moderne de la Ville de París, 2007

*Solarium,* en colaboración con Nicolas Ghesquiere, con referencia al film de Andrei Tarkovsky, *Solaris* (1972) es una instalación constituida por una serie de tumbonas recubiertas de un tejido verde, gris y negro que invitan al espectador a sentarse y tomarse tiempo, vaciar la mente, observar una gran

pantalla luminosa, y recibir una serie de estímulos visivos de colores, puntos de luz que vienen del fondo hacia delante, se alejan, crean imágenes abstractas y multiplicadas.

Dominique Gonzalez Foerster, *La jetee',*
Museé d'Art Moderne de la Ville de París, 2007

Prosiguiendo el recorrido expositivo, el visitante encuentra *La jetee',* realizada nuevamente en colaboración con Nicolas Ghesquiere: se trata de una instalación compuesta por una acumulación de pirámides de formas raras, rocas de formas extrañas, que retardan el paso hacia la *Promenade,* obra que recuerda el gran amor de la artista por ciertos lugares como Brasil, en el cual la artista transcurre buena parte del año.

*Promenade* es una instalación invisible pero sonora, en la cual el vasto espacio modernista del museo se llena sólo de un sugestivo sonido de lluvia que cae y que recuerda los aguaceros del clima tropical, pues la obra es un largo paseo de inspiración cinematográfica en un ambiente tan sugestivo capaz de recordar otras atmósferas, lejanas, diferentes para cada sujeto que vive la instalación y la atmósfera que la artista crea es una cartografía de sensaciones vividas a través del poder evocativo de los objetos, de las imágenes, las luces y los sonidos.

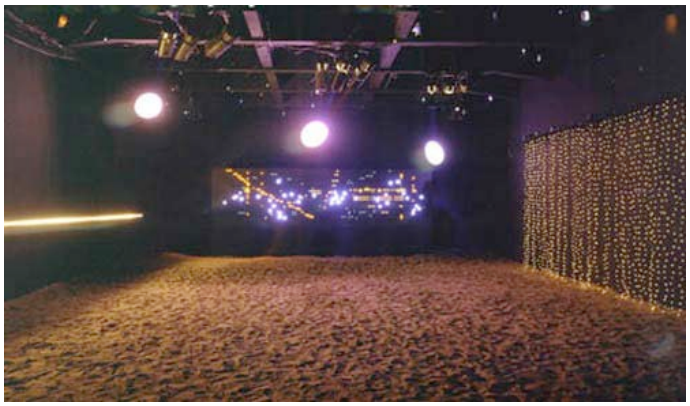
Dominique Gonzalez Foerster, *Panorama,*
Museé d'Art Moderne de la Ville de París, 2007

Prosiguiendo, el espectador encuentra *Panorama,* en el cual sobre una pared redonda viene presentada una visión luminosa y nocturna de los grandes agrupamientos urbanos del siglo XX, versión contemporánea de los panoramas del siglo XIX. Tres últimas instalaciones componen la exposición: un *Tapis de Lecture*, un espacio vacío en el cual el tiempo y el espacio del museo pueden ser vividos en modo diverso y

totalmente subjetivo, con una gran alfombra colorada y libros a disposición del espectador donde el visitante puede acomodarse y leer textos que forman parte de una colección que representa el *background* cultural de la artista que ha decidido ofrecer a los visitantes,

Dominique Gonzalez Foerster, *Tapis de Lecture,*
Musee d'Art Moderne de la Ville de París, 2007

*Cosmodrome,* en colaboración con el músico Jay Jay Johansson, un espacio completamente oscuro, con el suelo revestido de arena, en el cual el espectador envuelto en la oscuridad total, pierde las coordinadas espacio-temporales y se deja involucrar en una instalación sonora y luminosa de ritmos y voces digitales, y en fin *Cinema*, un ambiente que recoge y proyecta una serie de películas realizados por la artista de 1996 en adelante.



Dominique Gonzalez Foerster, *Cosmodrome,*
Musee d'Art Moderne de la Ville de París, 2007

La dificultad de verbalizar una muestra de Dominique Gonzalez Foerster radica en que su arte es profundamente desmaterializado, una construcción ambiental de una artista que se convierte en directora de un film en el cual el espectador es el protagonista, en un proceso de subjetivización de la experiencia artística que se transforma en un flujo de recuerdos, de memorias, de sensaciones, en un continuo oscilar entre realidad y virtualidad.

### 7.3 Carsten Holler, entre el juego y la exploración del ser

El artista de origen belga Carsten Holler (1961) ha tenido una formación de tipo científico, graduándose en agronomía y sucesivamente una especialización en fitopatología, con una tesis sobre la comunicación olfativa entre los insectos y en su camino artístico, que incluye la realización de films, instalaciones, esculturas, proyectos de arquitectura e intervenciones en la esfera pública, se mueve en el terreno de las emociones, de la subjetividad, del conocimiento y las multiplicidades del ser. La obra es el

resultado del deseo de ofrecer al espectador una experiencia ligada a las percepciones, a la esfera emotiva, en una dimensión de espacio-tiempo que se separa de la cotidianidad.

El artista afirma:

> *Todavía creo objetos, aunque el objeto autónomo, precioso y claro se convierte en insignificante para mí. Mis objetos son instrumentos o dispositivos con un uso específico, que es el de crear momentos de confusión o inducir a alucinaciones en el sentido más amplio del término*[386].

Por lo tanto no es el valor del objeto en sí, su contemplación, lo que interesa a Holler, sino el aspecto funcional, la utilización de los mismos, las situaciones que se pueden generar a partir de la escultura, los efectos que pueden producirse sobre la subjetividad del espectador.

Según Holler, cuyos temas de interés han sido los estados del ser como la confusión, la perplejidad, la alegría infantil, la dificultad en la toma de decisiones, la realidad social en la cual vivimos, nuestras condiciones de vida, la saturación de las necesidades y la caída de nuestra fe con relación a las ideas sociales y las estructuras políticas en las cuales vivimos, la común desconfianza en relación a la posibilidad de un mejoramiento general de la existencia, son todos factores que contribuyen a producir en el hombre un sentimiento general de perplejidad y de extravío. No se trata de dudar de cualquier aspecto de la existencia, sino de variar nuestra visión de las cosas y poder aceptar vivir con

[386] Carsten Holler, entrevistado por Hans Ulrich Obrist, en *Interviews. Volume I,* op. cit., p.407.

el sentimiento de la duda y de la perplejidad sin que ello sea visto sólo como un valor negativo.

Para Holler es importante poder asumir la incertidumbre como un terreno de exploración, tener la voluntad de hacerse preguntas y buscar ir más allá de la apariencia de una situación cierta y segura, buscando vivir con una actitud similar a la de la etapa de la infancia, en la cual tenemos la sensación de que las cosas no son exactamente lo que parecen. El artista está constantemente a la búsqueda de un modo de expresar conceptualmente y visiblemente la esfera de la duda, en cuanto ni siquiera el lenguaje hablado en sí mismo, con sus reglas, su estructura de orden y repetición, puede alcanzar a expresar la indecible esfera de la incertidumbre.

Holler evidencia como, a escala social esté más consolidado y considerado positivo el modelo del sujeto basado sobre la certeza, sobre la exclusividad, sobre la actitud afirmativa, un modelo que deja siempre a un lado la posibilidad de hacerse preguntas, ya que dudar, preguntarse si lo que se está haciendo se hace en el mejor modo posible o si pueden haber otros modos mejores para hacerlo, es precisamente la actitud que el artista propone como estrategia contemporánea de respuesta a una producción de masa histérica, ese comportamiento que nos tiene tan ocupados al punto de no permitirnos dejar que afloren dudas sobre la propia existencia y el propio obrar [387].

En efecto, normalmente un estado de ánimo y una actitud de incertidumbre ha sido siempre asociado a sentimientos de

[387] Carsten Holler entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *op. cit.*, pp.401-410.

malestar y de ansia, mientras que, según el artista, sería necesario variar esta visión y pensar y apreciar este estado emotivo por lo que es, ciertamente irracional pero no necesariamente destructivo. En ocasión de una invitación a participar en una muestra colectiva con el título de *Laboratorium*, en Amberes, (1999), el artista experimenta personalmente este estado de incertidumbre debido al cual, dentro de la confrontación y el intercambio con otros protagonistas del evento, se siente incapaz de elaborar un trabajo definitivo, terminado, hallándose en la posición de no saber qué cosa hacer y decide por tanto valorizar, dar espacio y reflexionar sobre este sentimiento, e incluir el momento de incertidumbre como su contribución a la muestra[388].

El artista lleva así adelante una investigación con el fin de dar expresión al asombro, buscar situaciones en las cuales la duda, y lo que la artista llama "su prima semántica," o sea la perplejidad, puedan ser experimentados pero sin llegar nunca a una demostración, en cuanto ello significaría que ya se ha encontrado una forma para superar estos estados del ser[389]. La dificultad que el artista encuentra es la de desarrollar la idea de la duda en cualquier tipo de trabajo y, en un cierto sentido, formalizar este tipo de estado de ánimo, en cuanto, sostiene Holler, la duda existe en la fase primaria y desaparece en el momento en que se resuelva en un trabajo, en una obra.

*One minute of Doubt* (1999) es un breve video en cual desde lo alto es filmado un automóvil que gira alrededor de

[388] Véase Hans Ulrich Obrist y Barbara Vanderliden, (ed), *Laboratorium* (cat. exp.) Colonia, Dumont, 2001.

[389] Carsten Holler en Hans Ulrich Obrist, *Interviews,* Vol.1, *op. cit*., p.410.

sí mismo en un lugar donde los otros automóviles van en todas direcciones, pues la intención del artista es crear una metáfora para representar la incapacidad de elegir una dirección, la duda en un continuo y eterno regreso sobre sí mismo, sin salida.

Carsten Holler, *One minute of Doubt* (Un Minuto de Duda), 1999

A este primer tentativo de “representar” la duda y la perplejidad, sigue un proyecto en desarrollo con el título *The Laboratory of Doubt,* en el cual Holler decide conducir un experimento por las calles de la ciudad belga de Amberes, utilizando un Mercedes blanco. El automóvil es comprado y personalizado con una serie de adhesivos sobre la capota con palabras en inglés, francés y flamenco (*The Laboratory of Doubt, Het laboratorium van de twijfel, Le laboratoire du doute)* y en el techo son fijados dos altoparlantes a través de los cuales se difunde la duda en la ciudad. El tentativo no resulta: ni el artista, ni las personas a quienes se solicita de hacerlo, encuentran un modo adecuado para verbalizar el estado de duda, de incertidumbre, de

perplejidad y la continua incertidumbre sobre qué decir lleva a no decir nada, pues es el silencio, el tentativo ha fracasado.

Carsten Holler, *The Laboratory of Doubt*
(El laboratorio de la duda) , 1999

El "Laboratorio de la duda" es simultáneamente una declaración de incertidumbre, una actitud existencial, y a la vez un propagador móvil de la perplejidad misma, y después de haber conducido hasta Turquía, para participar en la VI Bienal de Estambul en 1999, Holler confirma que el *Laboratorio de la duda* está todavía en (silenciosa) actividad y se está convirtiendo en un "monumento la incertidumbre"[390].

Es de 2001 *The Baudouin Experiment,* experimento en el cual por veinticuatro horas, ochenta personas suspenden sus normales actividades, se reúnen y experimentan una manera de

[390] Véase la monografía dedicada a Carsten Holler, en Francesco Bonami (ed) *Supercontemporanea*: *Carsten Holler,* con un ensayo de Caroline Corbetta "Carsten Holler", Milán, Electa, 2007.

estar juntas que rompe totalmente con la rutina de cada uno. Se trata de un tipo de experimento social de psicología de grupo, evento no registrado y no documentado en video, fotos o filmados, pues esta elección por parte del artista de alguna manera refuerza la idea de crear una memoria oral del evento, la formación de una historia mítica.

El experimento nace como idea con referencia y en contraste con un evento realmente sucedido en 1990, del cual fue protagonista el Rey de Bélgica, Balduino, que siempre ha ejercido la función simbólica de firmar todas las leyes ratificadas por el parlamento antes de ser implementada, sin tener la facultad de modificarlas. El Rey se encontró en una situación problemática en el momento en que debía aprobar una ley sobre el aborto, en contraste con su fuerte fe católica: para resolver el problema decidió abstenerse de gobernar durante un día completo con el fin de no deber afrontar esta situación y volver a ser rey al día siguiente, una vez firmada la ley por el primer ministro, resolviendo de modo individual el problema.

Así pues, si *The Baudouin Experiment* es un tentativo de crear una situación en la cual “no-hacer algo” puede ser practicado junto a otras personas, en un momento de colaboración social, Chantal Mouffe da una lectura de este experimento en clave política y afirma que, contrariamente a quien piensa que todas las formas de crítica son automáticamente recuperadas y neutralizadas por el capitalismo y pierden consecuentemente su poder de crítica,

existen diversos modos eficaces para expresar la propia discrepancia con respecto al orden social dominante[391].

En un análisis del experimento de Carsten Holler, Mouffe evidencia como, también en el ámbito artístico existen diversas estrategias y posibilidades de oposición y de injerencia en el espacio social, pues es posible trabajar con las formas sociales existentes, con el objetivo de desorganizar estos espacios, deconstruir el sistema dominante de representación y utilizar las técnicas existentes de modo diferente[392].

Carsten Holler decide no documentar el experimento en el cual durante veinticuatro horas un grupo de personas comparte un espacio de relaciones, y de este modo el artista da importancia a la transmisión oral, pues se confía a la memoria y a los cuentos de quien estaba allí, a las narraciones de quien era presente. Se trata de la producción de una historia inmaterial que toma forma más allá del control del artista puesto que Carsten Holler no quiere obtener un conocimiento científico de lo que ha ocurrido en las veinticuatro horas sino que, a través del arte, crea una oportunidad única de salir por un período de tiempo determinado, de las reglas cotidianas y de lo que normalmente representa, con el fin de poder experimentar algo absolutamente diferente.

Las personas que tomaron parte en la experiencia de *The Badouin Experiment*, olvidaron por un momento su propia condición y dividieron esta experiencia con otros, de modo

[391] Véase Chantal Mouffe, “Carsten Holler and the Badouin Experiment”, *Parkett* 77, octubre de 2006, pp.52-61.

[392] Chantal Mouffe, *op. cit.,* p.56.

que la conciencia se abre a nuevas posibilidades y a través del arte, un nuevo mundo es posible y otras formas de subjetividad están disponibles.

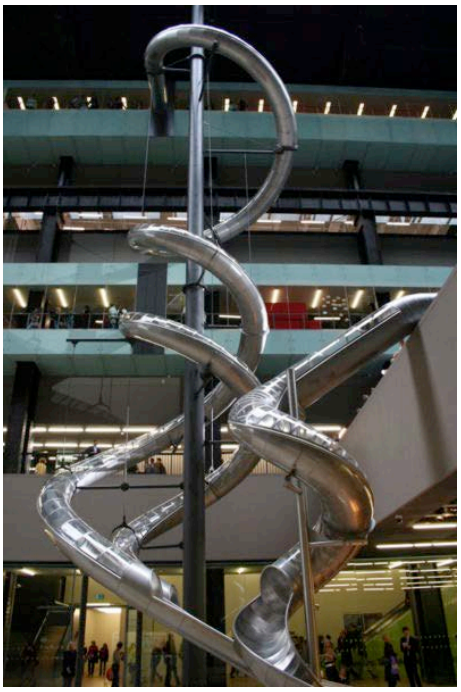
Uno de los mayores proyectos de carácter participativo de Carsten Holler es *Test Site* en el Tate Modern, de Londres, en octubre de 2006: el proyecto consiste en una serie de toboganes que involucran y unen todas las plantas del Museo desde la quinta hasta el puente del *Turbine Hall*: el artista utiliza la amplitud del espacio para probar la hipótesis de utilizar los toboganes en la cotidianidad, como parte de la arquitectura del edificio y el museo es utilizado por el artista como espacio de experimentación, para probar ideas y conceptos que pueden eventualmente ser realizados a larga escala fuera del museo[393].

Carsten Holler, *Test Site* Tate Modern, Londres, 2006

[393] El proyecto de Carsten Holler, *Test Site,* se realizó como parte de "The Unilever Series", en Londres, Tate Modern, (10 octubre, 2006 – 9 abril , 2007).

Estos toboganes representan un evento visivo extraordinario: además de desempeñar un papel útil en el sistema de circulación del edificio, en cuanto práctico y alternativo modo de transporte, junto a las escaleras y a los ascensores, esta instalación permite al visitante vivir una experiencia que quiere ser hilarante y divertida, ya que los toboganes pueden provocar una momentánea perdida de control de sí y un estado de vértigo y emoción.

Esta instalación requiere la experiencia directa del público, entrar en el juego, divertirse, experimentar el efecto de la velocidad y de la gravedad, pues la obra en sí, según el artista, tiene un potencial preformativo capaz de producir y alterar la realidad, transportando al visitante al ámbito del juego y de la diversión.



Carsten Holler, *Test Site* Tate Modern, Londres, 2006

Holler describe así su trabajo para la Turbine Hall de Londres:

> *El tobogán es un objeto que asociamos con el parque de juegos, a la salida de emergencia. Quisiera extender el uso del tobogán: no veo las razones por las que deben ser usados sólo por niños y en caso de emergencia. El proyecto de Turbine Hall es llamado Test Site en cuanto posibilita a los visitantes probar las funciones de los diferentes toboganes, principalmente ver qué efecto tienen sobre ellos, experimentar realmente qué significa resbalar...*[394]

Como subraya Dorothea von Hantelmann, con respecto a otros trabajos del artista, en los cuales emerge la metáfora de la duda, como condición de inestabilidad que se extiende a la esfera racional y crea una distancia crítica hacia sí mismo y las propias convicciones, en esta instalación el objetivo es el de hacer sentir entusiasmo y emoción, implicando la esfera irracional, instintiva[395], pues los toboganes relacionan al sujeto con el propio ser, le permiten descubrir partes nuevas e inesperadas del propio yo, encienden emociones en el ámbito físico y psicológico y recuerdan la experiencia de la alegría intensa que se prueba de niño.

---

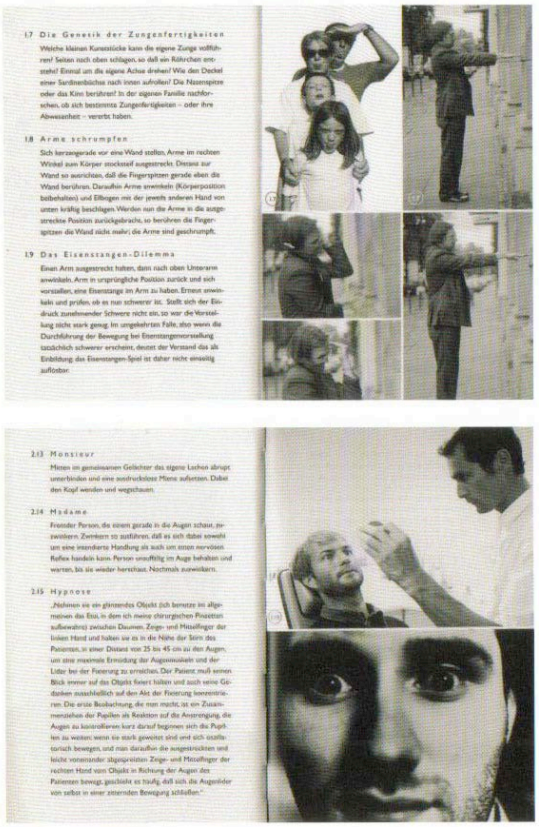
[394] Carsten Holler, entrevista de Vicent Honorè en la pagina web de Tate Moder: hhttp://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/carstenholler/interview.shtm

[395] Dorothea von Hantelmann, “Essay”, en *Carsten Holler. Test Site,* catálogo publicado en ocasión de la muestra en Tate Modern, Londres, (10 octubre 2006 – 9 abril 2007).

Chantal Pontbriand afirma que las experiencias del tobogán, así como los momentos de alteración de la percepción que Holler nos propone, tienen una función de des-programar la existencia, nos permiten probar la vida a través de los sentidos y del cuerpo, estimulan la imaginación[396].

Dos son los aspectos importantes que emergen del análisis de la práctica artística de Carsten Holler, de una parte el artista utiliza el espacio del museo para permitir al espectador vivir experiencias diversas y lejanas de una cierta idea de cotidianeidad, de otra la interpretación de sus obras pasa a través del gran tema del desarrollo del juego. Es de 1998 la idea de inventar un libro de juegos: con *Carsten Holler's Spiele Buch (Carsten Holler's Game Book),* el artista propone una serie de instrucciones detalladas e ilustraciones en blanco y negro que explican cómo practicar un centenar de juegos diferentes basados todos en la participación física y psicológica de los participantes. En el interior de una elegante cubierta rojo fuego en la que hay una imagen de una señora anciana que fuma, se encuentran explicaciones de juegos que no prevén la utilización de objetos o instrumentos fuera del cuerpo y de los sentidos, pues un libro que invita a entregarse a la euforia del juego, para experimentar transformaciones del ser, aunque sean sólo temporáneas.

[396] Véase Chantal Pontbriand, "Carsten Holler, Vertice: Le Kairos à l'oeuvre", *Parachute*, marzo de 2006, pp.40-61.



Carsten Holler, *Carsten Holler's Game Book* (Libro de juegos de Carsten Holler), 1988

Huizinga, el primer estudioso que teorizó y profundizó la naturaleza y el significado del juego, afirma que, respecto al concepto de cultura, el juego es más antiguo, en cuanto abarca no sólo la esfera humana, sino también la de los animales, pues ellos verdaderamente juegan como hombres[397]. En el juego, continua Huizinga, entramos en relación con una categoría de vida absolutamente primaria, la realidad del juego se extiende sobre el mundo animal y humano, y no puede ser fundada sobre una relación racional

[397] El libro de Johan Huizinga, holandés, histórico del medioevo, sobre el tema del juego, publicado en alemán en 1939, es el primer clásico contemporáneo sobre el argumento del juego. Hemos consultado la edición italiana, Johan Huizinga, *Homo ludens,* Turín, Einaudi, 2002.

porque si se basara sobre la razón, estaría limitada al mundo humano[398].

La existencia del juego no está ligada a ningún grado de civilización, a ninguna concepción de vida, es irracional, pertenece igualmente al mundo animal que al mundo humano, existe primero que la cultura misma y para Huizinga, con eso entramos en contacto con una función de los seres vivos, la cual no se determina de manera ni biológica, ni lógica, ni ética, pues es en su totalidad que debemos buscar de entender y apreciar la dimensión del juego. Así pues el juego es algo más que un fenómeno puramente fisiológico y una reacción psíquica fisiológicamente determinada, sobrepasa los límites de la actividad biológica, es una función que contiene un sentido y su intensidad no se explica a través de ningún análisis biológico, puesto que es en la intensidad, en la facultad de hacer delirar, que está su esencia, su cualidad[399].

Es interesante ver como en el juicio de Huizinga, el gusto del juego resiste cualquier análisis o interpretación lógica y es propio en esta clave de lectura que Holler explora la dimensión del juego y de la esfera irracional a través de sus obras. Lo que interesa a Holler es el juego en cuanto expresión de algo superfluo pero al mismo tiempo fundamental para los seres humanos, pues no es impuesto por una realidad física y mucho menos por un deber moral, no es una tarea, tiene lugar en el ocio.

---

[398] Johan Huizinga, *op. cit.,* p.131.

[399] Ibídem.

El juego está por lo tanto ligado a una dimensión de libertad, en ello nos alejamos momentáneamente de la vida ordinaria para entrar en una esfera temporal de actividad con finalidad propia, posee por naturaleza un carácter desinteresado, su finalidad está fuera del ámbito del interés inmediatamente material o de satisfacción individual de necesidades, se aísla de la vida ordinaria en lugar y duración, se desarrolla dentro de ciertos límites de tiempo y de espacio. Cuando Huizinga habla del juego insiste sobre su separación, sobre el espacio mágico que crea, un espacio en el cual, cuando entramos, suspendemos las reglas y los modos de la vida cotidiana.

Fink, afirma que el juego es "el oasis de la alegría",[400] mientras que para Caillois es más bien una isla incierta, algo cerrado, un espacio en sí, separado de la realidad común[401].

En el análisis de Caillois, la dimensión lúdica no se separa del placer de jugar, sino que, diversamente que para Huizinga, que lo entiende como bella y leal competición sobre el modelo de la contienda caballeresca, el juego se convierte en una experiencia a la vez inquietante, caracterizada por la aleatoriedad, la ambigüedad de la máscara, el efecto

---

[400] E. Fink, filósofo alemán de la escuela fenomenológica, en un ensayo de 1957, del cual hemos consultado la edición italiana, *Oasi della gioia. Idee per una ontologia del gioco,* Milán, Raffello Cortina, 2008.

[401] Roger Caillois se ha ocupado de antropología y de filosofía, de poesía y de lo que está en relación con la esfera de la imaginación. Su trabajo sigue un método científico y como un científico se dirige desde el inicio al mundo de la naturaleza, escribiendo textos hasta sobre el mundo de las piedras. El texto que nos interesa para nuestro análisis sobre el tema del juego es: Roger Caillois, *I Giochi e gli uomini. Le maschere e la vertigine,* Milán, Bompiani, 2007.

desequilibrante del vértigo. Esta dimensión del vértigo viene explorada por Holler en una obra de 1996, *Spinning Top,* que consiste en una máquina a mitad entre vehículo y juguete, un trompo gigante que alberga en su interior una sola persona y que gira sobre sí mismo y una vez alcanzada la velocidad máxima de rotación, puede ser desenganchado del elástico y girar libremente en el espacio.

Carsten Holler, *Spinning Top,* 1996

La persona en el trompo, mientras saborea las emociones del movimiento rotatorio, se puede hacer un café, ya que el trompo está equipado de una máquina fijada para evitar que la bebida se derrame.

En la serie de los carruseles, tiovivos que el artista toma del mundo real, en los parques de juegos, como en el caso de Karussel (Carousel) de 1999, o que el propio Holler crea, utilizando materiales con espejos o coloreados, el tema

del juego es todavía más evidente: el artista modifica, altera la velocidad del tiovivo y, en fascinación de una imagen que emerge de la dimensión de la infancia, el carrusel invita a tomar parte en una carrera en el mundo que gira sobre sí mismo, un mundo que transporta el pasajero en una burbuja de sensaciones compuestas por sonidos, luces, y colores. El juego hace de volante con efecto descentralizante, desvía al hombre del centro, absorbido por su dimensión que por definición es una actividad contingente y gratuita y el gusto de la competencia, la búsqueda de la buena suerte, el placer de la imitación y la atracción del vértigo, aparecen como las motivaciones determinantes de los juegos, pues su acción impregna sin dudas la vida entera de la sociedad

Caillois subraya las dos polaridades del juego, dos modos de jugar, que son el *ludus* y la *paidia:* si el *ludus* es la tendencia a superar los obstáculos, la capacidad física y la habilidad mental, la *paidia* es la turbulencia, la fantasía incontrolada, la improvisación, es un placer asociado a la diversión, a las manifestaciones que tienen que ver con la excitación, la alegría, la risa y todo lo que da placer en la *paidia* es la desviación, la sorpresa, la novedad, pero también el exceso, el aturdimiento. Por lo tanto se entiende en seguida que el juego es un escenario ambivalente, habitado tanto por el *ludus* cuanto por la *paidia,* una instabilidad no ejemplificable, que parece pertenecer a la experiencia misma de jugar [402].

[402] Véase Roger, op.cit., p.32.

Carsten Holler, Karussel(Carousel),1999

Caillois dedica un amplio espacio al tema del vértigo, a la experiencia del juego vertiginoso, que nos embriaga como cuando danzamos girando siempre más rápidamente sobre nosotros mismos, y nos da un sentido de embriaguez, y es en este sentido que el juego se convierte en una búsqueda del atropello de la conciencia, un proceso de pérdida de la percepción y en una abdicación de la voluntad, en el vértigo, la abdicación de la conciencia que se abandona, dominada por fuerzas extrañas[403].

[403] *Ibídem.*

Carsten Holler, *Mirror Carousel,* 2005

Estas emociones, que a menudo se viven en un parque de diversiones, son sentimientos que permanecen independientes y fuera del mundo real, su acción es limitada a su propia duración, no entra en la vida real, puesto que, para Caillois, para introducir el vértigo en la vida cotidiana sería necesario pasar de los efectos inmediatos de la física a los poderes confusos y humeantes de la química y se le pide a la droga la embriaguez deseada, el vértice de emociones propias del parque de diversiones. En su análisis Caillois a menudo se refiere al mundo animal, toma como ejemplo el mundo de los insectos y de los renacuajos, que enloquecen por los

juegos de vértigo, como prueban las mariposas que giran en torno al fuego o los renacuajos que en su paroxístico torbellino transforman la superficie del más pequeño estanque en un carrusel plateado.

A 1997 corresponde la obra *Pilzkoffer (Mushroom Case),* una valija en la cual se encierran cinco reproducciones de Amanite muscarie, un tipo de hongo notable por sus propiedades alucinógenas. Los hongos están pintados de diversos colores y son punteados con fragmentos de vidrio en lugar de las características manchitas blancas, y, dotadas de un motor eléctrico alimentado por energía solar, rotan sobre su propio haz con un movimiento frenético que alude a las propiedades psicoactivas de algunos compuestos presentes en ellos.

Carsten Holler, *Pilzkoffer (Mushroom Case*)(Caja de Hongos), 1997

En otra obra, una serie de tres videos del 1997, *Muscimol, Charitè Musimol 3, Versuch,* se ve al artista solo experimentar los efectos psicofísicos producidos por la

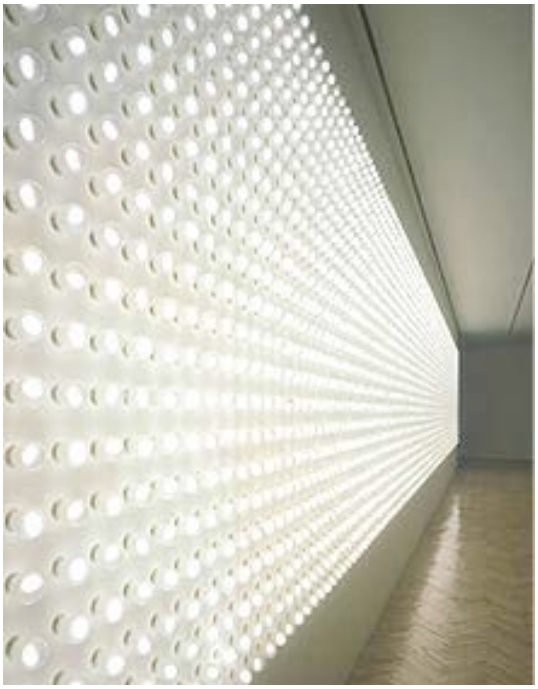
asunción de la Amanita muscaria, y en 2002, alrededor del mismo tema, artista crea la gran instalación *Upside Down Mushroom Room,* una habitación blanca, muy iluminada, en la cual grandes hongos rotantes están colgados de cabeza en el techo y el visitante vive un sentido de confusión y desorientación perceptiva frente a reproducciones escultóricas del hongo de propiedades alucinógenas, figura que a menudo ha sido representada como fábula en la imaginación [404].

Carsten Holler, *Upside Down Mushroom Room*
(Habitación de Hongos volteados de cabeza), 2000

A lo largo de su trayectoria artística, Holler amplía el tema de su investigación sobre las alteraciones de las modalidades perceptivas, los sentimientos de confusión, desorientación, estupor, vértigo, exploración y expansión del

[404] La obra de Carsten Holler *Upside Down Mushroom Room,* es ideada por el artista en ocasión de la muestra personal *Synchro System,* organizada por Germano Celant, en la Fondazione Prada, Milán, 2000.

ser, alteraciones desarrolladas también con la utilización de la luz, como en el caso de la instalación *Lichtwand (Light Wall), 2000-2002.*



Carsten Holler, *Lichtwand (Light Wall)* (Muro de Luces), 2000-2002

El artista se vale de estudios sobre las ondas cerebrales seguidas por el neurólogo alemán Hans Berger en los años veinte del siglo XX, y el descubrimiento de que el cerebro es como un sistema eléctrico que se sincroniza con los estímulos externos y realiza un dispositivo de alteración sensorial, una instalación compuesta por millares de bombillitas que pulsan a una frecuencia correspondiente a la de la actividad cerebral, que estimulan fenómenos de alucinaciones.

Con otro experimento de tipo óptico-psicológico, *Phi Wall,* (2002) Holler explora otro fenómeno perceptivo, llamado Phi y hace una reflexión sobre la ilusión de nuestras

percepciones: si el psicólogo alemán Max Wertheimer en los años diez del siglo XX demostró que todo lo que vemos no siempre sucede realmente, Holler a través de un dispositivo de decena de discos colorados cuya luz se enciende en una rapidísima alternancia sobre un muro, provoca en el espectador la experiencia de ver, entre una luz y otra, una imagen que en realidad es inexistente.

Caillois subraya, así como Huizinga, la gratuidad del juego, fenómeno inútil e improductivo, o sea una actividad de pura pérdida[405].

Carsten Holler, *Flying Machine* (Maquina voladora), 1996

[405] Roger Caillois reconoce en el juego una experiencia común en todos los hombres y a todas las esferas socio-culturales y alarga su búsqueda a varios tipos de juegos y a varios modios de jugar. En el texto que se analiza, reconoce cuatro formas de juego: la *agon, la alea, la mimicry, y el ilinx,* o sea la competición, la suerte, la máscara, el vértigo. En las competiciones entra en juego el control de sí mismo, la capacidad del individuo; en la *alea*, el individuo es pasivo, su subjetividad desaparece delante al tiro de dados o la bolita de la ruleta. Con la *mimicricy*, usa un término inglés que significa mimetismo y que se refiere en particular al mimetismo de los insectos, Al enmascararse, el placer es salir de sí mismo y tomar el lugar de otro, creando una confusión, aunque ligera. La dimensión del riesgo es enfatizada por el exceso del vértigo en el *ilinx*. En Roger Caillois, *op. cit.*, p.69.

El tema del vuelo es un tema tratado frecuente en de la mitología, pues Icaro, con su vuelo aéreo representa el sueño de superar la mediación de una vida plena de contradicciones, y no obstante las recomendaciones de abandonarse al viento y no volar demasiado bajo, porque la humedad del mar habría hecho pesadas las plumas, ni demasiado alto porque el sol las habría quemado, el joven aprecia el azar del vuelo y fascinado por el cielo, se dirige hacia lo alto.

Holler crea *Flying Machine,(Flugmaschine)* de 1996, una máquina que permite a una persona girar en círculos, suspendida en lo alto a varios metros de la tierra, y en esta imagen del vuelo, prevalece la esfera de la irracionalidad, el deseo de volar, y de saborear el momento de suspensión, poder ver las cosas desde un punto de vista inusual. El artista define esta máquina un extraño dispositivo que evoca un mixto de alegría y de insensatez, una máquina que provoca en quien la utiliza, y también en quien la observa, un entusiasmo casi infantil, aunque con un sentido de ineficacia, una especie de lúdica inutilidad. Asi pues *Flying Machine* puede ser vista también como instrumento de resistencia a la cultura de la rentabilidad que caracteriza la sociedad contemporánea, un tema sobre el cual el artista regresa a menudo en su práctica. Otro tema constante es el uso del espacio del museo como lugar en el cual el visitante puede experimentar experiencias diversas: en 1993, con *Pealove Room*, Holler involucra al espectador en una experiencia psico-sensorial: en el interior de una habitación, se pone a disposición del usuario un kit para la asunción de feniletilamina (PEA), una hormona segregada en

gran cantidad por las personas enamoradas, en grado de provocar excitación, euforia y bienestar.

Con *Giant Psyco tank* de 1999, que consiste en la instalación en el espacio artístico de una bañera gigante, el público tiene la posibilidad de experimentar sensaciones terapéuticas nunca probadas dentro de un espacio expositivo: por medio de una escalerilla, se accede a una gran bañera llena con una solución salina a treinta y cinco grados, donde pueden flotar hasta seis personas, experimentando una sensación de inconsistencia física, que estimula una experiencia introspectiva.

Carsten Holler, *Giant Psyco tank* (Psico Tanque Gigante), 1999

En uno de sus proyectos más recientes, *Revolving Hotel Room*, (2008) para la muestra *Theanyspacewhatever* en el Museo Guggenheim de Nueva York, instala en el interior del museo una cama móvil diseñada con tres pequeñas mesas que giran lentamente a diversas velocidades, completamente equipado

para albergar al visitante que puede transcurrir una noche en el museo.

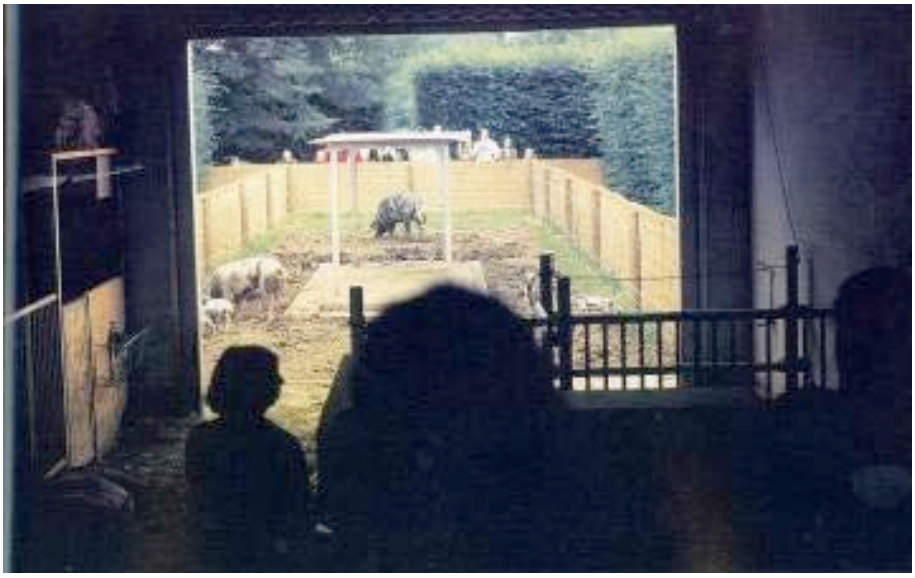
Carsten Holler, *Revolving Hotel Room* (Habitación de Hotel Rotante), 2008

Asi como Huizinga subrayaba el hecho de que el juego une los seres humanos y los animales, Carsten Holler junto a la artista alemana Rosmarie Trockel, elaboran una serie de proyectos en colaboración hasta el 2000, sobre el vínculo entre hombre y animales.

En *Muckenbus,* (Camioneta de los mosquitos) de 1996, los artistas toman como base una teoría según la cual los mosquitos pican mayormente quienes les detesta, para sugerir al público de tratar, dentro de una furgoneta puesta en una sala expositiva, un acercamiento más amistoso con los mosquitos.

En *Ein Haus fur Schweine und Menschen (House for Pigs and People),* de 1997, realizada en ocasión de la X edición de Documenta en Kassel, viene construida una estructura de cemento, dividida en dos ambientes, uno para la cría de

cerdos, y otro para hospedar personas que pueden confortablemente contemplar la actividad de los animales, separados por una lastra de vidrio, pues los cerdos ven sólo la propia imagen reflejada, mientras que los hombres les pueden observar, un monumento a la incomprensión, en cuanto aunque cercanos, los animales resultan incomprensibles y extraños al hombre.



Carsten Holler, *House for pigs and people*
(Casa para cerdos y personas), 1997

Uno de los más recientes proyectos de Holler es *The Double Club,* un proyecto de naturaleza social, en Londres, constituido por tres espacios, un bar, un restaurante y un club de danza donde el artista ha dividido cada espacio, sea en el ámbito decorativo sea en el ámbito funcional, en partes iguales, occidente y congoleses, creando una perceptiva inspirada en la doble identidad y la coexistencia cultural, con el objetivo de que las diversas partes sean concebidas

para representar los elementos más válidos de ambas culturas, entre ellos, la música, la comida y la estética.

Este proyecto nace de la pasión de la artista por el Congo y con eso reafirma la propia fe en la capacidad del arte de subvertir la realidad, pues el artista ha concebido el proyecto a partir de la idea de crear un ambiente envolvente, un lugar en que dos culturas muy lejanas, la occidental y la congolesa, interactúan y mantienen un equilibrio entre dos polaridades estéticas.

Carsten Holler, *The Double Club* (El Doble Club), Londres, 2008

Para la Bienal de Venecia de 2009, el artista crea *Swinging Curve* (2009), una escultura que el espectador puede traversas como si fuera un pequeño túnel, una estructura hecha de poliestireno, pues súper ligera, y que en cambio da la ilusión de ser construida con un material muy pesado, de manera que el artista vuelve a jugar con conceptos cuales la percepción y la conciencia del si.

Carsten Holler, *Swinging Curve*
(curva oscillante), Bienal de Venecia, 2009

Así pues, Carsten Holler es un artista que trabaja acercando esferas lejanas como el arte y la ciencia, el entretenimiento y la esfera estética y perceptiva y sus propuestas inducen al espectador a experimentar el mundo desde una perspectiva diferente: si en el juego, cualquier novedad, hasta la más pequeña, es un cambio del límite, y tiene alguna afinidad con la pérdida del ser del cual está hecho el vértigo, en Holler el arte se convierte en un instrumento cognoscitivo para el usuario, un medio para profundizar y ampliar el propio e individual conocimiento del ser.

## 7.4 Rirkrit Tiravanija, por una práctica artística de sociabilidad en el tiempo y en el espacio

*Less Oil. More Courage* es el título de una obra de Rirkrit Tiravanija, (1961) artista nacido en Buenos Aires, que ha vivido en Tailandia, en Etiopía, en Canadá, se ha formado en Chicago y Nueva York y que ahora vive entre esta última ciudad, Berlín y Tailandia, un "ciudadano de un espacio público internacional" según la definición de Nicolas Bourriaud[406].

Rirkrit Tiravanija, *Less oil more courage* (Menos aceite más coraje), 2007

En la obra *Less Oil. More Courage* el artista utiliza el soporte más tradicional, es decir, la tela, para expresar la idea de promover un tipo de arte menos objetual, menos

[406] Nicolas Bourriaud, *Postproduction. La culture comme scenario: comment l'art reprogramme le monde contemporain,* Dijon, Les Presses du Réel, 2003. Hemos consultado la edición italiana, Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo,* Milán, Postmedia Book, 2002, p.45. En el libro Bourriaud dedica un capítulo a Rirkrit Tiravanija, artista que proviene de una familia de diplomáticos, y que ha estudiado en el *Ontario College of Art* de Toronto, en el *Banff Center School of Fine Arts*, de Canadá, en el *The School of the Art Institute de Chicago* y en el *Withney Independent Studies Program* de Nueva York. Actualmente se desempeña como Profesor Asociado de la *Columbia University* de Nueva Cork.

clásico, un arte que pueda romper ciertas categorías y abrirse a la experimentación y al contacto con las personas en procesos interactivos y compartidos del espacio y del tiempo.

Desde los años noventa el artista se presenta en la escena artística internacional con estrategias relacionales, pues la esencia de su práctica consiste en una aproximación que abre la esfera del arte al espacio público, una práctica que se concentra en las relaciones interpersonales, las formas de intercambio y las conexiones entre la obra de arte y la esfera social en la cual la obra se disuelve en una producción, percepción y exhibición pública y compartida.

La atención de la crítica con relación a este artista ha nacido a partir de una serie de exposiciones en galerías de arte de Nueva York, en las cuales el artista transformó el espacio en un lugar en cual venían ofrecidos, durante todo el tiempo de la muestra, platos típicos de cocina tailandesa elaborados por él, creando espacios de interacción y situaciones de convivencia[407].

> *He comenzado a trabajar hacia finales de los años ochenta en Nueva York, donde había llegado de Tailandia, después de haber terminado la escuela. Al inicio me esforcé por entender lo que quería hacer. Me preguntaba: ¿por qué hago arte? Una de mis primeras*

[407] Como cuenta el artista en una entrevista con Hans Ulrich Obrist, la primera muestra personal en la cual se ofreció la posibilidad al visitante de compartir y probar comida tuvo lugar en 1992, *Untitled 1992 (Free),* en la galería *303* de Nueva York. El espacio de la galería se dejó vacío, las puertas se quitaron para crear un espacio abierto y transparente, adaptado a albergar un evento de socialización en el cual durante todo el período de la muestra se ofertaba comida y momentos de intercambio en lugar de exposición.

*ideas estaba ligada al proyecto de regresar a casa. En aquel momento casa para mí quería decir Tailandia. En cierto sentido aquel trabajo nacía de una crisis, de la necesidad encontrarme a mí mismo.*[408]

La obra de arte en la práctica artística de Tiravanija se esfuma, se convierte en un espacio de negociación entre realidad y ficción y es difícil distinguir la frontera entre la producción del artista y la del visitante que es llamado a participar activamente en una esfera relacional compartida con otras personas, en un espacio-tiempo fluido y en devenir.

Según el análisis del crítico Bourriaud, en las muestras de Tiravanija, el conjunto de las actividades humanas compenetra la actividad artística en la construcción de un espacio narrativo que captura obras y estructuras de lo cotidiano en una forma-escenario [409].

Las personas son un componente fundamental de las muestras del artista y en lugar de tratarse de la contemplación individual de un objeto, las gentes que participan en una obra de Tiravanija son invitadas a intervenir activamente, a convertirse en protagonistas del evento, puesto que es a través del uso que se constituye y toma forma una exposición de Tiravanija.

El artista crea una trama narrativa, una estructura, a partir de la cual se forma una realidad plástica no duradera, sino temporal y efímera y la posición de Tiravanija dentro de un evento pensado e ideado por él, es al mismo tiempo, activa y pasiva, a través de la producción de modelos de

[408] Declaraciones de Rirkrit Tiravanija en *PressRelease,* n. 21, marzo, 2004.

[409] Nicolas Bourriaud, *op. cit.,* p.45.

sociabilidad, de una estética relacional que va mucho más allá de la simple creación de un momento de sociabilidad. En los talleres, encuentros, lecciones y muestras organizadas por Tiravanija, no hay nada permanente, todo está en movimiento y, como subraya Liam Gillick, la ideología de la práctica de Tiravanija es clara, pues quiere romper las jerarquías, poner en discusión la cualidad aurática del arte, articular las relaciones entre el artista "antagonista" y el observador supuestamente mudo[410].

Rirkrit Tiravanija, *No Vitrines, No Museums, No Artists. Just a lot of People (No Vetrinas, No Museos, No Artistas. Solamente muchas personas), workshop en Venecia, 2004*

[410] Liam Gillick, "Outsiding. Rirkrit Tiravanija's Places", en Liam Gillick, *Proxemics. Selected Writings (1988-2006),* Dijon, Les Presses du Réel, 2006. El texto fue escrito por el crítico y artista Liam Gillick, en ocasión de la muestra para el *Hugo Boss Prize* en el Museo Guggenheim de Nueva York, en 2004, con la intención de corregir algunos aspectos acerca la naturaleza vital del trabajo de Tiravanija, y re-alinear la práctica del artista interpretándola como examen detallado de las relaciones de poder que se crean en el interior de ciertos sistemas.

En mayo de 2004 el artista dirigió en Venecia un *taller* con el título de *No Vitrines, No Museums, No Artists. Just a lot of People* donde la serie de negaciones del título expresan la intencionalidad del artista de destruir cualquier tipo de estructura y de clasificación, puesto que no deben existir vitrinas, ni espacios de museo, ni artistas, sino las personas, es la gente quien crea el evento, a través del diálogo, el intercambio, la creación de situaciones de absoluta cotidianeidad y espontaneidad.

El artista se limita a asumir la función de director de un evento en el cual son en verdad las personas quienes crean algo con su subjetividad e iniciativa[411] y la actitud del artista no se proyecta hacia un reforzamiento artificial de las relaciones o de las estructuras de las relaciones sino que el artista traslada el control estético e ideológico a los otros, permaneciendo al mismo tiempo comprometido y distraído. No es un gesto didáctico, ni tampoco un momento de intercambio ya decidido y programado antes, sino que la dimensión del tiempo es alterada, dilatada o comprimida para crear nuevas matrices de interacción, entre personas que normalmente tienden forzadamente a permanecer centradas en la simple relación jerárquica entre observador y productor.

No existe una sola guía que condicione a los participantes a comportarse en un modo o en otro, el artista desea crear espacios sociales de discusión espacios abiertos,

---

[411] El *workshop* organizado por la Domus Accademy de Milán, con el título *No Vitrines, No Museums, No Artists. Just a Lot of People,* (18 - 23 mayo 2004), fue conducido por Rirkrit Tiravanija junto con Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Maurizio Nannucci, y con lecturas de Richard Shusterman y Daniel Birnbaum.

pues es el síntoma visivo, o el paso final de un complejo proceso de reflexión sobre el arte y sus funciones que Tiravanija desarrolla desde el inicio de su carrera.

En 1996 para la Kunsthalle, de St Gallen en Suiza, proyecta e instala una sala musical, *Rehearsal Studio,* abierta y a disposición de grupos musicales que pueden de esta manera hacer práctica en un local dentro del espacio expositivo. En *Untitled (Tomorrow is another day),* de 1997, para el Kolnischer Kunstverein de Colonia, Tiravanija reconstruye enteramente su apartamento de Nueva York y lo abre al público durante las veinticuatro horas, y las personas pueden usar la cocina para prepararse la comida, dormir, utilizar el baño o transcurrir el tiempo conversando en el salón, creando una situación en la cual la participación del público es total.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Tomorrow is another day)*
(Sin Título. Mañana es otro Día), 1997

Una obra similar es *Untitled (Demo Station No. 1),* de 2001 en Portikus de Frankfurt, que consiste en una instalación espacial en la cual el artista utiliza el espacio expositivo y hace solamente construir una plataforma de madera, para albergar varios proyectos y actividades. Durante el período de la muestra, el espacio es utilizado para programación de conciertos, lecturas y talleres, además se organiza un bar y una oficina editorial para la revista "o Ver Magazine" publicada por Tiravanija y *The Nomee Publishing Station* de Bangkok. Todas las actividades se transmiten a través de un canal digital *on line* "o Ver channel" que junto con la revista constituyen un forum internacional para diversas contribuciones artísticas y de documentación.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Demo Station No. 1)*
(Sin Título. Estación Demo No.1), 2001

Cualquier aspecto performativo se suprime y se deja ambiguo, toda persona que llega es absorbida inmediatamente en la situación de sociabilidad y se convierte en cómplice de un intercambio sociocultural, que ofrece nuevos modos de pasar el tiempo, ocupa el espacio y establece nuevos

cuestionamientos acerca de la simplicidad de la separación entre el arte y la esfera de la vida cotidiana.

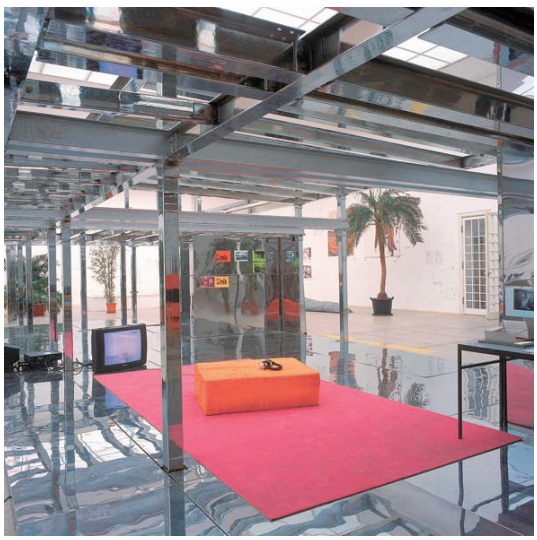
En *Untitled (Playtime*), de 1997, el artista construye un pabellón de vidrio y madera de dimensiones infantiles, sobre la base de un proyecto de Philip Johnson de 1949, pues la idea es la de crear, para el jardín del *Abby Aldrich Rockfeller Scultpure Garden* del MOMA, un pabellón para los niños que pudiera ser el lugar de las actividades didácticas a ellos dedicadas. En *Untitled (He promised),* de 2002, Tiravanija reproduce una parte de la casa de Los Angeles del arquitecto vienés Rudolph Schindler, para la Secesión de Viena: es una plataforma para la interacción y la improvisación construida reinterpretando el modelo y utilizando materiales diversos, con la creación de una estructura de acero reflejado, un espacio concebido como una plataforma para una programación que incluye performances de danza, lecturas, presentaciones de filmes, masajes, conciertos y conferencias.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (He promised)*
(Sin Título. El prometió), 2002

El artista ha estado siempre interesado en desarrollar la idea de la estación, que él define :

> *una plataforma donde las personas se reúnen en un cierto punto del tiempo y del espacio, antes de emprender de nuevo diversas direcciones. La estación como lugar donde, mientras se espera, se pueda insertar un programa que permita a las personas interactuar. Un lugar donde se pueda reposar, pero al mismo tiempo obtener informaciones*[412].

En el caso de *Untitled (He promised),* más que en una estación, el artista ha pensado en la idea de un mercado, de una sala de baile, una semi-estación en el sentido de lugar de encuentro, en una dialéctica entre externo e interno, pues el artista piensa en la idea de un parque más que en un lugar de paso, un espacio dedicado a la interacción.



Rirkrit Tiravanija, *Untitled (He promised)*
(Sin Título. El prometió), 2002

[412] Declaraciones de Rirkrit Tiravanija, en Hans Ulrich Obrist, *Interviews Volume I,* op. cit., p.892.

Como subraya Heike Karin Foll, la elección de utilizar estructuras reflectantes explícita el deseo de espejar los eventos en el tiempo real y el trabajo implica así una reflexión explícita sobre la naturaleza del tiempo. La estructura arquitectónica crea un espacio en el espacio que refleja lo que sucede en el interior y en el exterior y no sólo es una imagen que refleja el presente lo que se obtiene, sino que a través del material se alcanza un efecto de fuerte vitalismo, puesto que un gran número de perspectivas diferentes del espacio adyacente no sólo se reproducen sino que se convierten en sujetos de una distorsión prismática[413]. La instalación abre una invitación al visitante, ofreciendo la posibilidad de utilizar el espacio de manera propia, o sea, se trata de una solicitud de apropiación activa del espacio[414].

Ganador del Hugo Boss Prize en 2004, el artista crea para el Museo Guggenheim de Nueva York, *Untitled (The air between the chain-link fence and the broken bicycle wheel),* una estación televisiva auto-gestionada para demostrar cómo los individuos puedan dar una contribución activa a la

[413]Heike Karin Foll, "Building as Frame. Rirkrit Tiravanija 's Architectural Impulse", en *Theanyspacewhatever*, *op. cit.,* pp. 106-116.

[414] Entre los proyectos más recientes de Tiravanija, la obra *Untitled (The future will be chrome),* 2008, consiste en una mesa de ping pong en la cual se retan entre ellos y con el público campeones internacionalmente reconocidos como Marty Reisman, los gemelos Brand y Brandon Belle y el filipino Ernesto Ebuen quien se ofrece para dar lecciones privadas y de grupo durante todo el período de la muestra. Asisten, en una tribuna instalada junto a la mesa de ping pong, Philippe Parreno, Pierre Huyge, Liam Gillick y Hans Ulrich Obrist, todos en versión de marioneta. La muestra personal de Rirkrit Tiravanija *Untitled (The Future will be Chrome),* se desarrolló en la galería neoyorquina Nyehaus, (22 enero - 21 febrero, 2009).

utilización de los medios en lugar de ser sólo meros consumadores pasivos[415]. La instalación, que recuerda precedentes experimentos como *Qualsiasi tv,* (2004), en Italia, se refiere al fenómeno del *tele-street,* en el cual son evadidas las redes tradicionales y las transmisiones televisivas van en onda en ciertas frecuencias de comunidades locales.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled (The air between the chain-link fence and the broken bicycle wheel)* (Sin Título. El aire entre la alambrada y la rueda de bicileta rota), 2005

En el espacio del Guggenheim, el artista crea dos habitaciones, en una habitación transparente está el receptor, mientras que en otra, construida de madera, el televisor. El artista subraya que no existe hoy en día la posibilidad de un libre acceso a los mecanismos de

[415] Rirkrit Tiravanija, *Untitled (The air between the chain-link fence and the broken bicycle wheel),* The Hugo Boss Prize 2004, Museo Guggenheim, Nueva York (8 marzo - 11 may, 2005).

comunicación y en este sentido las paredes de la sala expositiva muestran textos que describen la tecnología y su reglamentación según la *Federal Communication Commission,* además de instrucciones para crear la propia estación de TV, y un programa es transmitido por un dvd a través del transmisor. En la muestra el artista decide transmitir el film *Punishment Park* de Peter Watkins, y no obstante la transmisión sea reservada en el interior de los ambientes del Museo, el mensaje es manifestar el deseo que pueda llegar a existir una comunicación democrática, una reflexión en torno a los métodos de comunicación y de libertad de palabra.

*Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is another fine day)* 2004, es una retrospectiva itinerante que se presentó en el Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, y también al ARC Musee d'Art Moderne de la Ville de París, y a la Serpentine Gallery[416]: cuestionado sobre cómo es posible poder crear una retrospectiva de un artista que ha basado su práctica en instalaciones que implican al espectador en un tiempo y un espacio determinado, el artista conjuntamente con los curadores responde con un modelo alternativo de muestra y como subrayan los curadores, no es posible en realidad ignorar la esencia del trabajo de este artista y crear una retrospectiva que ponga demasiado énfasis en el aspecto material, cuando su trabajo explora dimensiones diversas, que

[416] La muestra *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is another fine day)* se ha desarrollado respectivamente en el Museum Boijmans Van Beuningen (4 diciembre 2004- 6 febrero 2005), en ARC, Musee d'Art Moderne de la Ville de París (10 febrero - 20 marzo, 2005), y la Serpentine Gallery de Londres ( julio - agosto, 2005).

van más allá de la materialidad para crear situaciones de comunicación y de participación[417].

Rirkrit Tiravanija, *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is another fine day)* (Una retrospectiva. Mañana es otro buen día), 2004

Por lo tanto, para esta retrospectiva, el artista junto con los curadores, han decidido dejar los espacios del museo vacíos: las instalaciones más importantes del artista del periodo 1989 - 2002 son simplemente contadas a través de la voz solamente, y la evocación de la memoria. Ninguna obra es presentada físicamente, puesto que es un viaje teatral a través de un cierto número de habitaciones, con las siete instalaciones más importantes del artista evocadas, pero no representadas y el espectador puede escoger entre tres opciones para visitar la muestra: la autobiografía del

[417] Véase el catálogo de la muestra *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is Another Fine Day),* Dijon, Les Presses du réel, 2007, con textos de Gridthya Gaweewong, Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Rochelle Steinar y Rein Wolfs.

artista contada a través de una audio-guía, la voz de un actor que declama un texto escrito para la ocasión por artista Philippe Parreno, o un texto del escritor de ciencia ficción Bruce Sterling.

Pues la obra de Tiravanija es un proceso en el tiempo, y en el caso de esta retrospectiva, el espectador llena los espacios vacíos, no sólo con la su presencia física, sino que es su propia memoria y su imaginación quienes crean la muestra, a través de estímulos dados por las voces y la posibilidad de caminar en los espacios, dejando libre la propia creatividad y convirtiéndola en el papel central de la exposición.

Rirkrit Tiravanija, *Untitled* 2008 (the future will be chrome)(ping pong table). (Sin título. 2008. El fututo serà cromo. Mesa de ping-pong)

*The Land* es el nombre de una comunidad artística que se encuentra situada en un poblado al norte de Tailandia llamado

*Sanpatong*, distante alrededor de veinte minutos de la capital de la provincia de Chiang Mai. Este proyecto nació en 1998, cuando el artista Tiravanija, junto a Kamin Lertchaiprasert, decidió comprar un pedazo de tierra y crear un tipo de comunidad donde no sólo se cultivase arroz y alimentos para el sostenimiento diario, sino que se crearan proyectos, intercambios de pensamiento, discusiones, experimentaciones.

Para Tiravanija y Lertchaiprasert, quienes precisan la irrelevancia de la noción de propiedad, no es necesario encontrar una definición específica para esta realidad que se centra sobre todo en buscar nuevos modos para estar juntos, experimentar diversas modalidades con la finalidad de compartir, intercambiar ideas y proyectos para producir algo que no sea sólo arte, sino que pueda satisfacer también necesidades primarias a través de la cultivación del terreno, la experimentación de energías alternativas y la construcción de edificios sostenibles.

Habla así sobre esta experiencia el artista Rehberger:

> *No me era claro hace cerca de ocho años atrás cuando Rirkrit me ha pedido colaborar y todavía, después de diversas visitas a The Land, no sé exactamente de qué cosa se trata. Puede parecer extraño pero esta cualidad poco definida es lo que me atrae. Nadie sabe qué cosa sea exactamente The Land y mucho menos cómo se desarrollará*[418].

[418] Declaraciones de Thobias Rehberger en Daniel Birnbaum, “The Lay of The Land”, *Artforum*, verano, 2005, pp.270-274.

*House in the Land,* The Land, Tailandia, 2004

Daniel Birnbaum subraya también cómo es difícil definir exactamente *The Land*, un proyecto en continua evolución, una estructura en la cual viven principalmente artistas locales, pocos cultivadores y un pequeño grupo de estudiantes de la Universidad de Chiang Mai. Los terrenos son cultivados según la filosofía y los métodos de un agricultor tailandés, Chaloui Kaewkong, siguiendo la armonía de la composición del cuerpo humano, con el fin de crear un modelo de auto-sustenibilidad en la producción de los alimentos, en un lugar donde los residentes practican la meditación, además de haber seminarios y *workshops* son organizados en la estructura misma[419].

*The Land* puede ser visto como un espacio artístico que da atención a la interdisciplinariedad y a las prácticas artísticas de colaboración, pero también como un tipo de comuna y a la vez un trabajo en colaboración entre Tiravanija

[419] Ibídem.

y otros artistas, así como una extensión de su práctica artística fuera de los confines de las instituciones.

*House in the Land,* (Casas en The Land), Tailandia, 2004

Es un proyecto que, en primer lugar, no debe ser visto estéticamente sino ser usado, ya que todos los proyectos creados y pensados para *The Land* tienen una función práctica. El colectivo danés *Superflex*, por ejemplo, ha desarrollado e instalado un sistema de producción y de depósito de biogás usando solamente el estiércol de búfalo almacenado en grandes globos de color naranja que navegan en el agua y puesto que no existe electricidad en *The Land* su contribución ha sido fundamental para la vida diaria. Otros proyectos realizados o en vías de realización son un sistema de servicios higiénicos por el grupo *Atelier van Lieshout*, también un grupo de casas de la artista Alicia Framis, una estación de autobuses del

dúo Peter Fischi y David Weiss, y el propio Tiravanija ha proyectado una gran casa basada en lo que él llama las tres esferas de la necesidad humana: en los bajos, con una chimenea, un espacio de convivencia, en el cual conversar, almorzar juntos, intercambiar ideas, el primer piso para la lectura y la meditación y el segundo piso para dormir. Varios artistas suelen transcurrir un período de tiempo en *The Land* y regresan, algún tiempo después, para ver la realización efectiva de sus proyectos, pues se trata de dinámicas totalmente diversas con respecto a una exposición colectiva de artistas, puesto que el desarrollo es más abierto, más impredecible.

Para Birnbaum, aunque muchos aspectos de *The Land* no correspondan a las típicas categorías del mundo del arte, lo que tiene lugar allí pertenece, indiscutiblemente, a la esfera artística: en *The Land* transcurren algún tiempo escritores, artistas, críticos, creadores que se confrontan con un organismo abierto, muy alejado de los circuitos tradicionales del arte.

*The Land* podría ser visto como una manifestación física de cuán lejos la producción artística haya llegado a superar los confines del objeto artístico autónomo y de la institución que lo sustenta, y, considerado el entusiasmo de artistas de todo el mundo en realizar proyectos en *The Land*, se intuye, afirma Birnbaum, que hay algo realmente especial en este proyecto fuera del mundo de las instituciones y del comercio.

*The Land* explora las posibilidades de un nuevo modelo, nuevas formas de intercambio y quizás sugiere también otro orden social, menos obsesionado por la producción de cosas y

de objetos, y, percibido como espacio de experimentación y de acción, es al mismo tiempo proceso y objeto, una estructura y una forma de intercambio, ligado siempre a la esfera de la cotidianeidad en un lugar donde prevalece un desarrollo de la economía del tiempo, un espacio de reflexión dentro de un empeño social en continuo movimiento.

## 7.5 Pierre Huyghe y Philippe Parreno, una constelación de proyectos colaborativos

Hablar de modo sistemático de artistas como Pierre Huyghe o Philippe Parreno resulta bastante problemático, ya que sus prácticas artísticas huyen de cualquier tipo de clasificación, se trata de prácticas que no se pueden reconocer en un *medium* específico, sino que sus procesos creativos están estructurados según criterios impredecibles, como si fueran flujos de conciencia que dan espacio a la colaboración y a la elaboración colectiva de ideas multiformes, en las cuales no es fundamental el resultado, sino el proceso creativo, el laboratorio de ideas que está en la base de todo trabajo.

Pensemos en el proyecto denominado *L'Association des Temps Libérés* (*Asociación de Tiempos Liberados*):

> *(..) Para el desarrollo de tiempos improductivos, para una reflexión sobre tiempos libres y la elaboración de una sociedad sin trabajo; para hacer conocer las propias ideas, la asociación organizará diversas*

*reuniones públicas, conferencias, publicaciones, fiestas*[420].

Estos son los objetivos de la Asociación de Tiempos Liberados, creada y registrada legalmente por el artista Pierre Huyghe como contribución a la muestra *Moral Maze,* organizada *e*n 1995 por Philippe Parreno y Liam Gillick en el Centro *Les Consortium* de Dijon.

Pierre Huyghe decide no proponer un objeto sino crear una asociación abierta, que reúna a los artistas presentes en la muestra, como Angela Bulloch, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Dominique Gonzalez Foerster, Douglas Gordon, Carsten Holler, Jorge Pardo, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija, con el objetivo de intercambiar pensamientos e ideas y proponer nuevos proyectos colaborativos que se puedan extender más allá de la duración de la muestra y del espacio definido por las instituciones culturales.

Con esta idea Huyghe pone en discusión la concepción tradicional de la exposición en su dimensión temporal como marco para las obras de arte y lo que el artista propone, a través de esta operación, es concebir la muestra como el punto de partida para abrir un dialogo, un intercambio, un flujo de creatividad entre los artistas, crear un tiempo para el discurso, puesto que lo que interesa al artista es la colaboración entendida como forma de diálogo, de un intercambio que sea fluido, no fijo y definido. Para el

[420] En el *Journal Officiel dis Associations,* periódico oficial de las asociaciones francesas, es publicada oficialmente la fundación de la Asociación en 1995. En este texto se señalaba el objetivo específico de esta Asociación de Tiempos Liberados. Véase el texto de Hans Ulrich Obrist “L’Association des temps libérés. A to Z (Pars pro Toto)” en *Theanyspacewhatever*, (cat. exp), *op. cit.,* pp.149-153.

artista la discusión es un momento fundamental en la formación de un proyecto y la colaboración se convierte en una forma contemporánea que rompe la rigidez del pensamiento.

Pierre Huyghe "habla de polifonía, de heterogeneidad; discute con los artistas el modo de ocupar el tiempo en lugar del espacio, el modo mediante el cual transformar la muestra para hacerla menos estática y más operativa" explica Obrist[421], el artista está empeñado en crear algo que, en el momento en que se realiza, pone en función un sistema de relaciones, está interesado en aspectos como el correr del tiempo, el cómo y cuándo un evento es ideado.

En la Asociación de Tiempos Liberados, los artistas están interesados en la producción de ideas como momentos de suspensión, de dudas, en las cuales lo que cuenta de veras es la pre-producción, el proceso de elaboración de ideas, a través de las relaciones y las colaboraciones que se puedan crear. Fundamental es el poder renegociar el proceso expositivo a través de la creación, en este caso, de una asociación que produce realidad, cuya duración es flexible y su existencia irregular, puesto que por ciertos periodos puede haber una actividad más intensa que con respecto a otros.

La Asociación, en las intenciones del artista, es por tanto, un organismo, una entidad no rígida, sino flexible y porosa en la cual las personas participan libremente, entrando y saliendo de una realidad en constante evolución, que existe, a través de su fragilidad. En la práctica artística de Pierre Huyghe prevalece una idea de

[421] Declaración de Hans Ulrich Obrist "L'Association des temps libérés. A to Z (Pars pro Toto)", *op. cit*., p.149.

colaboración, de formas de intercambio, de amistad, dentro de una cultura con la cual se puede y se debe jugar para pertenecerle de verdad, y según el critico Bourriaud, el artista fabrica estructuras que rompen la cadena de la interpretación a favor de formas de actividad así que dentro de estos dispositivos, el propio intercambio se convierte en el lugar de uso, y la forma-escenografía se convierte en una posibilidad de redefinir la línea de división entre trabajo y tiempo libre que existe aún en el imaginario colectivo[422].

La instalación *Celebration Park Agenda*, una especie de escultura formada por miles de libros dorados que representan un diario no lineal, obra expuesta para la muestra retrospectiva *Celebration Park* [423], en 2006, evoca los principios de la Asociación, es decir la expansión de la duración de una muestra en meses, días, minutos y segundos. Hyughe en su práctica amalgama diversos niveles de la realidad, está interesado en comprender en que modo la representación forma parte de la formación de una experiencia. Por lo que concierne a las relaciones entre una experiencia y su representación, el artista habla de "topografía", en el sentido de un sistema de traducción, un modo de traducir una experiencia sin representarla[424].

---

[422] Véase Nicolas Bourriaud, "Pierre Huyghe", en *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, op. cit., pp. 47-49.

[423] La muestra dedicada a Pierre Huyghe, *Celebration Park,* se desarrolla primero en París, en el ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville di París (Prólogo: 2 -26 febrero 2006; Muestra : 10 marzo-23 abril 2006), y sucesivamente en la Tate Modern de Londres (5 julio-17 septiembre 2006). Véase *Celebration Park,* (cat. exp.) Londres, Tate Publishing, 2006.

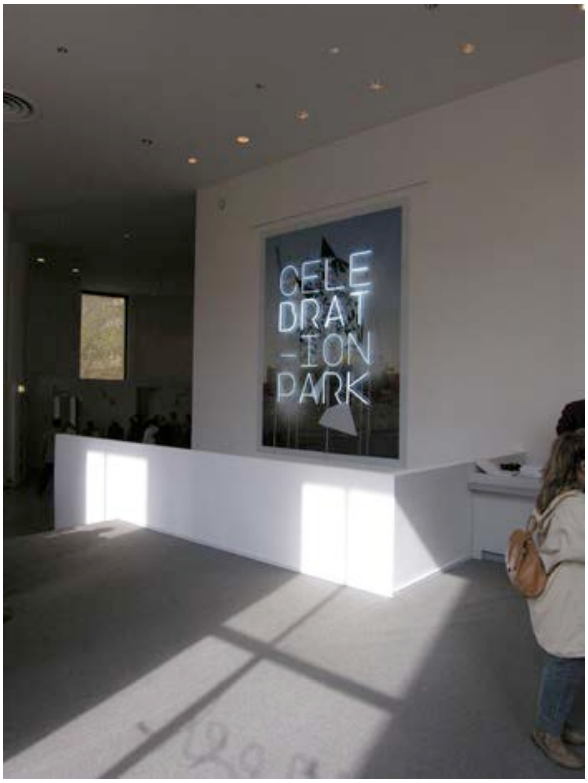
[424] Pierre Huyghe explica el concepto de "topografía" en una entrevista publicada a cargo de George Baker, publicada en *October,* otoño 2004, pp. 80-106.

La topografía del parque es el modelo para la retrospectiva *Celebration Park,* pues el parque ejemplifica la idea de territorio heterogéneo que oscila entre representación y experiencia, entre creación de ficciones y el potencial de producir lo que es representado. Como subraya Dorothea von Hantelmann, *Celebration Park* enfatiza el propio potencial performativo y de transformación, forma un tipo de escenario experimental, con la producción de ficciones y representaciones que simultáneamente participan en la producción de una realidad[425]. Huyghe concibe precisamente esta muestra como una plataforma conceptual y temporal que se distancia notablemente del paradigma expositivo tradicional pues el proyecto se desarrolla en tres actos y dos lugares diversos: el Musèe d'Art Moderne de la Ville de París y la Tate Modern de Londres.

Para la muestra de París, el artista imagina un *Prólogo*, una exhibición que anticipa la exposición misma y que introduce las reglas del juego, desarrolla la muestra en el tiempo más que en el espacio, a través de momentos sucesivos, privilegiando la colaboración con otros artistas y transformando las nociones tradicionales de obra y de exposición.

---

[425]Véase Dorothea von Hantelmann, "To celebrate, a displacement of critique", en *Celebration Park, op. cit*. pp. 126-127.




Vista de la Exposición de Pierre Huyghe, *Celebration Park*, Londres, 2006

Sea en la muestra de París, como en la de Londres, están presentes una serie de frases reproducidas al neón, como por ejemplo *I do not own Tate Modern nor the Death Star*[426] y a través de estas frases es implicado el espectador en un posible dialogo con los pensamientos del artista. La muestra es por su naturaleza temporánea, y aunque en cierto sentido, estas afirmaciones sean absurdas, todavía tocan temáticas como las de autoría y de la propiedad, centrales en la práctica artística de Huyghe y relevantes para la política de gestión de un museo.

---

[426] Otras frases luminosas presentes en la muestra eran: *I do no town 4'33''; I do no town snow White; I do no town Modern Times,* en inglés y en francés. Véase *Celebration Park,* (cat. exp.) *op. cit.*, p.120.

La idea del *copyright,* a través del cual son delineados el derecho de propiedad de una obra y los confines que son marcados, es un tema central para el artista: pensemos en el proyecto colectivo iniciado en 1999 por el artista junto a Philippe Parreno, *No Ghost just a Shell,* un proyecto que se desarrolla en el tiempo, asumiendo nuevas formas a través de la intervención y la colaboración con más artistas. En 1999 los artistas Philippe Parreno y Huyghe compran de una agencia japonesa llamada *K Works*, los derechos para la utilización comercial de un personaje de ficción llamado *Annlee*.

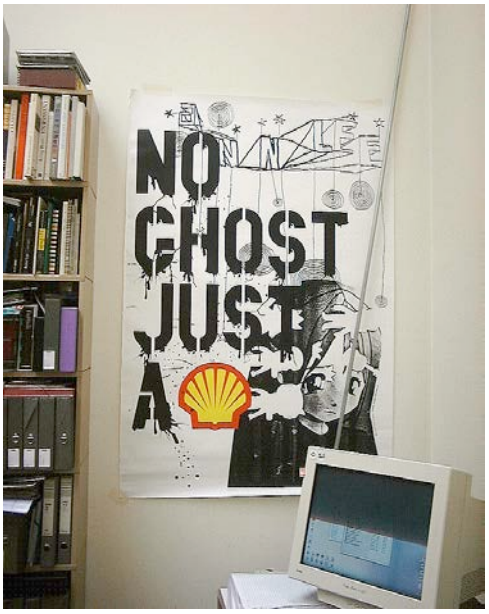
Philippe Parreno, Pierre Huyghe, *Annlee,* 1999

De este modo *Annlee,* que nace en la industria de la animación como un personaje sin una larga vida, puesto que es concebida con poca habilidad para adaptarse a los desarrollos narrativos de una historia, es sustraída de su destino de comparsa en videojuegos, cartones animados, videos y publicidad, e insertada en un nuevo contexto, en el del arte.

*Annlee* con esta operación puede existir independientemente de sus precedentes propietarios y escribir su propia historia. Inicialmente Pierre Huyghe y Philippe Parreno incluyen *Annlee* en sus propios proyectos de video y sucesivamente deciden ampliar el proyecto e invitan a un grupo de artistas y diseñadores –entre ellos Angela Bulloch, Dominique Gonzalez Foerster, Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija - a incluir *AnnLee* en sus propios trabajos, sean videos, esculturas o carteles, pues *Annlee* se convierte en un signo vacío, que se llena de significados a través la interpretación que le dan los diversos artistas, a través las historias que ellos crean para ella.

De 1999 en adelante, las prácticas de numerosos artistas que han contribuido a reanimar *Annlee*, se han agrupado bajo el nombre de *No Ghost Just a Shell*[427]: *Annlee* es solamente un envase, salvado del destino de desaparición y muerte a través de la creatividad y la animación de diversos artistas que han participado en el desarrollo del proyecto. Esta operación, iniciada por Pierre Huyghe y Philippe Parreno, es interesante en cuanto el autor de las imágenes visivas es autor no de las imágenes mismas, sino de sus contenidos en continuo cambio y cada una de las historias tiene una vida, sea en el contexto del trabajo individual del artista, sea en el proyecto colectivo.

[427] El título *Ghost Just a Shell* se refiere a un clásico film de animación japonés, *Ghost in the shell* de 1995, del escritor Mamoru Oshii, basado en el manga de Masamume Shirow de 1991, epónimo, del cartón en que un hacker amenaza el fantasma de los protagonistas, cuya identidad es la única parte inviolable de sus existencias en sus cuerpos cibernéticos artificiales, sus envolturas. Véase el texto de Beatrix Ruff, “No Ghost just a Shell. A film that just began”, en *Theanyspacewhatever, op. cit.* pp.204-209.




Philippe Parreno, Pierre Huyghe, *No Ghost Just A Shell*, 1999

Si en general los aspectos del derecho de autor, el *copyright,* pertenecen a la industria de la música y del cine, en este caso los artistas utilizan libremente un producto cuyo uso, en un contexto diferente con respecto al arte, es estrictamente comercial. Este proyecto contribuye a crear una red de colaboración entre artistas en el cual las diversas exposiciones albergan las mismas imágenes que se infiltra en múltiples sitios y contextos bajo forma de prácticas artísticas disímiles y tiene lugar de este modo, una multiplicación de lo mismo en forma de diferencia.

En 2002 los artistas deciden pasar el *copyright* y los derechos comerciales al personaje mismo de *Annlee*, a través de la fundación de una asociación bajo su nombre, *Annlee,* pues el personaje es definitivamente liberado de obligaciones

legales de sus precedentes poseedores, y le es asegurado que nadie podrá utilizar más de ningún modo, su imagen[428].

Poner en discusión una idea de la realidad como nos es dada, jugar con la creación de realidades de ficción, pensar en la realidad estructurada como un lenguaje y permitir al arte articular tal lenguaje, son todos aspectos importantes para los artistas aquí analizados.

Pierre Huyghe, *Streamside Day,* 2003

[428] La muestra en la Kunsthalle de Zurich (24 agosto – 27 octubre, 2002) señala un momento importante en cuanto reúne el proyecto completo de *Annlee* con todas las intervenciones de los artistas, de los carteles de M/M París que representan a Annlee, a pinturas de diversos artistas como Richard Phillips, (*Annlee,* 2000), o de Henri Barandi, al proyecto de Joe Scanlan de un sarcófago para Annlee, a la habitación vacía en la cual si mueve el fantasma de Annlee con la música compuesta por Vaney (*Song for Annlee)*, al film de Tiravanija *Untitled*, *2002* (*Ghost reader C.H),* basado en una historia de Philip K. Dick de 1968. Los coleccionistas Rosa y Carlos de la Cruz compraron el set completo de las obras de *Annlee*, sucesivamente donado al Tate Modern de Londres y al Museum of Contemporary Art, North Miami, como adquisición compartida. Véase el texto de Beatrix Ruff, "No Ghost just a Shell. A film that just began", en *Theanyspacewhatever, op. cit.,* pp.204-209.

Con el proyecto *Streamside Day* (2003), Pierre Hyughe de la ficción produce una realidad, un juego, siempre presente en su práctica, de anticipaciones y re-creaciones de realidad: *Streamside Knolls* es un pueblo de nueva formación en una zona verde, cerca de la ciudad de Nueva York y el artista inventa un día de celebraciones por el nacimiento de esta nueva comunidad formada por habitantes que tienen en común solamente el hecho de haber venido a vivir en este nuevo complejo residencial. Huyghe inventa una tradición, una fiesta que podrá ser repetida durante años, una ficción que produce realidad puesto que se trata de un proyecto pensado como duración en el tiempo, más que en el espacio.

Pierre Huyghe, *Streamside Day,* 2003

En 2004 Pierre Huyghe es invitado a realizar un proyecto para conmemorar los cuarenta años del edificio

proyectado por Le Corbusier para la Universidad de Harvard, el *Carpenter Arts Center*, departamento de Artes visivas de la Universidad [429]. Los archivos son la fuente de inspiración del proyecto *This is not a Time for dreamin*g, pues de ellos y de los textos sobre la génesis del proyecto emergen las dificultades que el arquitecto Le Corbusier enfrentó al realizar su proyecto y como el mismo se modifica en el momento de su realización.

Huyghe decide crear un teatro de marionetas con los protagonistas de este asunto del pasado a los que se entrelazan las propias vicisitudes personales de artista invitado a elaborar un proyecto especifico para el lugar, creando un tipo de paralelismo entre momentos diversos,y el artista juega nuevamente con diferentes realidades, el pasado y el presente que él mismo está viviendo, los temores y las fracturas que a menudo las expectativas de un proyecto por realizar pueden crear.

El propio Huyghe es uno de los protagonistas del teatro de marionetas, compuesto por los dos curadores de la muestra, Linda Nordin y Scott Rothkopf, el arquitecto Le Corbusier, Joseph Luis Sert, director de la Escuela de Arquitectura, Eduard F. Sekler, que escribió un libro sobre la génesis del proyecto, y una figura espectral de nombre de Sr. Harvard, además de la presencia de un pajarito rojo como figura que

[429] La muestra de Pierre Huyghe, *This is not a time for dreaming,* en el Carpenter Arts Center de Harvard (18 noviembre 2004 - 17 abril 2005), compuesta por una obra de marionetas, una estructura arquitectónica temporánea, diseñada por el artista en colaboración con los estudiantes de Harvard, y el film basado en el espectáculo de marionetas, fue precedido de diversos *workshops* que el artista organizó durante el año precedente a la inauguración de la muestra.

une los dos tiempos diferentes de la narración, en referencia, quizás, a las películas de Pasolini.

Pierre Huyghe, *This is not a Time for dreaming* (Este no es tiempo de soñar), 2004

La música tiene un papel fundamental en este escenario, se tocan fragmentos de Iannis Xenakis y de Edgar Varese, autores que tuvieron fuertes relaciones históricas y conceptuales con la arquitectura de Le Courbusier[430]. Pierre Huyghe juega con la historia, existe en su trabajo un coeficiente de crítica, así como una voluntad de celebración,

[430] Xenakis, (1922-2001)compositor y arquitecto de nacionalidad griega, ingresó en 1948 en el estudio de Le Corbusier, junto con Edgar Varese (1983-1965), fueron autores del Pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas en 1958, en la que Xenakis presentó su Poema Electrónico retransmitido por los 425 altavoces que se repartían por el pabellón. Los compositores-arquitectos, creían fervientemente en la particularidad "envolvente" de ambas artes, en el sentido de que debían ser habitadas, pues la música, permitiendo la construcción de un espacio por donde transcurrir y la arquitectura, congelando el espacio mismo. Y de ambos se sirve Pierre Huyghe para escrutar y musicalizar, para crear la partitura de una historia que tiene que ver con la arquitectura del lugar.

puesto que su historia personal y subjetiva se entrelaza con la historia y los tiempos son fragmentados y mezclados entre sí.

Es de 2005 el proyecto de Huyghe *A journey that wasn't,* concebido como proyecto en dos actos, un doble espectáculo: *El Diario del fin del Mundo y Double Negative,* proyecto que inicia como intento de verificar unos rumores acerca de la existencia de una isla en la Antártica no clasificada en los mapas, y sobre la presencia de un extraño ser albino que habita esta zona, pues el artista se pone a la búsqueda de un mito y, al mismo tiempo, un mito es creado a través de esta búsqueda.

"Antes de capturar la realidad, debo inventarla, hacer de manera que suceda", afirma el artista.

> *En todos mis trabajos, no registro nunca una realidad existente. No estoy interesado en el documental, en alejar algo que ya es dado, y no estoy interesado en la ficción, en algo que es totalmente construido,* afirma el artista[431].

Y es por este motivo que el resultado artístico del viaje que Huyghe inicia en la Antártica con un grupo de artistas, es por una parte el video *El diario del fin del Mundo*, y por el otro *Double Negative* en el cual la pista de patinaje de *Central Park* se transforma en teatro para un espectáculo musical, a través del cual el público descubre una experiencia que ha sucedido en otro lugar, sin haber tenido acceso a su representación. Se trata de una equivalencia, una topología de una experiencia vivida, pues

[431] Declaraciones de Pierre Huyghe en Cathy Byrd, "Pierre Huyghe", *Contemporary,* n. 85, 2006, p.62.

una orquesta sinfónica toca una partitura musical basada sobre datos extraídos de la topografía de la isla y la duración del espectáculo es equivalente al tiempo necesario para sentir la isla.

> *Estoy interesado en el objeto como cadena dinámica que pasa a través de diversos formatos. Estoy interesado en el movimiento que va a través de diversas disciplinas como el diseño, el cine, la arquitectura y la música,* explica Huyghe.[432]

Pierre Huyghe, *Double Negative*(Doble Negativo), Nueva York, 2005

También el artista Philippe Parreno habla de cadena en el sentido de estructura dinámica que produce formas que son parte de esta misma estructura, es decir pre-producción, producción, post-producción, consideradas como instancias

[432] Pierre Huyghe en la entrevista a cargo de George Baker, publicada en *October,* otoño, 2004, p.90.

narrativas. Para el artista nacido en Argelia y que vive en París, en el curso concatenado de estas secuencias, se despliega una narrativa en la cual unas imágenes, un edificio, o un film provienen de una estructura narrativa más amplia, a la cual pertenecen y de la que son elemento.

La dimensión colaborativa de estos artistas se hace muy evidente en un proyecto como *Anna Sanders Films*[433]*:* Anna Sanders nace como escenografía para un film, escrito por Philippe Parreno y Pierre Huyghe, y sucesivamente parte de esta escenografía es publicada como número de una revista, *Anna Sanders, the story of a feeling,( Anna Sanders, la historia de un sentimiento)* (1996), una tentativa de definir un sentimiento a través de un personaje, a través de imágenes y texto, en cuanto este personaje no tiene una imagen propia. Después, el proyecto se ha desarrollado, convirtiéndose en *Anna Sanders Film*, una casa de producción cinematográfica, concebida como instrumento al servicio de diversos autores.

Anna Sanders, afirma Hyughe,

*es una especie de medio alternativo de producción, un medio que sirve como punto de reunión, encuentro de*

[433] Anna Sanders Films es una casa de producción creada en 1997 por Charles di Meaux, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, y también una asociación de distribución de arte contemporánea formada por Xavier Douroux y Franck Gautherot, en colaboración con Dominique Gonzalez Foerster. Su objetivo es ofrecer medios de producción para proyectos que conlleven nuevos lenguajes en el cine, creando algo híbrido entre cine y video artístico. Entre los films producidos se encuentran *Riyo (1999), Central (2001), Atomic Park (2004),* de Dominique Gonzalez Foerster, *Snow White Lucie (Blanche – Neige Lucie) (1997), The Third Memory (2000), A journey that wasn't (2005)* de Pierre Huyghe, *El sueño de una cosa (2001), The Sorter's Bridge (Le Pont du Trieur) (1999)* de Philippe Parreno, en colaboración con Charles de Meaux. Véase Tom Morton, "Anna Sandirs Films. There is no screen and it is invisible" en *Theanyspacewhatever, op. cit.,* pp.187-193.

*personas que tienen una intuición y el deseo de dar vida a esta idea, un modo para compartirlas*[434].

No es por lo tanto un proyecto artístico, sino un medio para dar vida a ideas y proyectos, todos los artistas que producen proyectos con Anna Sanders Films tienen una preocupación común, que se refiere a la interrogación acerca de cómo se puede producir una realidad en lugar de representarla solamente.

Anna Sanders Films

Las películas producidas pueden ser proyectados sea en salas cinematográficas como en lugares institucionales de arte, y es como si la casa de producción funcionase como catalizador de ideas, como medio de relación y motor de intercambio creativo.

[434] Pierre Huyghe en la entrevista de George Baker, publicada en *October,* otoño 2004, p.103.

*El sueño de una cosa,* film realizado Philippe Parreno, es un ejemplo de ello, pues como todas las obras de Parreno, este video ha sido concebido para existir en un estado de continua transformación, dependiendo de dónde y cuándo viene expuesto. El proyecto *El sueño de una cosa* (2001) en la versión pensada para los espacios expositivos artísticos, se compone de un film de un minuto de duración, de paneles blancos sobre los cuales se proyecta el video, y una partitura de silencio que precede cada nueva proyección. El video consiste en una serie de imágenes de un paisaje irreal, imágenes filmadas en una pequeña isla del Círculo Ártico, acompañadas de música del compositor francés Edgar Varése y los cinco paneles que constituyen el fondo revelan ser una réplica de la obra de Robert Rauschenberg *White Painting* (1951).

Pilippe Parreno, *El sueño de una cosa,* 2001

En los 4’33’’ que transcurren antes de que inicie nuevamente el film (son los cuatro minutos y treinta y tres segundos de John Cage, el cual probablemente se inspiró a los

cuadros blancos de Rauschenberg de 1951), los espectadores se encuentran, en un cierto sentido viviendo un tipo de espera imaginativa: *El sueño de una cosa* es un juego que produce cada vez nuevas historias, es un film en un estado permanente de pre-producción.

Menos interesado en el film como resultado, Philippe Parreno crea un instrumento narrativo que revela nuevos contextos, independientemente de la forma en el cual es presentado, pues originalmente en 2001, el film es concebido para ser mostrado, en los cines de toda Suecia, insertándose silenciosamente dentro de los mensajes comerciales que preceden la visión del film, duplicando exactamente la durada de estos, e introduciéndose como algo perturbador dentro del ámbito comercial y de entretenimiento. El artista, del mismo modo que Pierre Huyghe, desea subvertir las normas espaciales y temporales de la muestra, y re-inventar los principios de la exposición, su práctica artística no es lineal, y como subraya el propio Obrist, se puede hablar de la práctica de Parreno más bajo la forma de anotaciones que buscando una estructura comprensiva y orgánica[435].

En ocasión de una muestra a él dedicada en el ARC de París, *Alien Seasons,* el artista rechaza la idea de una retrospectiva, puesto que en su vocabulario mental no existen trabajos terminados, sino más bien momentos el fluir de las

[435] Véase la introducción al catálogo con el título "Alien affection", para la muestra *Alien Seasons,* en París, en el ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de París (31 mayo-15 septiembre, 2002), texto a cargo de Hans Ulrich Obrist, "Introduction. "One way or another we are going to live in a fluid universe. (Jaron Lanier)" en *Alien affection,*(cat. exp) París, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de París (31 mayo – 15 septiembre, 2002).

ideas, un flujo continuo que se traduce en proyectos, imágenes, y colaboraciones interdisciplinarias. El artista ve la muestra como una caja en torno a la cual poder caminar, pero cuyo interior está vacío, convirtiéndose de esta manera en un experimento acerca del su formato.

> *Puede meterse cualquier cosa en su interior: un workshop, una demostración política, una video-conferencia, un teatro de las sombras, un espectáculo de variedades, un film, una estructura de pensamiento, un festival,* afirma el artista[436].

El punto de partida inicial de la muestra *Alien Season* es el libro, *Alien affection*, pues el artista desea hacer un libro, y convertirlo en el sujeto de la muestra, como en los primeros cartones animados en los cuales la secuencia inicial muestra la pagina de un libro y el espectador es invitado a entrar.

> *Los libros son importantes dispositivos expositivos… tal vez la experiencia de la lectura se convertirá nuevamente en fundamental. Leer es también un estado físico; requiere una particular atención, una atención fluctuante (...) Estás al mismo tiempo dentro de tu cabeza imaginando cosas mientras te son dichas [437].*

El libro es, por lo tanto, la exposición, y la exposición es el libro, pues para Parreno ambas poseen un acercamiento sinóptico, definen un territorio, aquello del

---

[436] Philippe Parreno, en Angeline Scherf, "Introduction. Script (Interview during the period of preparation for the exhibition) " en *Alien affection, op. cit.*, p.23.

[437] Philippe Parreno entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *Philippe Parreno. The Conversation Series,* Colonia, Verlag dir Buchhandlung Walther Konig, 2008, p.18.

arte y las obras son como una escenografías potenciales. En cambio, en su muestra personal *Alien Season*, no son expuestos objetos, como si no hubiera quedado nada, excepto la presencia de ellos a través de la existencia en el libro.

Alrededor de su practica artística, que se desarrolla a menudo en colaboración con otros artistas, Parreno afirma:

> *El problema y el interés de trabajar con los otros es que todo se basa en la definición del proyecto. No es una cuestión de estar de acuerdo siempre sobre todo, sino por un momento, sobre un proyecto especifico. Es ya muchísimo. Es también un momento en el cual estamos orquestados por otro. Tener deseos comunes es un buen modo para haber un sentido de comunidad. Para mí el arte es conversacional.*[438]

Si a través de la colaboración Parreno parece haber encontrado un medio para hacer las cadenas de producción y los momentos de irresolución más legibles, es sobre la conversación, como momento creativo que se basa el proyecto *Vicinato*, un trabajo colaborativo de Carsten Holler, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija, (1995) que consiste en un video rodado en blanco y negro, con una estética cercana al neorrealismo italiano. El camarógrafo del film, cuenta Parreno, era un amigo de Rossellini, y por tanto fue fácil producir este tipo de imágenes, en las que se representa una conversación entre los tres artistas[439]. En escena, en una terraza en Milán, hay tres actores protagonistas y cada uno ellos recita un mismo número de palabras y la conversación,

[438] Philippe Parreno entrevistado por Hans Ulrich Obrist, *op. cit.,* p.24.

[439] Véase la entrevista de P. Vergne, “Philippe Parreno. La représentation en question.”, *Art Press,* 264, enero, 2001, p.24.

de este modo, ha sido des-construida y fragmentada, cada personaje recita las frases sin orden, frases que pertenecen indiferentemente a uno de los tres protagonistas.

El film, que dura diez minutos, está filmado de modo que palabras y conceptos mas que con una lògica son usados casualmente, dentro de una conversación cuyo tema central tiene que ver con el vínculo entre realidad e imaginación.

Carsten Holler, Philippe Parreno y Rirkrit Tiravanija, *Vicinato*, 1995

Como una estructura rizomática, no existe un verdadero inicio o un verdadero final, convirtiendo a *Vicinato* en un extracto de una conversación más amplia que puede extenderse en el futuro y ha sido ya iniciada en el pasado.

Cuatro años después, es filmado *Vicinato due*, proyecto al que se agregan los artistas Liam Gillick, Pierre Huyghe y Douglas Gordon: rodado esta vez en Montecarlo, tal vez dentro del jardín de un hotel, los protagonistas ponen en escena el encuentro de un grupo de artistas. En colores y con una voz fuera de pantalla, que advierte que la historia se desarrolla indiferentemente de día o de noche, la conversación gira

entorno al tema del tiempo libre, y de cómo se experimenta el mismo en una sociedad post-utópica, en un mundo globalizado. Para Parreno, artista interesado más en el desequilibrio que en la solución,[440] este proyecto, afirma:

> es *una muestra. Algo que he iniciado a definir con el término de "monografía de grupo". Busco ver qué cosa es singular en algo plural y como el trabajo solo puede contener la pluralidad. Los proyectos que me interesan más son aquellos que contienen más ideas que formas, o más formas que ideas* [441].

La dimensión del tiempo, central en su práctica artística, es una noción totalmente des-construida, pues el artista asume, de una parte, el estilo cinematográfico de David Lynch, para el cual el proceso creativo está compuesto como algo fragmentado, desestructurado, incompleto, y de otra parte se evidencia en él una influencia del pensamiento psicoanalítico. El triángulo lacaniano, real / simbólico/ imaginario, teorizado por Lacan, está, según el crítico Bourriaud, en la base de las concepciones artísticas de Parreno en la cual la realidad es una banda de secuencias, analizada como el lenguaje, y no todo en este tipo de prácticas inicia por un escenario y termina en un objeto[442].

El proyecto *No more reality* (1991-1993) representa muy bien las concepciones de Parreno de una realidad que es manipulable y constantemente manipulada:

---

[440] Philippe Parreno, en Hans Ulrich Obrist, "Introduction. An Infinite Conversation" "en *Alien affection*, op. cit., p.26.

[441] Ibídem.

[442] Véase N. Bourriaud, "Philippe Parreno", en *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo, op. cit.*, pp.69-72.

*Este proyecto ha estado acompañado por un intercambio muy interesante con el psicoanalista lacaniano Alain Merlet,* cuenta Parreno. *Alain Merlet me ha ayudado a encontrar algunas soluciones que tienen que ver con la idea de la olofrase*[443]*.*

La olofrase es una figura retórica en la cual el lenguaje representa la realidad a través del uso de una sola palabra, como el lenguaje de los niños que se desarrolla de modo tal que, en la fase temporal hasta los dieciocho meses, utilizan una sola palabra para expresar un concepto cuyo significado está por lo tanto ligado al contexto. Lo mismo vale para los proyectos de Parreno: unas imágenes, una manifestación o un video se pueden entender sólo dentro de un contexto de significados mucho más amplios y en el caso de *No More Reality, e*l artista empieza un proceso de re-creación, de re-invención de la realidad. El programa inicia con un evento organizado por niños en una escuela, una manifestación de niños a los que se les hace preguntar si se puede celebrar Navidad en septiembre y pedir que haya nieve en verano. Forma parte del programa *No More Reality* la creación por parte del artista de una serie de objetos que materializan escenas de películas, a los que sigue una video-conferencia y el proyecto termina con una escenografía para una idea de festival[444].

[443] Declaraciones de Philippe Parreno en una entrevista con N. Bourriaud, en “Philippe Pareno. Virtualità Réelle”, *Art Press,* n. 208, diciembre, 1995, pp. 41-44.

[444] La video-conferencia *No more reality: a conference* (1991) consiste en un video proyectado sobre una cortina en el cual el actor Ron Perlnam interpreta el papel de Salvatore del film basado en el libro “Il nome della Rosa” de Umberto Eco. En las secuencias es difícil comprender quién habla y distinguir los

Philippe Parreno, *No More Reality* (No más Realidad), 1991-93

Al crear objetos a partir de unas secuencias de películas -como por ejemplo, la tostadora de pan de *Alf* de Tom Patchett (1991), una cabeza de niño pintada sobre un globo inflado que ocupa toda la habitación en el film de Tim Burton, *Barman Return*,(1993), un cartel que representa el parque *Twin Peaks* de la serie de televisión de David Lynch *Twin Peaks* (1991) - Parreno quiere analizar qué puede suceder cuando una imagen irrumpe en la realidad y qué efecto se produce cuando no existe diferencia entre significante y significado, pues el artista inmoviliza momentos, confiere existencia duradera a momentos fugaces, transportándolos a la realidad.

---

sonidos de un personaje que habla simultáneamente en cinco lenguas distintas a la vez. En la escenografía final del proyecto, *No more reality, conclusion,* (1993) están presentes figuras recortadas de carteles de muestras pasadas de Renoir, Picasso, Matisse, dispuestas como maniquíes de un posible festival futuro. A intervalos de tiempo descienden copos de nieve que indican la hipotética duración del espectáculo. Véase el catálogo *Alien affection*, op. cit.

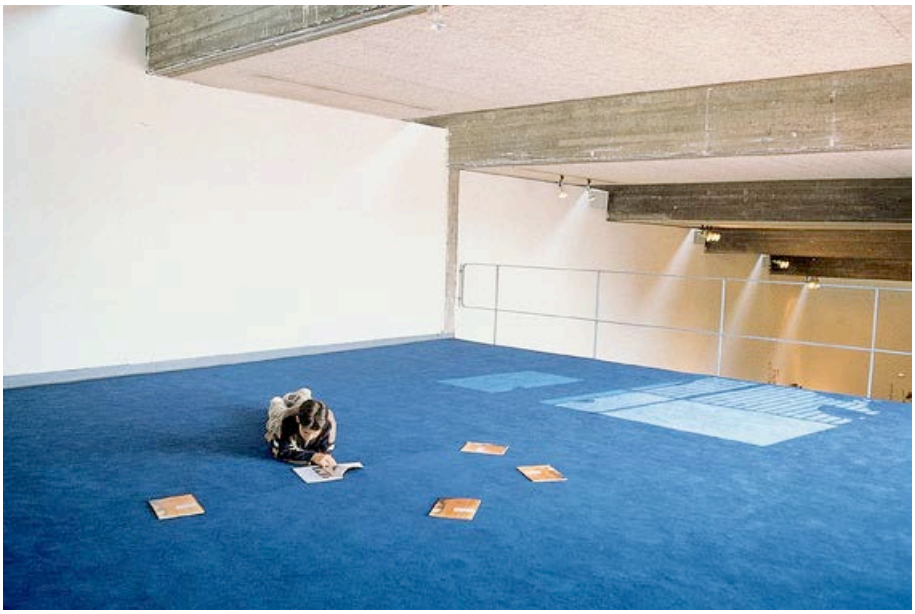
> *Decir "No More Reality" significa iniciar un proceso de reinvención de lo real,* afirma Parreno. *Todavía ahora estoy convencido de que existe una diferencia entre lo real, las imágenes y el comentario. Busco zonas de espacio-tiempo donde estos tres elementos pueden existir simultáneamente. Además pienso que la gran diferencia entre nuestra época y los tiempos pasados esté en el rechazo a dar una jerarquía a tres modos de experiencia. Hoy juzgamos un todo en el cual estos tres elementos coexisten, jugando en su proximidad más que constituyendo momentos diferentes*[445].

El artista busca modos de congelar instantes robados por la ficción, momentos fugaces que entran inesperadamente en nuestra realidad.

Philippe Parreno, *No More Reality* (No más Realidad), 1991-93

[445] Philippe Parreno en una entrevista con Nicolas Bourriaud, en "Philippe Pareno. Virtualité Réelle", *Art Press,* n. 208, dicembre 1995, p.41.

En uno de sus primeros proyectos, *Postman Time/Facteur Temps* (1994), el artista trabaja sobre las concepciones del tiempo, a través de la figura del cartero y del tiempo que éste emplea en entregar una serie de plegables coloreados, así como en el proyecto creado en colaboración con Pierre Huyghe, *6 pm,* (2000), sobre el suelo del espacio expositivo, formado por una alfombra azul, está representada la luz que filtra de una ventana imaginaria, pues se trata de un tiempo "creado".



Philippe Parreno, Pierre Huyghe, *6 pm,* 2000

*En Postman Time/Facteur Temps* (1994), su base es el espacio expositivo, en el cual el cartero, como el Batman de los muñequitos, se cambia para andar a distribuir por la ciudad los plegables, tocando en las casas, donde a veces se entretiene en conversaciones con las personas mientras en el espacio expositivo permanecen sus huellas, los globos coloreados, un álbum fotográfico, la percha en la cual el

cartero cuelga sus vestidos donde el espectador, que se encuentra delante de esta puesta en escena, es invitado a imaginar a través de los elementos presentes una situación, elementos que, en las intenciones de Parreno, constituyen el set de una serie televisiva. Mientras tanto la obra está también en otro lugar, en el tiempo que está transcurriendo a través de la acción del cartero en la ciudad, y con este trabajo el artista se pregunta cuál es la visibilidad de una obra de arte, pues "la clave, afirma el artista, está en manejar un tiempo dado de visibilidad"[446].

Philippe Parreno, *Birthday Zoe (Cumpleaños de Zoe)* 1996

En *Birthday Zoe* (1996), el artista filma el vigésimo cumpleaños de la doceañera Zoe: es un película filmada de manera futurística, una familia celebra el vigésimo cumpleaños de su hija Zoe en el futuro, anticipando la creación de la realidad y nuevamente la dimensión del pasado se entrelaza a la del presente y del futuro, en un juego continuo de anticipaciones.

[446] Philippe Parreno en una entrevista con N. Bourriaud, en "Philippe Pareno. Virtualità Réelle", *Art Press,* n. 208, diciembre 1995, p.43.

Así pues en la práctica artística de Pierre Huyghe y Philippe Parreno la producción de objetos pasa en segundo plano con respecto a las creaciones de historias, de contextos en los cuales las imágenes, el video y los textos se insertan, además, la muestra es el paradigma que estos artistas buscan redefinir a través de la alteración del tiempo y del espacio, y mediante la creación de situaciones que provocan intercambios, relaciones transversales e interdisciplinarias.

# Conclusiones

**Alrededor de la naturaleza del tiempo, el espacio y la narratividad**

*Quien crea que la narrativa para tener éxito deba empujar al lector a la identificación, comete un error. Identificarse significa aburrimiento, saber ya como va a terminar. El lector no quiere identificarse, por el contrario busca "participar". Y si participa, tiene deseos de participar sólo en aquello que resulta sorprendente, loco, nuevo (...). El lector quiere entrar donde no ha estado nunca, quiere ser oído, no tener el fin del huésped abandonado, olvidado in un ángulo con el vaso en la mano.*

*Nicola Gradini, poeta**

Esta tesis se ha propuesto el objetivo de investigar un tema especifico, el de la Estética Relacional, término acuñado por Nicolas Bourriaud no sólo para indicar la práctica de un determinado grupo de artistas que se formaron en los años noventa sino, en general, para indicar una tendencia del arte contemporáneo como "actividad que consiste en producir relaciones con el mundo, con la ayuda de signos, formas, acciones y objetos"[447].

Bourriaud considera que el papel del crítico es el de comprender la complejidad de los problemas que nacen en un determinado período histórico e interpretar las respuestas que provienen del mundo del arte y, en particular, de los artistas. Si por un lado, según Massimiliano Gioni, el texto de Bourriaud debe ser leído simplemente como un *Manifesto*, un manifiesto escrito por un crítico que teoriza alrededor de

[447] Nicolas Bourriaud, *op.cit.,* p.90.

las características de una determinada generación de artistas, por otro lado podemos considerar que la tipología de Bourriaud es la crítica definida por Germano Celant “escritura expositiva”, para significar una práctica en la cual la escritura concretiza un lenguaje, "escrito" junto a los artistas y a sus obras, sea en el tiempo histórico que en el contemporáneo, materializado a través de muestras y museos[448].

Se ha buscado desarrollar una tesis que fuera capaz de convertirse en un instrumento útil para reconstruir las principales líneas del debate teórico alrededor del tema de la esfera relacional en el arte, eje de las reflexiones

[448] Esta definición ha sido creada por Germano Celant en el ámbito de una conversación en la cual Celant hace un análisis de los eventos históricos y de la función del crítico de arte desde el 1900 a nuestros días. Celant piensa que es posible evidenciar algunas emergencias y transformaciones importantes, pues la primera figura del crítico deriva de la imagen del poeta, del compañero de viaje, de Guillaume Apollinaire a Filippo Tommaso Marinetti, una figura que abraza y enriquece la causa poética de un grupo de artistas, convirtiéndose en el "cantor" y el "defensor", una actitud que se une a todas las vanguardias europeas de Vladimir Majakovskij a Tristan Tzara y a André Breton, del Suprematismo, el Dadaísmo y el Surrealismo, hasta llegar a un entrelazamiento total de lenguaje, que contiene la arquitectura, la música, la literatura, el cine y las artes visivas. Sucesivamente se impone la figura del artista teórico y crítico, que no quiere confiar en las palabras de otro, sino que se auto-representa y auto-descrive mediante textos teóricos y poéticos (Celant pone el ejemplo de artistas como Kasimir Malevic, Mondrian, de Barnett Newman a Ad Reinhardt). La tercera figura en cuestión es la del crítico-periodista que aunque trata de ser objetivo, de hecho es máximamente subjetivo, describe y se asegura con testimonios de cuanto está sucediendo en el mundo del arte que forma su contexto. En fin se afirma el historiador de arte moderno y contemporáneo, que aspira a sistematizar según su visión filosófica y psicológica, histórica y étnica, los problemas del arte. Celant opina que, aunque generalizando, estas son las perspectivas teóricas y críticas "clásicas" a las cuales, desde los años sesenta, se puede añadir lo que él define como "escritura expositiva", propia de teóricos como Harald Szeemann y Pontus Hulten. En Paolo Vagheggi, *Contemporanei/Conversazioni d' artista*, Milán, Skira, 2006.

acerca de la crítica del arte, el valor de la estética y la función política del arte.

A distancia de más de diez años desde los primeros escritos de estética relacional y, sucesivamente del debate crítico que emergió alrededor de ella, Bourriaud, en ocasión de la muestra *Theanyspacewhatever* (Nueva York, 2008) elabora un breve texto como respuesta a esas críticas y redefine de esta manera las líneas principales de su trabajo, reafirma que la suya es una teoría de la forma para prácticas que, en una sociedad siempre más computarizada y que reduce al mínimo el contacto entre los individuos, ofrecen espacios espontáneos, "intersticios sociales", formas de sociabilidad fuera de las dinámicas utilitarias del intercambio capitalista, prácticas que poseen, por lo tanto, un valor social y político[449].

En su análisis alrededor del valor político y social de las prácticas relacionales el crítico relee a Marx, según el cual el único elemento que define la naturaleza humana es el sistema de relaciones que los hombres crean, o sea que la característica esencial de la humanidad es la interhumanidad[450]. Para Bourriaud, en nuestros días, una obra de arte con ambiciones políticas no puede ignorar la realidad de la esfera humana y tiene efectos políticos en el momento en que explora las dimensiones interhumanas y no por las

[449] Véase Nicolas Bourriaud, "Traffic. The relational moment", en *Theanyspacewhatever,* Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Foundation (ed), 2008.

[450] Nicolas Bourriaud cita a Marx; véase Karl Marx, Thesis 6, "Theses on Feuerbach", en *The Marx-Engels Reader,* ed. Robert C. Tucker (New York: W.W Norton & Company, Inc., 1972), p.109.

ideas abstractas alrededor de la alienación como mucha crítica ha sostenido.

Claire Bishop, quien en las páginas de *October* rechaza el valor político y democrático real de estas prácticas que, según ella, al desarrollarse en el espacio neutral y protegido de los museos y de las galerías, proponen al contrario formas idealizadas y utópicas que anulan cualquier conflicto, da su respuesta personal a la estética relacional organizando la muestra *Double Agent*, donde indaga en otro aspecto vinculado con la colaboración y la relación, con prácticas que vinculan comunidades existentes o grupos de personas en las cuales se puede adivinar el aspecto ético, social y político que permanece, por el contrario, marginado en las prácticas relacionales de las que habla Bourriaud.

En general, las críticas que se enfrentan a la teoría de Bourriaud y su texto *Esthétique relationnelle* se cuestionan si estas prácticas, en lugar de proponer un intercambio social que se desvincule del capitalismo, en realidad reproponen la ideología dominante y se convierten en una esteticización de dinámicas capitalistas.

Uno de los textos más recientes que se ha ocupado de este tema, *Art relations and the Presence of Absence* (Relaciones del arte y la Presencia de la Ausencia) de Dean Kinning de julio 2009 en la revista *Third Text*, propone una nueva posición crítica respecto a las formas artísticas relacionales [451].

El autor traza un cuadro de la situación de las Prácticas artísticas a nivel internacional y afirma que la

[451] Véase Dean Kinning, "Art Relations and the Presence of Absence". *Third Text,* Vol. 23, n. 4, 2009 pp.435-446.

tendencia es la de moverse cada vez más del espacio simbólico y privado del artista, hacia formas de participación social, una tendencia reforzada por el crecimiento exponencial de nuevos museos, ferias, bienales y premios para artistas a nivel internacional.

Si el proyecto político de las prácticas artísticas relacionales es de formar micro-utopías, espacios donde se pueden crear relaciones entre las personas de manera distinta y alternativa respecto a los espacios mercantilizados de la vida capitalista, en realidad quizás, las Prácticas artísticas relacionales de Bourriaud, al sustituir el objeto artístico único con formaciones sociales, hacen más explicito el mecanismo de mercantilización de las relaciones humanas.

La figura del artista que se está consolidando cada vez más es la del artista itinerante, sin estudio, continuamente viajando, que replaza la necesidad del objeto con la producción de proyectos en los cuales el mismo artista deviene objeto, y se vuelve, según la línea de la producción post-industrial, un productor de servicios.

Kinning sospecha que, en el interior de una tendencia al desarrollo de prácticas relacionales y participativas, el esfumarse de la figura del artista y del objeto único es en realidad algo ficticio. En el ambito del paradigma relacional del arte reciente, en un cuadro en el cual es evidente una actitud al querer alejarse del trabajo autónomo para ir hacia un campo social más abierto, fluido e imprevisible, que deriva quizás, según Bourriaud de un deseo de formas de vida alternativas a las relaciones de consumo que aíslan los individuos, la duda según Kinning es que en estas formas de relacionalidad y participación, el artista está en realidad

en la fase de más autorialidad, exactamente en el momento en que la figura del artista parece que no existe. Quizá la esperanza de eliminar la expresividad del artista, aquel sur plus irracional que garantiza el valor del arte en cuanto bien de lujo lejos del cotidiano, es substituido por una ausencia que llega pero a significar, en realidad, un acuerdo consciente de las reglas del juego[452].

Así pues, la cuestión no es, según Kinning, de desplazarse de una esfera interior y privada hacia una realidad exterior y publica, sino más bien de transformar las relaciones estructurales del arte, interiores y exteriores, a través de la producción de una variedad de formas simbólicas y formaciones sociales.

Downey en las páginas de *Third Text*, sugiere la posibilidad de reconsiderar de qué modo, a partir del paradigma estético, se puede elaborar una crítica social y política, repensando la estética no como contrapuesta al valor político del arte, sino intrínsecamente portadora de esos valores, y en efecto parecería interesante tener en cuenta estas reflexiones como un posible tema de investigación futuro en el campo de las prácticas artísticas de la esfera relacional y participativa [453].

Por una parte la teórica Chantal Mouffe, que ha estado directamente involucrada en el debate, analiza ciertas formas artísticas que, a pesar de no crear una ruptura, todavía

[452] Dean Kinning, *op. cit.,* pp.445-446.
[453] Véase Anthony Downey, "Towards a Politics of (Relational) Aesthetics", *Third Text,* Vol. 21, n. 3, 2007 pp. 267-275. Para una profundización de este tema véase el capitulo 3 de la tesis "Hacia una política de la estética relacional".

pueden posicionarse de modo crítico contra la hegemonía capitalista dominante y contribuir a generar nuevas subjetividades, y lo hace tomando como ejemplo la practica del artista belga Carsten Holler. El filósofo Jacques Ranciére, por otra, piensa en las prácticas artísticas relacionales como prácticas que, en algunos casos, colocándose de modo lúdico e irónico con relación a ciertos temas, pierden quizás la eficacia crítica.

La muestra *Theanyspacewhatever* es de todas formas una confirmación de que se ha formado una tendencia importante de la postmodernidad, un arte flexible, ambiguo, que reflexiona sobre el concepto de tiempo-espacio y propone una atenta y nueva reflexión sobre el paradigma expositivo como momento fundamental en el flujo de la creación.

En la investigación de las conexiones y interacciones entre espacio, tiempo y nosotros mismos, los artistas proponen obras que no representan objetos estáticos, en cuanto existen en múltiples relaciones inestables que dependen tanto del contexto donde se presentan como de la variedad de respuestas por parte de los visitantes, o usuarios, que son un componente de la obra de arte: las instalaciones o los grandes objetos espaciales devienen accesibles a los visitantes con el fin de incentivar una interacción y una experiencia de las obras que no se basan en la esencia que se encuentra en ellas mismas, sino en una opción activada por los usuarios.

El artista Olafur Eliasson subraya como generalmente, la sociedad occidental está basada en la idea de un espacio estático, no negociable, ya que los objetos estáticos y los espacios objetivos parecen ser más comerciables que sus

equivalentes relativos e inestables, pues el espacio se convierte de esta manera en un fondo para la interacción más que un coproductor de esta última. No obstante, lo que se produce en el espacio es siempre un movimiento doble donde la interacción del usuario con otros coproduce el espacio que, a su vez, es un coproductor de interacción[454]. Para Eliasson es fundamental reconocer "el aspecto temporal del espacio", que no existe simplemente en el tiempo, sino que es propiamente el tiempo, de misma manera que, las relaciones no evolucionen en el tiempo, sino que son el tiempo.

Hoy en día se evidencia un cambio crítico que pone en primer plano nuestra responsabilidad espacial: artistas y teóricos critican una concepción estática del espacio y de los objetos, la idea de objetividad ha sido sustituida en parte por estrategias de representación, por la noción de lo efímero, de lo negociable y del cambio. En este marco teórico, de una idea de espacio estático y claramente definible pasamos a una idea de multiplicidad espacial y de coproducción, todo se sitúa dentro de un proceso, todo está en movimiento, no sólo por lo que concierne a las sociedades enteras, sino también por nuestra percepción de un espacio dado y nuestra interacción con otras personas.

Según Eliasson es fundamental reintroducir la conciencia del tiempo como un elemento constitutivo de los objetos y de nuestros entornos: a una construcción universal de la temporalidad es mejor sustituir la idea de una experiencia personal vivida en el tiempo, puesto que nuestros recuerdos y expectativas tienen un impacto muy personal en

[454] Olafur Eliasson, *Los modelos son reales,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2009.

nuestras percepciones. Al mismo tiempo el espacio no es algo estático, sino una experiencia flexible de relación, de coproducción con el espectador.

Lo que nos interesa es analizar y subrayar cómo las Prácticas artísticas relacionales juegan un papel importante en la discusión sobre el tiempo y el espacio y en nuestra percepción estética. Dominique Gonzalez Foerster, como la mayor parte de los artistas de su generación que han sido analizados, ha siempre sostenido que siente una cierta resistencia frente al objeto artístico, ya que se crea con él una relación ya prevista, poco interesante, pues según ella, la obra debería capturar al espectador en un todo de espacio y de tiempo, hacerlo viajar, y la literatura es un modelo importante en esta concepción, para su potencial narrativo, por la presencia del tiempo como factor unido a la narratividad.

El filosofo Paul Ricoeur es una fuente importante para elaborar modelos que llevan el factor temporal al espacio expositivo y en un texto muy interesante sobre la arquitectura y la narratividad, el filósofo propone una analogía entre el contar, el entrelazar en el tiempo y el construir en el espacio: la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir una operación de configuración[455].

[455] Paul Ricoeur, publicado originariamente como artículo, “Architecture et narrativité”, *Urbanisme,* n. 303, noviembre-diciembre, 1998, pp. 41-41. Hemos consultado la edición italiana, “Architettura e Narratività”, en Franco Riva, (ed) *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur* , Troina (En), Città Aperta, 2008.

Si en *Temps et recit*[456] el filósofo comparaba la memoria contemporáneamente con el lenguaje y las obras a través del relatar, y el paso de la memoria al relato se realizaba en el acto de recordar, de haber estado presente, en el ensayo "Arquitectura y Narratividad " Ricoeur considera que la arquitectura es para el espacio lo que el relato es para el tiempo, en un paralelismo entre construir en el sentido de edificar en el espacio y el contar en el sentido de entrelazar en el tiempo.

Se trata de una analogía entre la configuración arquitectónica del espacio y la configuración narrativa del tiempo: espacio y tiempo se entrelazan a través de la construcción y el relato y la espacialidad de éste se entrelaza con la temporalidad del acto arquitectónico por medio del intercambio de espacio y tiempo en las dos direcciones. Poner en narración proyecta, en cierto sentido, en el futuro el pasado que viene recordado, a través de hacerse presente en el relato. Así como en la narrativa, sea para el acto de relatar que para el de construir, existen tres fases que son: la prefiguración, la configuración y la refiguración.

La prefiguración es la fase ligada a la idea del afianzarse el relato en la vida, en forma de conversación ordinaria, cuando al entrar en contacto, derivado del vivir juntos, comienza el intercambio de los relatos de vida; pues en el ámbito de la construcción, representa la fase que

---

[456] Paul Ricoeur, *Temps et recit. L' intrigue et le recit historique*. Hemos consultado la edición italiana Paul Ricoeur, *Tempo e racconto,* Milán, Jaca Book, 2008.

antecede a todo proyecto arquitectónico, en la cual la necesidad vital hace al hombre habitar un espacio.

La configuración es el acto de relatar que se desvincula de la vida cotidiana para adentrarse en la esfera de la literatura, a través de la escritura y la técnica narrativa, mientras en el espacio, es el acto de construir.

La refiguración como acto final, es la relectura, la apertura del relato al lector cuando el texto, retomado y asumido en el acto de leer, revela todo lo que es oculto, transforma la interpretación, a la que se unen las expectativas del lector, pues el espacio es la lectura de la ciudad a partir de nuestro modo de vivir, como reacción al construir.

En los dos actos poéticos de la construcción-configuración del espacio a través del proyecto arquitectónico y paralelamente del recuento - configuración del tiempo a través del relato - tiene lugar una manifestación de espacio-tiempo cuyos valores narrativos y arquitectónicos se intercambian.

Es importante subrayar que el tiempo del relato es, para Ricoeur, una combinación entre el tiempo vivido y el de los relojes, el tiempo cronológico: se trata de un tiempo mixto, una combinación entre el simple instante, que es una fractura del tiempo universal y el presente vivo, el ahora, del mismo modo que el espacio construido es espacio vivido, entre el espacio geométrico y el espacio humano. Ricoeur retoma la idea del “cronotopo” de Bajtín, una categoría que tiene que ver con la interconexión de los vínculos temporales y espaciales dentro del texto literario.

Si Newton afirmaba que espacio y tiempo eran entidades distintas y el tiempo era eterno y recorría una línea infinita en una sola dirección, con Einstein y la teoría de la relatividad los conceptos de espacio y tiempo no son ya considerados absolutos, sino relativos, o sea dependientes del sistema de referencia en el cual se encuentra el observador, pues espacio-tiempo se convierten en elásticos y varían en función de la velocidad con que se mueve el observador con respecto a otro en reposo.

Bajtín transfiere de las ciencias matemáticas y de los estudios sobre la relatividad de Einstein el concepto de "cronotopo" en el campo de la literatura para expresar la inseparabilidad del espacio-tiempo[457]. El cronotopo no es sólo un elemento estructural del texto, sino la realización en el ámbito de la literatura de una conciencia humana que se despliega en el arte y en la vida, donde tiene lugar la fusión de las connotaciones espaciales y temporales en un todo. El tiempo se hace compacto y se convierte artísticamente visible, mientras el espacio se intensifica y se pone en movimiento en el tiempo, pues las connotaciones del tiempo se manifiestan en el espacio al cual éste da sentido y medida.

---

[457] Bajtín define el cronotopo una categoría que se relaciona con la forma y el contenido de la literatura. En el cronotopo literario tiene lugar la fusión de las connotaciones espaciales y temporales en un todo dotado de sentido y concreción. Y agrega: "*El cronotopo en literatura tiene esencialmente un significado de género. Se puede decir que el género literario y sus variedades están determinadas por el cronotopo, con la precisión de que el principio guía del cronotopo literario es el tiempo. El cronotopo como categoría de la forma y del contenido determina también la imagen del hombre en la literatura, la cual es siempre esencialmente cronotópica*", en M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Turín, Einaudi, 1979, p.395.

Así pues, en el análisis de prácticas artísticas relacionales, las obras se convierten en arquitecturas sociales capaces de capturar la dialéctica del tiempo, del espacio y del sujeto. En cuanto a la dimensión del tiempo, los artistas exploran una idea de tiempo no lineal, a favor de una temporalidad que crea modelos arquitectónicos más complejos, que tengan en cuenta la heterogeneidad y la multiplicidad, no una línea, sino siempre muchas líneas. En estas prácticas emerge la idea de una temporalidad laberíntica, una necesidad de pensar siempre en plural, en una visualización del tiempo no como una línea de puntos en sucesión, sino un modelo de serie que se bifurca y diverge.

El escritor argentino Jorge Luís Borges, que es a menudo referencia de los artistas que se analizan, es muy crítico con la idea del tiempo lineal. En la obra "El jardín de los senderos que se bifurcan", cuando habla del arquitecto y sabio chino Ts'ui Pen, introduce la idea de una infinita serie de tiempos, una red creciente y vertiginosa de tempos divergentes, convergentes y paralelos[458].

Las reflexiones de San Agustín sobre la naturaleza del tiempo representan un momento importante en la historia del pensamiento, al delinear una concepción que se aleja del pensamiento aristotélico de un tiempo espacial, dividido en instantes aislados, sucesivos, clasificables en entidades de pasado, presente y futuro. Para San Agustín el tiempo vive en

[458] El de Borges no es un tiempo uniforme, absoluto. En "El jardín de los senderos que se bifurcan", Borges escribe: "Esta trama de tiempos que se acercan, se entrecruzan o se ignoran durante siglos, abarca todas las posibilidades. En la mayoría de aquellos tiempos no existíamos: en algunos existe ella y yo no; en otros yo y no ella; en otros los dos", en *Finzioni,* Milán, Adelphi, 2003, p.88.

el ánimo, es un flujo en cual el futuro existe como espera y el pasado como recuerdo, la duración del tiempo se explica por la actividad de la mente que se dilata en la expectativa de la memoria mediante la atención del correr del tiempo como flujo[459].

El filosofo francés Henri Bergson desarrolla el problema del tiempo contraponiendo a la idea fisico-matemática, cuantitativa, homogénea, reversible de tiempo, otra concepción del tiempo que pertenece a la conciencia, un tiempo como duración, en el que el presente está compuesto por el pasado y el futuro, recuerdo del pasado inmediato y anticipación del futuro inmediato, un tiempo cualitativo, interior, de duración real, un tiempo auténtico, el de la conciencia[460].

---

[459] San Agustín, en las *Confesiones*, reflexiona sobre el tiempo: "¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado, y si nada sucediese, no habría tiempo futuro, y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decir que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de manera que no podemos decir con certeza que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser?", en Marzullo Antonio, Guasón Virgilia, (ed) S. Agostino, *Le confessioni,* libro XI, 14 y 18, Bolonia, Zanichelli, 1968, pp.759.

[460] Deleuze en sus estudios sobre el cine concibe la temporalidad en los mismos términos de Bergson, e interpreta así su pensamiento: "Las grandes tesis de Bergson sobre el tiempo se presentan así: el pasado coexiste con el presente que ha sido; el pasado se conserva en sí, como pasado en general (no-cronológico); el tiempo se desdobla a cada instante en presente y pasado, presente que pasa y pasado que se conserva". En Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo,* Milán, Ubulibri, 1989, p.96.

El pasado corre, cada presente se decolora, pero no desaparece, viene conservado en cuanto pasado y la conciencia tiene acceso directo a este pasado, pero además se proyecta hacia el futuro.

También Husserl ha desarrollado un acercamiento complejo a las problemáticas de la conciencia del tiempo, pues como Bergson, considera la temporalidad como el nivel fundamental de la subjetividad y, como él, establece una distinción entre distintos tipos de tiempo pasado y las diversas capacidades que el sujeto tiene de relacionarse con ellos: el pasado reciente que es todavía, dado por la inmediata proximidad al flujo perceptivo continuo, y el pasado que ya ha resbalado en el olvido y tiene por ello necesidad de una acción especial de la memoria para volver a estar presente. Husserl llama “retención” al primer tipo de memoria, aquella del pasado más reciente, mientras que la segunda forma es por el contrario llamada “recuerdo”.

A nivel temporal, en nuestra vida consciente estamos continuamente divididos entre diversas “trazas” de conocimiento: vivimos en la presencia perceptiva, que está construida de impresión, retención, y pretensión (expectativa), así como en el pasado recordado. Además, otras formas de conocimiento, como la empatía y la imaginación hacen del mecanismo de la conciencia, algo todavía más complejo[461].

[461] Husserl, hablando del su concepción del tiempo, afirma: “Yo estoy siempre en el presente, todavía en el pasado y ya en el futuro. Estoy siempre aquí, y a al mismo tiempo, en otro lugar. Yo, como ego, termino entre estas dos modalidades. Estoy solo en este desdoblamiento y emerjo en esta mudanza”. Husserl, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milán, Franco Angeli, 1981.

A nivel espacial, Eliasson considera que hoy estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación: si en el pasado el modelo era una imagen, una representación de la realidad, hoy ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, y ambos son reales. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel, los modelos son coproductores de realidad.

Es por lo tanto a la luz de estas reflexiones sobre la naturaleza de un tiempo propio de la conciencia, de uno espacio flexible de encuentro y de una subjetividad determinada que pueden entenderse, tal vez, estas prácticas artísticas que, aunque utilizando el momento expositivo como *medium*, no se completan en sí mismo, a veces lo ignoran, o lo consideran como una estación, un capítulo de una narrativa mucho más amplia y que continua a modificarse en su evolución.

Dominique Gonzalez Foerster, Rirkrit Tiravanija, Pierre Huyghe y Philippe Parreno entre otros, son artistas cuya relacionalidad debe entenderse, sea como modo de operar en la red de relaciones y proyectos colaborativos que desarrollan entre sí, sea en el sentido de proponer modelos perceptivos en los cuales el espectador se convierte en sujeto de una experiencia espacio-temporal, sea como proposición artística con relación al espacio expositivo, como ocasión de revisión temporánea de proyectos en los cuales la narratividad está en continua formación, y este estudio ha representado, quizá, una ocasión para una revisión parcial, para una posible lectura en tiempo casi real de prácticas que se están consolidando, en un escenario en el cual la crítica se

entrelaza con la práctica curatorial y el formato expositivo es flexible y abierto.

---

# Bibliografía

## LIBROS


- Alberro, Alexander (ed.), *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art,* Cambridge, Massachussets, MIT Press,1999
- Archer, Michael, *Art Since 1960,* Londres, Thames & Hudson, 2002
- Ardenne, Paul, *Un art contextuel,* Flammarion, 2002; Ed. esp. *Un Arte Contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación,* Murcia, Cendeac, 2006
- Artaud, Antonin, *Le Théatre et son double,* París, Gallimard, 1964. Ed. italiana *Il teatro e il suo doppio,* Turín, Einaudi, 2000
- Assmann, Aleida, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale,* Bolonia, Il Mulino, 2002
- Augé, Marc, *Por una antropologia de la movildad*, Barcelona, Gedisa, 2007
- Augé, Marc, *Tra i confini. Citta', luoghi, integrazioni,* Milán, Mondadori, 2007
- Augé, Marc, *Le métier d'anthropologue*, París, Galilée, 2006. Ed. italiana, *Il mestiere dell'antropologo,* Turín, Bollati Boringhieri, 2007
- Ault, Julie, (ed.), *Felix Gonzalez Torres,* Nueva York y Gottingen, Steidl Publishers, 2006
- Avgikos, Jan ; Cahan, Susan; Rollin, Tim; *Felix Gonzalez-Torres,* Nueva York, A.R.T Press, 1993
- Bachtin, Michail, *Estetica e Romanzo*, Turín, Einaudi, 1997

- Barthes, Roland, “La mort de l’auteur”, Mantéia, V, 1968, en *Image – Music – Text,* trad. Stephen Heath, Nueva York, Hill & Wang, 1977. Ed. italiana, Roland Barthes, “La morte dell’autore”, en *Il Brusio della lingua,* Turín, Einaudi, 1988
- Battcock, Gregory (ed.) *Minimal Art. A Critical Anthology,* Nueva York, E.P. Dutton, 1968
- Bauman, Zygmunt, *Fiducia e paura nella città,* Milán, Mondadori, 2005
- Bauman, Zygmunt, *Modernità Liquida,* Roma – Bari, Laterza, 2006
- Belli, Attilio, (ed.), *Oltre la citta’. Pensare la periferia*, Nápoles, Cronopio, 2006
- Benjamin, Walter, *La obra de arte en la epoca de su reproductibilidad tecnica,* Colonia del mar, México D.F., Editorial Itaca, 2003
- Bhabha, Homi, *Location of culture,* Londres y Nueva York, Routledge, 1994. Ed. Italiana, *I luoghi della cultura,* Roma, Meltemi, 2006.
- Billing Johanna, Lind Maria, Nilsson Lars, (ed.), *Taking the Matter into Common Hands. On Contemporary Art and Collaborative Practices,* Londres, Black Dog Publishing, 2007
- Birnbaum, Daniel, *Chronology,* Berlín, Sternberg Press, 2005. Ed. italiana *Cronologia. Tempo e identità nei film e nei video contemporanei,* Milán, Postmedia Books, 2007
- Bishop, Claire (ed.) *Participation. Documents on Contemporary Art,* Londres y Massachusetts, Withechapel y The MIT Press, 2006

**Bibliografía**


- Bishop, Claire, *Installation Art,* Londres, Tate Publishing, 2005
- Boltansky Luc, Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme,* París, Gallimard, 1999
- Borges, Jorge Luis, *Finzioni,* Milán, Adelphi, 2003
- Bourriaud, Nicolas*, Esthétique relationelle,* Dijon, Les presses du réel, 1998; ed.inglés: *Relational Aesthetics*, Dijon, Les presses du réel, 2002. Ed. castellana: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006
- Bourriaud, Nicolas, *Postproduction*, Dijon, Les presses du réel, 2003; ed.italiana *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo,* Milán, Postmedia Books, 2004. Ed. Castellana *Post producción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004
- Caillé, Alain, *Le tiers paradigme. Anthropologie philosophique du don,* 1998. Ed. italiana, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono,* Turín, Bollati Boringhieri, 1998
- Caillé, Alain, *Critique de la raison utilitaire - manifeste du mauss,* París, Editions La Découverte, 2003 Ed. italiana, *Crítica della ragione utilitaria,* Turín, Bollati Boringhieri, 1991
- Caillois, Roger, *Les jeux et les hommes. Le Masque et le Vertige,* París, Gallimard, 1967. Ed. italiana *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine,* Milán, Bompiani, 2007
- Caillois, Roger, *Le Mythe et l'homme*, París, Gallimard, 1938. Ed. italiana *Il mito e l'uomo,* Turín, Bollati Boringhieri, 1998

- Calvesi, Maurizio, *Duchamp,* Florencia, Art Dossier Giunti, 1993
- Campbell, Joseph*, Il potere del Mito. Intervista di Bill Moyers,* Parma, Guanda, 1990
- Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, Turín, Einaudi, 2006
- Celant, Germano, *Pistoletto,* Florencia, Forte Belvedere, 1984
- Colomina, Beatriz, *Double exposición. Arquitectura a través del arte,* Madrid, Akal, 2006
- Corbetta, Caroline, *Carsten Holler,* Milán, Electa, 2007
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins,* Massachussetts y Londres, MIT Press, 1993
- Danto, Arthur C., *La distancia entre el arte y la vida,* Madrid, Fundación ICO, 2005
- De Certeau, Michel, *L'invention du quotidien. I Arts de faire,* París, Gallimard, 1999*;* Ed. italiana *L'Invenzione del quotidiano*, Roma, Ed. Lavoro, 2006
- De Olivera Nicolas, Oxley Nicola, Petry Michael, *Installation art in the new millennium,* Londres, Thames & Hudson, 2003
- Del Drago, Elena, *Le Consortium. Mediazione, produzione, economia per l'arte contemporanea in una conversazione con Xavier Douroux, Franck Gautherot, Eric Troncy*, Roma, Luca Sassella, 2006
- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Mille plateau. Capitalisme et schizophreénie.* París, Les Editions de Minuits, 1980. Ed. Italiana *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia,* Roma, Castelvecchi, 2006

- Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'image.temps,* París, Les Editions de Minuits, 1985. Ed. italiana *L'immagine-tempo,* Milán, Ubulibri, 1989
- Doherty Claire (ed.), *From Sudio to Situation,* Londres, Black Dog Publishing, 2004
- Eco, Umberto, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milán, Bompiani, 2006
- Eliasson, Olafur, *Models are real,* Nueva York, 2007 Ed. Castellana *Los modelos son reales,* Barcelona, Gustavo Gili, 2009
- Ferraro, Guido, *Il linguaggio del mito. Valori simbolici e realtà sociale nelle mitologie primitive,* Roma, Meltemi, 2001
- Fink, Eugen, *L'oasi della gioia,* Milán, Raffello Cortina, 2008
- Foster, Hal, *The Return of the Real,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2001. Ed. castellana *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo,* Madrid, Akal, 2001
- Foster Hal, Krauss Rosalind, Bois Yve-Alain, Buchloh Benjamin H.D, *Arte desde 1900. Modernidad. Antimodernidad. Posmodernidad,* Madrid, Akal, 2006. Ed. Italiana, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo,* Milán, Zanichelli, 2006
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie,* Nápoles, Cronopio, 2006
- Freire, Paulo, *Pedagogia del oprimido,* Buenos Aires, Siglo Veinteuno Editores,1970
- Freud, Sigmund, *Introduzione alla psicoanalisi,* Turín, Bollati Boringhieri, 1978

- Gablik, Suzi, *The Re-enchantment of Art,* Londres, Thames & Hudson, 1991
- Gillick, Liam, *Proxemics. Selected writings (1988-2006),* Zurich y Dijon, JRP Ringer y Les presses du réel, 2006
- Glissant, Èdouard, *Introduction à une poetique du divers,* París, Gallimard, 1996. Ed. italiana *Poetica del diverso,* Roma, Meltemi, 2004
- Glissant, Èduard, *Poétique de la Relation Poétique III,* París, Gallimard, 1990. Ed. italiana *Poetica della Relazione. Poetica III,* Macerata, Quodlibet, 2007
- Godbout, Jacques T. *L'Esprit du don,* París, La Découverte, 1992. Ed. italiana *Lo spirito del dono,* Turín, Bollati Boringhieri, 1993
- Godelier, Jacques T. *L'enigme du don,* París, Fayard, 1996
- Green, Charles, *The third hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001
- Guattari, Felix, *Les trois écologies,* Galilée, 1989; Ed. esp. *Las tres ecologías*, Valencia, Pre-textos, 2000
- Guattari, Felix, *Chaosmosis. An ethico-aesthetic paradigm,* Bollomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995
- Hegel, *Lezioni sulla storia della filosofia*, Florencia, La Nuova Italia, 1998
- Heidegger, Martin, *El concepto de tiempo,* Madrid, Trotta, 2003
- Hoffman Jens, Jonas Joan, *Perform,* Londres, Thames & Hudson, 2005

- Huizinga, Johan, *Homo ludens,* Turín, Einaudi, 2002
- Husserl, Edmund, *Meditazioni cartesiane,* Milán, Bombiani, 1960
- Husserl, Edmund, *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Milán, Franco Angeli, 1981
- Kapuscinski, Ryszard, *Encuentro con el Otro*, Barcelona, Anagrama, 2007
- Kester, Grant H., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art,* Berkley y Los Angeles, University of California Press, 2004
- Kwon, Miwon, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity,* Cambridge, Massachussets, The MIT Press, 2002
- Jean, Marcel, *The History of Surrealist Painting,* Nueva York, Grove Press, 1967
- Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975,* Nueva York, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975
- Jung, Carl Gustav, *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo,* Turín, Bollati Boringhieri, 2004
- Lacy, Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art,* Seattle and Washington Bay Press, 1995
- Lazzarato, Maurizio, *Lavoro Immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*, Verona, Ombre Corte, 1997
- Lévi-Strauss, Claude, *Mithand Meaning,* Toronto, University of Toronto Press, 1978. Ed. Italiana *Mito e significato. L'antropologia in cinque lezioni,* Milán, NET, Il Saggiatore, 2002
- Lippard, Lucy R., *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of

California press, 1973. Ed. esp. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972,* Madrid, Akal, 2004

- Marzullo Antonio, Guazzoni Virgilia, (ed.) *S. Agostino, Le confessioni,* Bolonia, Zanichelli, 1968
- Mauss, Marcel, *Essai sur le don,* París, Presses Universitaires de France, 1950, Ed. italiana *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche,* Turín, Einaudi, 2002
- Mauss, Marcel, *Teoria generale della magia,* Turín, Einaudi, 2000
- Meyer, James, *Minimalism,* Londres, Phaidon Press, 2005
- Merleau Ponty, Maurice*, Fenomenologia della percezione,* Milán, Bompiani, 2003
- Moisdon Trembley, Stephanie, *Dominique Gonzalez Foerster,* París, Hazan, 2002
- Musatti, Cesare (ed.), *Opere di Sigmund Freud,* Turín, Bollati Boringhieri, 2002
- Montmann, Nina (ed.), *Art and its Institutions. Current conflicts, Critique and Collaborations*, Londres, Black Dog Publishing, 2005
- Mouffe, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística,* Barcelona, Contratextos, 2007
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté affrontée,* París, Galilée, 2002. Ed. esp. *La comunidad enfrentada*, Buenos Aires, La Cebra, 2007
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désoeuvrée,* París, Bourgois ed., 1986. Ed. esp. *La comunidad inoperante*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Universidad Arcis, 2000

- Nicolin, Paola, *Palais de Tokio, Sito di creazione contemporanea*, Milán, Postmedia Books, 2006
- Nietzsche, Friedrich*, La nascita della tragedia,* Milán, Adelphi, 2007
- O'Brian, John, *Clement Greenberg: The Collected Essays: Criticism I,* Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1986
- Obrist, Hans Ulrich, *Interviews, Volume I,* Milán, Charta, 2003
- Park, Kyong, *Urban ecology. Detroit and Beyond,* Nueva York, Map Book Publisher, 2005
- Parreno, Philippe, *Speech Bubbles,* Dijon, Les Presses du Réel, 2001
- Pelzer Birgit, Francis Mark, Colomina Beatriz, *Dan Graham,* Londres, Phaidon, 2001
- Pietromarchi, Bartolomeo*, Il Luogo (non) comune. Arte, spazio pubblico,estetica urbana in Europa*, Roma y Barcelona, Fondazione Adriano Olivetti y Actar, 2005
- Pistoletto, Michelangelo; Corà, Bruno; *Anno Bianco,* Roma, ed. A.E.I.O.U, 1990
- Pistoletto, Michelangelo, "Il rinascimento dell'arte italiana", 1979, manuscrito inédito publicado en www.michelangelopistoletto.it
- Poli, Francesco, (ed.) *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni cinquanta ad oggi,* Milán, Electa, 2003
- Poli, Francesco, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale,* Bari, Laterza, 2002
- Ray, Man, *Self Portrait,* Nueva York, New York Graphic Society, 1988

- Rancière, Jacques, *Sobre politicas esteticas,* Barcelona, Contratextos, 2005
- Rancière, Jacques, *El viraje etico de la estetica y la politica*, Santiago de Chile, Palinodia, 2005
- Rancière, Jacques, *Le maitre ignorant. Cinq lecons sur l'emancipation intellectuelle,* París, Fayard, 1987, Ed. esp. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual,* Barcelona, Laertes, 2003
- Reale, Giovanni, (ed.), *Platone. Tutti gli scritti*, Milán, Bompiani, 2000
- Ricoeur, Paul*, Temps et recit. L' intrigue et le recit historique*, Ed. Italiana, Tempo e racconto, Milán, Jaca Book, 2008
- Riva, Franco (ed.), *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricoeur,* Troina (En), Città Aperta, 2008
- Rykwert, Joseph, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città,* Turín, Einaudi, 2002
- Rosenthal, Mark, *Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer,* Londres, Prestel, 2003
- Sartre, Jean Paul, *L'essere e il nulla. La condizione umana secondo l'esistenzialismo,* Milán, NET, Il Saggiatore, 2002
- Schwarz, Arthur, *The Complete works of Marcel Duchamp,* Londres, Thames & Hudson, 1997
- Serra, Richard, *Writings Interviews: Richard Serra,* University of Chicago Press, 1994
- Virilio, Paul, *Cybermonde, la poliyique du pire*, París, Textuel, 1999. Ed. esp. *El cibermundo, La política de lo peor*, Madrid, Cátedra, 1999

- Virilio, Paul, *Ce qui arrive,* París, Galilée, 2002, Ed. italiana *L'incidente del futuro*, Milán, Raffaello Cortina, 2002
- Virilio, Paul, *Ville panique. Ailleurs commence ici,* París, Galilée, 2004. Ed. italiana *Città Panico. L'altrove comincia qui*, Milán, Raffaello Cortina, 2004
- Virilio, Paul, *L'Art à perte de vue,* París, Galilée, 2005 Ed. italiana *L'arte dell'accecamento*, Milán, Raffaello Cortina, 2007
- Wagner, Richard *The Art-work of the Future,* Lincoln University of Nebraska Press, 1993
- Winnicott, Donald W., *Playing and Reality,* Londres, Tavistock Publications, 1971, Ed. Italiana *Gioco e realtà,* Roma, Armando Editore, 2006


## TEXTOS DE CATALOGO DE EXPOSICIONES


- *Alien affection*,(cat. exp) París, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 31 de mayo – 15 de septiembre, 2002
- *.all hawaii eNtrées / luNar reGGae* (cat. exp), Dublin, Irish Museum of Modern Art, 30 de noviembre, 2006 – 18 de febrero, 2007
- *Au Centre Pompidou,* (cat. exp), París, Centre Pompidou, 13 de septiembre – 27 de noviembre, 2006
- *Backstage,* (cat. exp), Hamburgo, Kunstverein in Hamburg, 10 de septiembre – 24 de octubre, 1993

- *Carsten Holler > Registro <. Synchro System<* (cat.exp), Milán, Fondazione Prada, 22 de noviembre 2000- 7 de enero, 2001
- *Carsten Holler: Test Site,* (cat. exp), Londres, Tate Modern, 10 de octubre, 2006 – 9 de abril, 2007
- *Common Wealth,* (cat. exp), Londres, Tate Modern, 22 de octubre – 28 de diciembre, 2003
- *Dan Graham,* (cat. exp), Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 12 de mayo – 12 de junio, 1998
- *Daniel Buren. Essai Hétéroclite,* (cat.exp), Eindhoven, Van Abeamuseum, 20 de febrero – 20 de marzo, 1981
- *Daniel Buren. The Eye of the Storm,* (cat. exp), Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum, 25 de marzo – 8 de junio, 2005
- *Data Recovery,* (cat.exp) Bergamo, GAMEC Galleria d'arte moderna e contemporanea, 29 de mayo – 27 de julio, 2008
- *Dominique Gonzalez-Foester, Pierre Huygue, Philippe Parreno,* (cat.exp), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París/ARC, 30 de octubre, 1998 – 10 de enero, 1999
- *Dominique Gonzalez Foerster. Expodrome* (cat.exp), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París/ARC, 13 de febrero – 6 de mayo, 2007
- *Dominique Gonzalez Foerster. Nocturama.* (cat.exp), Castilla y Leon, MUSAC, Museo de Arte Contemporaneo de Castilla y Leon, 17 de mayo – 7 de septiembre, 2008
- *Double Agent* (guía de la galería), Londres, ICA Institute of Contemporary Arts, 14 de febrero – 6 de abril 2008

- *Helio Oiticica: The body of colour,* (cat.exp), Houston, The Museum of Fine Arts, 10 de diciembre, 2006 – 1 de abril, 2007; Londres, Tate Modern, 6 de junio – 23 de septiembre, 2007
- *Il sublime è ora,* (cat. exp), Modena, Galleria Civica, 19 de septiembre, 2008 – 6 de enero, 2009
- *LESS. Strategie alternative dell'abitare,*(cat.exp), Milán, PAC Padiglione d'arte contemporanea, 5 de abril – 18 de junio, 2006
- *L'Hiver de l'amour,* (cat. exp), París, Musée d'Art Moderne de la Ville de París /ARC, 10 de febrero – 13 de marzo, 1994
- *Lost Paradise,*(cat. exp), Viena, Kunstraum Wien, 21 de octubre – 11 de diciembre, 1994
- *Michelangelo Pistoletto. Plexiglass,* (cat. exp), Turín, Galleria Sperone, 1964
- *Michelangelo Pistoletto* (cat. exp), Genova, Galleria la Bertesca, 1967
- *Moment Ginza,* (cat. exp), Grenoble, Magasin Centre National d'Art Contemporain, 5 de abril – 7 de septiembre, 1997; Estocolmo Fargrabriken, 19 de octubre – 7 de diciembre, 1997
- *No ghost just a shell,* (cat. exp), Colonia, Walter Konig, 2003
- *No man's time,* (cat. exp), Niza, Villa Arson, 6 de julio – 30 de septiembre, 1991
- *Philippe Parreno. Alien Affection,* (cat.exp), París, ARC/ Musée d'Art moderne de la Ville de París, 31 de mayo – 15 de septiembre, 2002

- *Pierre Huyghe. Celebration Park,* (cat.exp), París, ARC/ Musée d'Art moderne de la Ville de París, prologo 2 de febrero – 26 de febrero, 2006; exposición 10 de marzo – 23 de abril 2006; Londres, Tate Modern, 5 de julio – 17 de septiembre, 2006
- *Richard Serra. La Materia del tiempo*, (cat. exp), Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 2005
- *Rirkrit Tiravanija. A Retrospective (Tomorrow is another fine day),* (cat. exp), Rótterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 4 de diciembre, 2004 - 6 de febrero, 2005; París, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 10 de febrero - 20 de marzo, 2005; Londres, Serpentine Gallery, 1 de julio- 31 de agosto, 2005
- *Rirkrit Tiravanija. The Hugo Boss Prize 2004,* (cat. exp), Nueva York, Guggenheim Museum, 8 de marzo – 11 de mayo 2005
- *Scenarios,* (cat. exp), Trentino – Alto Adige, Fortezza, 9 de julio – 2 de noviembre, 2008
- *The Art of Participation. 1950 to Now*, (cat. exp.), San Francisco Museum of Modern Art, 8 de noviembre, 2008 – 8 de febrero, 2009
- *The world as a stage,* (cat. exp), Londres, Tate Modern, 24 de octubre, 2007 – 1 de enero, 2009
- *The 6th carribean biennial* (cat. exp) St.Kitts, 10-17 de noviembre, 1999
- *Theanyspacewhatever,* (cat. exp), Nueva York, Guggenheim Museum, 24 de octubre, 2008 – 7 de enero, 2009
- *Traffic* (cat.exp), CAPC Musée d'Art Contemporain de Bourdeaux, Francia, 26 de enero- 24 de marzo, 1996

- *Tropicale Modernité,* (cat.exp), Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1999
- *What if. Art on the verge of architecture and design,* (cat. exp), Estocolmo, 6 de mayo – 3 de septiembre, 2000


## ARTICULOS DE REVISTAS


- Allen, Jennifer, “Carsten Holler: Museè d’Art Contemporain Marseille” *Artforum International*, vol. 43, noviembre de 2004, pp. 218-219
- Allen, Jennifer “Uncommon Senses”, *Parkett* n.77, octubre de 2006, pp. 39-51
- Avgikos, Jan, “Felix Gonzalez Torres: This is my body”, *Artforum,* febrero de 1991, pp. 79-83
- Baldon, Diana, “Ein/raümen in Hamburg”, Tema Celeste, enero- febrero de 2001, p.116
- Basualdo, Carlos, “Felix Gonzalez Torres at Andrea Rosen Gallery”, *ArtNexus,* n. 24, abril-junio de 1997, pp. 143-144
- Baker, George, “An interview with Pierre Huyghe”, *October,* otoño, de 2004
- Besse, Marc, ”After show Alain Bashung”, *Les Inrockuptibles,* octubre de 2003, pp. 13-17
- Besson, Christian, "Surface de Reparations", *Flash Art,* mayo- junio, de 1994, p.122
- Birnbaum, Daniel, “A Thousand Words: Carsten Holler” *Artforum,* International, marzo de 1999, pp.102-103

- Birnbaum, Daniel, “The Art of Pierre Huyghe”, *Artforum,* noviembre de 2000
- Birnbaum, Daniel, “Mice and Man”, *Artforum*, febrero de 2001, pp.114-119
- Birnbaum, Daniel, “L’art de Dominique Gonzalez Foerster”, *Artforum,* noviembre de 2003, pp. 168-173
- Birnbaum, Daniel, “The lay of the land”, *Artforum,* verano de 2005, pp. 270-274
- Birnbaum, Daniel, “Turning Tables”, *Artforum,* abril de 2009, p. 85
- Bishop, Claire, “But is it –Installation Art?” *Tate, Etc., Issue* 3, primavera de 2005, pp. 26-35
- Bishop, Claire, “Antagonism and Relational Aesthetics” *October,* n. 110, otoño 2004, pp.51-70
- Bonami, Francesco, “Felix Gonzalez Torres: Andrea Rosen”, *Flash Art,* 26, noviembre-diciembre de 1993, p. 111
- Bonami, Francesco, "Dion, Grey, Joo, Pardo, Pippin, Tiravanija", *Flash Art,* mayo-junio de 1993, p.80
- Boyer, Charles-Arthur, “Hommage à Felix Gonzalez Torre (1957-1996), *Beaux Arts Magazine,* n.22, 2000, pp. 72-73
- Bourriaud, Nicolas, “Ozone”, *Art Press,* n. 143, enero de 1990
- Bourriaud, Nicolas “Qu’est-ce que l’art (aujourd’hui)?”, *Beaux Arts,* numero especial, 2002, pp. 156-158
- Boursier, Giovanna, “Michelangelo Pistoletto”, *Sipario,* abril de 1969, p. 17

- Brown, Gavin, "Otherthings, Elsewhere", *Flash Art,* verano de 1994, p.102
- Brenson, Michael, “Felix Gonzalex Torres”, *The New York Times,* 28 de julio, 1989
- Buchloh Benjamin, “Control by Design”, *Artforum,* septiembre de 2001
- Buren, Daniel “Notes on work in connection with the place where it is installed taken between 1967 and 1975, some of which is summarized here”, *Studio International* n.977, septiembre – octubre de 1975
- Buren Daniel, Huyghe Pierre, “Conversation between Daniel Buren and Pierre Huyghe”, *Parkett,* 66, 2002, pp. 106-107
- Cameron, Dan, "Food for Thought", *Frieze,* issue 17, 1994, p.50
- Campitelli, Maria, “Gonzalez Torres”, *Julier Art Magazine,* n. 62, abril-mayo de 1993, p. 44
- Carnevale Fulvia, Kelsey John, “Art of the Possible. In conversation with Jacques Rancière”, *Artforum,* marzo de 2007, pp. 256-264
- Chan Paul, “Fearless Symmetry”, *Artforum,* marzo de 2007, p. 260
- Chiapello Eve, Bureau d’Etudes, Cornford & Cross, Francois Deck, Jochen Gerz, Charles Green, Brian Homes, Thierry Nlandu Mayamba, Anatholy Osmolovsky, Gene Ray, John Roberts, Gregory Sholette, Blake Stimson, Stephen Wright, “Art and Collaboration”, numero especial, *Third Text*, Vol.18, n. 6, 2004
- Colard, Jean-Max, “Huyghe, Gonzalez Foerster, Parreno”, *Les Inrockuptibles,* noviembre de 1998

- Colard, Jean-Max, “Mission to Mars”, *Les Inrockuptibles,* 26 de junio, 2001, pp. 56-57
- Colard, Jean-Max, “2002. L’odyssée de l’espace”, *Les Inrockuptibles,* 23-29 de octubre, 2002, pp. 76-77
- Colard, Jean Max, “Eden Parc”, *Les Inrockuptibles,* n. 554, 11 de julio, 2006
- Colonna- Césari, Annick, “Prix Marcel Duchamp”, *L’Express, Le magazine,* 24 de octubre, 2002, p. 23
- Douroux ,Javier, “Pierre Huyghe”, *Art press, n. 285,* diciembre de 2002
- Downey, Anthony, “Towards a Politics of (Relational) Aesthetics”, *Third Text,* 21:3, 2007, pp. 267-275
- Duchamp, Marcel “The creative act”, *Art News*, vol. 56, n.4, 1957
- Ethridge, Roe, “Regime Change. Jacques Rancière and Contemporary Art”, *Artforum,* marzo de 2007, pp. 252-255
- Evans, Steven, “Felix Gonzalez Torres: Massimo de carlo, Milan”, *Flash Art* n. 161, noviembre-diciembre de 1991, p. 160
- Farquharson, Alex, “Bifore and after Sciente”, *Frieze*, n.85, septiembre de 2004, pp.60-61, 91-95
- Fleck, Robert, “Dominique Gonzalez Foerster”, *Art,* 2000
- Foster, Hal “Chat Rooms’ *Arty Party. London Review of Books,* 4 de diciembre, 2004, pp.21-21
- Francblin, Catherine, “Dominique Gonzalez Foerster. Fragments du futur”, *Art Press,* n. 267, abril de 2001, pp. 29-33

- Fried, Michael , “Art and Objecthood”, *Artforum,* n. 5 de junio, 1967, pp. 12-23
- Funcke, Bettina, “Displaced Struggles. On Jacuqes Rancière and the Art World”, *Artforum,* marzo de 2007, pp. 282- 286
- Gilman, Claire, “Pistoletto’s staged subjects”, *October,* n.124, primavera de 2008, pp. 53-74
- Gillick, Liam, “Forget about the Ball and Get on with the Game”, *Parkett,* n.44, 1995, pp.96-129
- Gillick, Liam, “Letters and Responses. Contingent Factors: A Response to Claire Bishop “Antagonism and Relational Aesthetics”, *Otober*, n. 115, invierno 2006, pp.95-107
- Gillick, Liam, “Vegetables”, *Artforum,* marzo de 2007, p. 265
- Gingeras, Alison M. “Pierre Huyghe. Notes sur le travail de l’artiste a l’ére du divertissement”, *Art press,* n. 269, junio de 2001
- Gingeras, Alison M. “The Decorative strategy: Daniel Buren’s The Museum which did not exist”, *Parkett,* 66, diciembre de 2002
- Glueck, Grace, “Museum presents wide media range”, *The New York Times,* febrero de 1971
- Hainley, Bruce, "Reviews", *Artforum*, enero de 1995, p.86
- Hirshhorn, Thomas, “Eternal Flame”, *Artforum,* marzo de 2007, p. 268
- Hobbs R., Millar Jeremy, Obrist Hans Ulrich, “Pierre Huyghe”, *Parkett,* n. 66, enero de 2003

- Hoffmann, Jens “Carsten Holler: The Synchro System and you(s)” *Flashart*, vol.34, n.218, mayo- junio de 2001, pp.130-133
- Hoffmann, Jens , “Carsten Holler: We Must Doubt!”, *Nu:The Nordic Art Review*, n.4, enero- febrero de 2002, pp.130-137
- Hudson, Suzanne Perling, “Beauty and the Satus of Contemporary Criticism”, *October,* n. 104, primavera de 2003, pp. 115-30
- Huyghe Pierre & Grassi Francesca, “El diario del fin del Mundo: a Journey that wasn’t”, *Artforum,* verano de 2005
- Huser, France, “Dominique Gonzalez Foerster”, *L’Officiel,* noviembre, de 2002
- James, Sarah , “The Ethics of Aesthetics”, *Art Monthly,* n. 284, 2005, pp.7-11
- Jones, Ronald, “Rirkrit Tiravanija and Andy Warhol”, Frieze, enero-febrero de 1995, p. 6
- Jones, Ronald “Miriam Backstrom and Carsten Holler”, *Freize*, n. 80, enero-febrero de 2004, p.107
- Kaprielian, Nelly, “Entretien avec Nicolas Ghesquiere”, *Les Inrockuptibles,* n.554, julio de 2006, pp. 36-39
- Kelsey, John, “Theanyspacewhatever”, *Artforum,* marzo de 2009, pp. 236-237
- Kennedy, Randy, “An Antarctica Sighting in Central Park”, *The New York Times,* 13 de octubre, 2005
- Kinning, Dean, “Art Relations and The Presence of Absence”, Third Text, vol. 23, n. 4, 2009, pp.435-446

- Lequeux, Emmanuelle, “Pierre Huyghe, les dérives de la fiction”, *Beaux Arts Magazine,* n. 260, febrero de 2006
- Lutticken, Sven, “Review”, *Artforum,* n. 6, febrero de 2005, pp. 164-165
- Manucci, Luciano “Michelangelo Pistoletto”, *Juliet,* año 20, num.150, diciembre de 2001, pp. 43-45
- Marcelis, Bernard, “Dominique Gonzalez Foerster”, *Art Press,* n. 310, marzo de 2005
- Martin, Stewart “Critique of Relational Aesthetics”, *Third Text*, 21:4, 2007, pp. 369-386
- Melo, Alexandre, “Guess Who's Coming to Dinner”, *Parkett*, n.44, 1995, pp.96-129
- Moisdon, Stephanie, “La Beautè du doute”, *Beaux Arts*, n. 244, septiembre de 2004, pp.60-65
- Moisdon, Stephanie “Interview”, *Frog*, n.1 primavera-verano de 2005, pp.30-38
- Molesworth, Helen, “Social problem. On Catherine Opie and “Theanyspacewhatever”, *Artforum,* marzo de 2009, pp. 101-102
- Moreno, Shonquis, “All the building is a stage”, *Frame,* julio-agosto de 2005
- Morgan, Jessica, “Would the Real Carsten Holler Please Stand Up?”, *Parkett* n. 77, octubre de 2006, pp. 28-38
- Morris, Robert, “Notes on Sculpture: Part I, *Artforum,* dicembre de 1967, pp.73-77
- Morton, Tom, “Bon Voyage”, *Frieze,* n. 74, abril de 2003
- Morton, Tom, “On the water-front”, *Frieze,* n.78, octubre de 2003, pp. 112-115

- Mosquera Gerardo, “Remember my name”, *Artforum,* n. 9, mayo de 1996, pp. 19-20
- Mouffe, Chantal, “Carsten Holler and the Badouin Experiment”, *Parkett n.*77, octubre de 2006, pp. 52-61
- Nicol, Michelle , “Carsten Holler: Gettino Real”, *Parkett* 43, 1995, pp.8-17
- Obrist, Hans Ulrich, “Interview with Dominique Gonzalez Foerster”, *Tema celeste,* n. 92, agosto de 2002, pp. 48-51
- Obrist, Hans Ulrich, “Pierre Huyghe. Collaborating on Utopia”, *Flash Art,* septiembre de 2002
- Obrist, Hans Ulrich, “Dominique Gonzalez Foerster. Plans to escape”, *Flash Art,* n. 251, noviembre-diciembre de 2006
- Pellegrin, Julie, “Daniel Buren: Decoration as Critique”, *Art Press,* 280, junio de 2002, pp. 19-23
- Poli, Francesco, “Philippe Parreno. Air de París”, *Tema Celeste,* 82/2000, julio de 2000, p. 90
- Poli, Francesco “Carsten Holler”, *Tema Celeste*, n.83, 2001, p.104
- Pontbriand, Chantal, “Carsten Holler, Vertice: Le Kairos à l’oeuvre”, *Parachute*, marzo de 2006, pp.40-61
- Rancière, Jacques, “Dominique Gonzalex Foerster. L’espace des possibles”, *Art Press,* n. 327, octubre de 2006, pp. 29-35
- Rancière, Jacques, “The Emancipated Spectator”, *Artforum,* marzo de 2007, pp. 271- 280
- Restany, Pierre, “If, on the other side of art”, *Domus,* n. 882, enero de 2000, pp. 81-86

- Rose, Barbara, “ABC Art”, *Art in America,* octubre-noviembre de1965, pp. 57-69
- Rubiano Caballero, German, “Felix Gonzalez Torres: Writings as Metaphor in his Work”, *ArtNexus,* n. 48, abril-junio de 2003, pp. 82-83
- Saltz, Jerry, “Felix Gonzalez Torres”, “Untitled. (Beginning), 1994”, *Time Out New York,* n. 70 enero-febrero de 1997
- Saltz, Jerry, “Night at the Museum”, *New York Magazine*, 9 de noviembre, 2008
- Schumacher, Rainald, "Koln Kritik", *Flash Art*, verano de 1994, p.51
- Searle, Adrian, “Fairground Distraction”, *Guardian*, 6 de septiembre, 2005, pp.11-12
- Shattuck, Kathryn, “Shining a Light on a Movement That Maybe Isn’t”, *The New York Times,* 26 de octubre, 2008, p.23
- Smith, Roberta, "The Gallery Is the Message", *The New York Times,* 4 de octubre1992, p. 35
- Smith, Roberta, “Museum as a Romantic Comedy”, *Art Review,* 31 de octubre, 2008
- Spector, Nancy, “Felix Gonzalez Torres. Travelogue”, *Parkett,* n. 39, marzo de 1994, pp. 24-37
- Troncy, Eric, “No Man’s Time” *Flash Art,* n. 161, noviembre-diciembre de 1991
- Troncy, Eric, “Chambre avec vue”, *Beaux-Arts Magazine,* numero especial “Qu’est-ce que l’art aujourd’hui?”, diciembre de 1999, pp. 126-129
- Troncy, Eric, “No ghost, just a shell”, *Art Press*, n. 260, septiembre de 2000, pp. 82-83

- Troncy, Eric, “Hors Camp”, *Les Inrockuptibles,* n. 14, noviembre de 2000
- Troncy, Eric “Docteur Holler at Mr Hyde”, *Numéro,* diciembre de 2000-enero 2001, pp.199-203
- Troncy, Eric, “Pierre Huyghe, la Biennale de Lyon”, *Frog,* n. 2, 2005
- Vaillant, Alexis, “The multi-faceted cinema of Dominique Gonzalez Foerster”, *Afterall,* n. 8, 2003, pp.53-60
- Vergne, Philippe, “Philippe Parreno, la représentation en question, speech bubbles”, *Art press,* n. 264, enero de 2001, pp. 22-28
- Verwoert, Jan, “Modern Future Past Park. On a “Plan for escape” by Dominique Gonzalez Foerster”, *Afterall,* n.8, 2003, pp. 45-52
- Volkart, Yvonne , “Carsten Holler”, *FlashArt,* vol.28, n.180, p.92
- Waldman, Diane “The Museum responds”, *Studio International,* junio de 1971, pp. 23-25
- Weil, Benjamin, “Felix Gonzalez Torres: Projects: MOMA”, *Flash Art,* n. 166, octubre de 1992, pp. 97-98
- Weil, Benjamin, "Ouverture", *Flash Art,* enero-febrero de 1993, p.79
- Weitzer, Ludo, "The Accidental Tourist", *Flash Art,* octubre de 1993, pp. 44-45
- Whiles, Virginia, “Moment Ginza”, *Art Monthly,* n. 207, junio de 1997, pp. 39-41
- Zahm, Olivier, “Reve, Fantasie”, *Artforum,* verano de 1991, pp. 112-115

El arte relacional y las arquitecturas sociales: el papel del espectador (1995-2009)