

## La duchampizzazione del arte

Gustavo Kortsartz \*

---

**Resumen:** Más que nunca en la actualidad el arte roza nuestra vida cotidiana y más que nunca nos encontramos carentes de muletas que nos faciliten un acercamiento. El problema no sólo atañe al público ocasional que de manera voluntaria o accidental se encuentra frente a la “obra” sino que aquellos que participan activamente en la creación y difusión de las mismas se ven inmersos en la polémica al punto de cambiar el eje de la cuestión y preguntarse no ya ¿qué es el arte? sino ¿cuándo hay arte? Obviamente ninguna de esas preguntas obtendrá respuesta en este texto que muestra someramente, pero con ejemplos precisos, la complejidad de la situación.

**Palabras clave:** Arte - Duchamp - exposición - museo - *reality show*.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

---

(\*) Licenciado en Artes Visuales (IUNA, Buenos Aires). Profesor Superior de Escenografía (Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”). Profesor Nacional de Dibujo, Pintura y Grabado (Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”). Licence d’études Cinématographiques et Audiovisuelles (Université Paris 8, Francia). Animateur Infographiste (CFT Gobelins, París). Profesor invitado en diversas universidades del exterior.

Si digo que en el texto que sigue hablo de *arte* todos sabrán a qué me refiero, sin embargo, ni bien tratemos de dar una definición de esa palabra los problemas comenzarán.

El profesor Osvaldo López Chuhurra solía abrir sus cursos de historia del arte recordando a sus alumnos que, contrariamente al saber popular que dice que “sobre gustos no hay nada escrito”, sobre estética existen toneladas de papel impreso. Si logramos evitar la confusión entre estética y arte, podríamos decir que sobre arte es mucho lo que se ha escrito pero ni una línea capaz de definirlo, esta resistencia a la definición quizás sea una de sus principales características.

### Mona Lisa está caliente

Cuando estuve en París por primera vez, cumplí, como corresponde, con la debida visita al Louvre, y en una de sus alas, al fondo, detrás de un contingente de visitantes japoneses que me daba la espalda y protegida por un vidrio blindado estaba ella, Mona Lisa. Había cumplido con el rito iniciático del turista. Desde entonces he vuelto en varias oportunidades al Louvre, va-

gando al azar y dejándome sorprender por *La Parábola de los Ciegos* de Brueghel o *Las Bodas de Caná* de Veronese (y tratando, inconscientemente, de evitar la sala de la esposa del Giocondo). Hasta que llegó el día en que mi hija me pidió que la llevara al Louvre (con el objetivo de ver principalmente...). Muy canchero agarré el plano del museo y enfilé decididamente en la dirección opuesta; cuando me di cuenta de que estaba perdido me dirigí a una agente de seguridad y le pregunté dónde estaba la Gioconda; muy ocurrente me respondió que ya se había ido, pero que intentara por tal pasillo a la derecha, y al final del mismo otra vez a la derecha...

El recorrido empieza por el *Quattrocento* así que pasamos delante de otras obras magníficas de Leonardo<sup>1</sup> que deben sentirse muy solas ya que todo el mundo que tiene cita con Mona Lisa las ignora. Comprendo que nos estamos acercando a nuestro destino porque a medida que avanzamos vamos siendo más y más los que caminamos como sonámbulos en una misma dirección. Y allí estaba (había cambiado de sala) y los guardias nos apuraban y nos hacían señas de no detenernos (-¡circulen!), y ella con su sonrisa infatigable, siempre detrás de su vidrio de protección.

Esta visita trajo a mi mente la imagen de esa otra Mona Lisa, la de barbita y bigotes, la de Duchamp, L H O O Q, ele, hache, o, o, cu, leíamos en las diapositivas proyectadas en los cursos de historia del arte de la Pueyrredón y el misterio parecía impenetrable; hasta que un buen día, gracias a la ayuda de un alma caritativa que me dio la clave, frente a una reproducción lo leí deletreándolo en francés, y la luz se hizo; he aquí el misterio de la Gioconda develado por Duchamp: L H O O Q, elle, hache, o, o, cu; *elle a chaud au cull*, lo que traducido equivale a decir que ella está caliente<sup>2</sup>. Y pienso que efectivamente ha de ser así; detrás de su vidrio, viendo esa peregrinación interminable de devotos que pasan frente a ella casi sin mirarla, apurados por los guardias del museo: -¡circulen!

Sí, ¡Mona Lisa debe estar muy caliente!

Esta anécdota es el punto de partida para una reflexión sobre la industria cultural, el arte como mercancía y el *marketing* que lo rodea, así como la manera de contemplar, de relacionarnos con el arte contemporáneo, y Marcel Duchamp será el hilo conductor (o guía turístico).

Estoy en la ferretería del BHV<sup>3</sup> donde vine a comprar hilo sisal para una instalación escénica que estoy preparando, mientras hago la cola para pagar, mi atención es atraída por unos objetos que parecen módulos de presentación de productos. Tienen diferentes dimensiones pero una estructura similar: un paralelepípedo de unos 40 cm. en su lado mayor, con agujeros de forma oval en sus caras y hueco en el interior; este volumen forrado en piel sintética de color gris sirve de base al conjunto; de allí parte una columna de ubicación excéntrica de unos 8 cm. de diámetro, el tubo está íntegramente cubierto de un grueso hilo sisal que lo rodea subiendo en forma helicoidal; sobre él se encuentra otro volumen más pequeño, de características similares a la base, del cual puede continuar la columna para sostener un tercer volumen, o bien detenerse en este nivel.

Otros objetos del mismo tipo, de altura y colores diferentes se encuentran sobre la misma tarima. Los objetos en cuestión (sigo pensando que son presentadores) me parecen espantosos y al mismo tiempo me digo que es el tipo de «obra» que se expone en algunas galerías. Me acerco para ver de qué se trata: son juegos para gatos, estoy en la sección animales domésticos.

La pregunta que se impone es la de siempre: ¿qué es el arte, dónde lo encontramos, qué es lo que caracteriza a la obra de arte? y más precisamente en este caso: ¿qué es lo que hace que algo deje de ser un simple objeto de nuestro entorno cotidiano para convertirse en un objeto artístico?

Según Malcolm McLaren esta mezcla de géneros sería ni más ni menos que la manifestación del mundo karaoké; “vivir en el mundo karaoké es vivir en un mundo desprovisto de ironía, exento de todo punto de vista, en el cual cultura de masas y cultura elitista se confunden.”<sup>4</sup> y en la medida en que esta confusión se acentúa ‘lo artístico’ tiende a desaparecer ya que una de sus características, según Arthur Danto, es el abismo que lo separa del mundo real, al tiempo que afirma que existen estrechos lazos conceptuales entre los juegos, la magia, los sueños y el arte: tienen en común el hecho de no pertenecer al mundo.

Escribo estas líneas en una de las computadoras del Metafort; a pocos metros de mí hay una gran máquina fotocopidora y mientras la miro la imagino totalmente forrada en piel de tigre y me digo que un objeto de esa naturaleza bien podría formar parte de alguna de las exposiciones recientes del *Centre Pompidou* o del *Musée d’Art Moderne de la Ville* de París.

A la pregunta anterior (aún sin contestar) se le agrega la siguiente: ¿qué es lo que determina que dos objetos similares (admitiendo de antemano que se trata de objetos artísticos) presentados por diferentes artistas, en diferentes lugares de exposición, reciban de la crítica especializada valoraciones diferentes?

Citando una vez más a Danto, no basta con que una obra haya sido realizada por un artista para que ésta sea una obra de arte, sino que es necesario que la relación causal entre el objeto y el artista sea la buena.

Si el arte es lo que hacen los artistas y artista es el que hace una obra de arte, ¿quién determina el uno o el otro?

Un esbozo de respuesta podría ser que «lo artístico» no es una cualidad del objeto; o que en todo caso no lo es sólo del objeto sino que hay otras condiciones que deben reunirse y que van más allá del objeto en sí mismo.

Marcel Duchamp propuso una solución a este problema al poner claramente uno de los dos componentes por encima del otro y establecer que lo determinante es el artista, por lo tanto todo lo que él señale como tal será una obra artística; con el *ready made* bastaba con elegir un objeto existente y decidir que a partir de ese momento por decisión del artista pasaba del mundo cotidiano y banal a las esferas del arte.<sup>5</sup>

J. L. Mott Iron Works era una fábrica de sanitarios de New York, Duchamp le compró un mingitorio y le puso firma y fecha, R. Mutt 1917. ‘Mi *fontaine-pissotière*’ (fuente-mingitorio) tenía como punto de partida un ejercicio sobre la cuestión del gusto: elegir el objeto con menos posibilidades de ser apreciado.

“Un mingitorio, son pocos los que lo ven como algo maravilloso” dice el propio Duchamp y agrega que “el peligro consiste en el deleite artístico. Pero se le puede hacer tragar cualquier cosa a la gente; y es lo que ocurrió.”<sup>6</sup>

*Fontaine* fue presentada ante el comité de selección de la *Society of Independent Artists Inc.* quien la rechazara para ser expuesta en la muestra del *Grand Central Palace* en abril de 1917 y fue exhibida por primera vez en 1950; como el mingitorio original había desaparecido, fue necesario para esta ocasión comprar otro. En 1964 fue realizada una serie de 8 ejemplares del mismo (así como del resto de sus *ready mades*).

Pierre Pinoncelli es un artista francés dedicado a la realización de *happenings* callejeros; el 24 de agosto de 1993, durante la exposición inaugural del *Carré des Arts de Nimes*, decide hacer re-

gresar la obra de Duchamp de las esferas del arte al mundo cotidiano devolviéndole su función originaria, o sea, orinando en su interior, acto seguido le da un martillazo simbólico, dos días más tarde es declarado culpable por el delito de “degradación voluntaria de un monumento u objeto de utilidad pública” y condenado a un mes de prisión condicional. El 20 de noviembre de 1998 el tribunal de Tarascón lo condena a pagar la suma de 296.000 francos (alrededor de 45.000 euros). Dice Pinoncelli refiriéndose a *Fontaine*:

desde el primer momento que lo vi, (en una revista hace más de 40 años), supe de inmediato, que un día, haría un acto sobre este ‘mingitorio’(...) El ‘mingitorio’ de Duchamp, para mí, era la ‘gran ballena blanca’ que yo perseguía –en sueños por los museos del mundo– desde hace años. Sí, el ‘mingitorio’ de Duchamp, yo era su Capitán Ahab... y él lo ignoraba, el gran pez de porcelana blanca.

Desde el punto de vista conceptual, mear en la *Fontaine* es un acto que quizás el mismo Duchamp habría aprobado, pero nunca se sabe, los provocadores no siempre aceptan ser provocados.

La obra fue restaurada y expuesta nuevamente durante la muestra *Dadá* en el *Centre Pompidou*, de modo que el 4 de enero de 2006 Pinoncelli vuelve a la carga con su martillo y el tribunal de instancia de París lo condena a pagar 200.000 euros (estaba valuado en 2.800.000 por el museo), de esta manera, a martillazos contra un mingitorio, accede a los 15 minutos de gloria que nos prometiera Andy Warhol.

## El gran show del donante

Una nueva etapa dentro de lo que se conoce como *reality show* comenzó el viernes 1 de junio de 2007 en la televisión holandesa. Esa noche, el canal BNN, conocido por su tono provocador y muy popular entre el público joven, ponía en el aire una emisión producida por la sociedad Endemol *El gran show del donante*.

La finalidad de este programa era permitir que Lisa, de 37 años, a quien sólo le quedaban seis meses de vida debido a un tumor en el cerebro, pudiese elegir entre tres personas que se encontraban a la espera de un trasplante y que recibiría uno de sus riñones. Los telespectadores serían invitados a aconsejar a Lisa sobre el receptor ideal, del mismo modo que en otras emisiones similares en las que el voto de la audiencia va eliminando candidatos, con la cruel particularidad que en este caso, salvar o eliminar debía ser tomado al pie de la letra puesto que uno de ellos sobreviviría gracias al trasplante y los otros dos estarían condenados a morir.

El canal fue cofundado hace una decena de años por Bart de Graaff quien murió en 2002 como consecuencia de una afección renal, lo cual podría ser tenido en consideración a la hora de evaluar las motivaciones de este proyecto. Laurens Drillich, actual presidente de BNN, subrayó que los participantes de la emisión tenían 33 % de posibilidades de obtener el trasplante que esperaban, un porcentaje muy superior al de las personas que se encuentran en las listas de espera. Desde que comenzó a publicitarse la realización del programa una ola de indignación recorrió, no sólo Holanda, sino los demás países de la Comunidad Europea. Los políticos holandeses reaccionaron al anuncio de la emisión; el diputado Joop Atsma invitó a los ministros de salud y de la comunicación a que la prohibiesen y se preguntaba cuáles serían las bases sobre las que

se realizaría la elección del beneficiario (¿su color? ¿su sexo?) y se interrogaba sobre el futuro de los candidatos que serían eliminados. Según los realizadores del show los participantes habían sido claramente informados y se mostraban satisfechos por el interés que había despertado el programa en relación a la situación de los pacientes en espera de un trasplante.

Dice Eric Troncy que las series de televisión «manifiestan hoy en día, dentro de su propio campo, una capacidad de invención que el arte ha abandonado. Y ni hablemos de la tele-realidad que representa, a mi entender, el punto máximo en la historia de la *performance*, conjugada con diversas cosas planteadas por los artistas del S. XX (2008: 54).

Una vez comenzado el programa y a la media hora de transcurrido el espectáculo el animador reveló la superchería, la donante de órganos que tanto había conmovido al público aceptando elegir en directo, entre tres candidatos, aquél que recibiría su riñón, era en realidad una actriz. Y el «*reality show*», una mentira.

Contrariamente a Lisa, los tres candidatos al trasplante no eran falsos enfermos, sino que verdaderamente estaban a la espera de un órgano. El drama de estos pacientes “es un problema de fácil solución”, explicó el presentador, a la vez que hacía un llamado a los espectadores para que se inscribiesen en el registro de donantes y a los hombres políticos para que perfeccionaran la legislación en vigor. De modo que la finalidad de *El gran show del donante* era crear una ola de indignación de tal magnitud, que fuese capaz de generar en la comunidad una amplia discusión sobre el tema de la donación de órganos. El problema es que como vivimos en la sociedad del espectáculo y del *zapping*, un drama es rápidamente reemplazado por otro, sin darnos la posibilidad de establecer un verdadero debate que nos permita imaginar soluciones a los problemas planteados y una vez que las luces de la escena se apagan cada espectador vuelve a su casa más o menos confundido y con la conciencia en «pausa» hasta el próximo programa.

Poco tiempo después, el 16 de agosto de 2007, habría tenido lugar la muestra *Exposición N° 1* del artista costarricense Guillermo Vargas (Habacuc), en la Galería Códice de la ciudad de Managua, Nicaragua.

Circula actualmente en internet una petición<sup>7</sup> contra la presencia de dicho artista en la próxima edición de la Bienal Centroamericana de Arte a realizarse en Honduras, debido a que, según relata el diario *Nación* de Costa Rica, del 4 de octubre de 2007, “como parte de su exposición, el artista enfrentó al espectador a un perro callejero flaco, enfermo y con hambre amarrado a la esquina de la sala. Él capturó al animal en un barrio pobre de Managua.”<sup>8</sup> El perro murió tras un día en la exposición, según se lo confirmó a *La Nación* Marta Leonor González, editora del suplemento cultural de *La Prensa* en Nicaragua. La muestra también incluyó la frase, escrita con alimento de perro, “Eres lo que lees”; así como un audio con el Himno Sandinista al revés, fotos y un incensario, donde se quemaron 175 piedras de crack y una onza de marihuana. *Habacuc* dijo ayer que su obra fue un homenaje a Natividad Canda, nicaragüense que murió tras ser atacado por dos perros *rottweiler* en un taller en Cartago.

Me reservo decir si es cierto o no que el perro murió. Lo importante para mí era la hipocresía de la gente: un animal así se convierte en foco de atención cuan-

do lo pongo en un lugar blanco donde la gente va a ver arte pero no cuando está en la calle muerto de hambre. Igual pasó con Natividad Canda, la gente se sensibilizó con él hasta que se lo comieron los perros, explicó. Incluso agregó: nadie llegó a liberar al perro ni le dio comida o llamó a la policía. Nadie hizo nada. Al ser cuestionado acerca de si alimentó al animal o no, el artista se negó a responder (Díaz, 2007).

Mi hija me comenta que ha adherido a la petición y Viviana me dice que la leyó pero que no la firmó porque piensa que no es posible algo así, que una galería haya aceptado un proyecto de esas características, que seguramente se trata de una trampa para “cazar” direcciones de correo electrónico y luego llenar de publicidad las casillas de mails.

Si tratamos de obtener más datos acerca de la exposición veremos que es muy poco lo que existe en internet, para ser más preciso, hay muchísimas páginas con opiniones de los internautas en relación a la actitud del artista, pero todas referidas a una misma información reciclada aquí y allá, incluso el artículo del diario “Nación” de Costa Rica nos invita a visitar un blog en el que podremos ver algunas fotos de la muestra y que contiene lo que podríamos considerar la base de datos que, como una minúscula bola de nieve ha dado origen a esta avalancha.

Quizás se trate, efectivamente, de una maniobra publicitaria pero con otra intención, que no es la de llenar nuestros buzones de spams, sino la de promocionar a Guillermo Vargas, dando que hablar sobre un hecho que, más allá de la veracidad del mismo, habrá servido para ubicarlo en un lugar de buena visibilidad.

La compasión por el pobre animal ya ha elevado a 2.000.000 el número de firmantes de la petición y lanzado el debate ya que paralelamente, en múltiples blogs, además de insultar al artista, se habla sobre la censura, la obra de arte y su legitimación.

Nunca sabremos si Guillermo “Habacuc” Vargas había imaginado todo lo que desencadenaría con esta historia, pero es indudable que habrá logrado lo que ninguna campaña publicitaria hubiese soñado: llevar a un primer plano la Bienal Centroamericana de Arte así como el envío de Costa Rica a esta manifestación.

## ¿Derecho a la imagen? (una anécdota marginal)

Me bajo del metro en la estación *Saint Paul* y camino un par de cuadras por la *rue Saint-Antoine* hasta el *Hôtel de Sully* donde hay una muestra fotográfica sobre los campos de concentración<sup>9</sup>. Quedé en encontrarme con una amiga artista, Giustina; ella me propuso venir a esta exposición (teniendo en cuenta que una buena parte de mi trabajo gira en torno al tema de la memoria) y ver si a partir de allí podíamos imaginar alguna realización conjunta; pensando en esto es que ambos vinimos con nuestras respectivas cámaras. Antes de ingresar a las salas donde se lleva a cabo la muestra Giustina me dice si no tendríamos que pedir permiso para grabar; yo le digo que mejor no, que si no se puede ya nos lo harían saber en cuanto intentáramos filmar algo. La exposición está organizada en dos espacios; en uno de ellos hay obras de artistas contemporáneos, fotografías actuales que tienen por tema los campos de concentración. En el otro están las imágenes realizadas desde el momento de la construcción de los campos hasta la liberación. Empezamos

nuestra visita por lo más reciente; un artista retrata a algunos sobrevivientes, fotos en blanco y negro, al lado de cada retrato hay un texto que es la palabra de cada una de esas personas. Otra artista, Naomi Tereza Salmon, la más cuestionable, ha realizado tres series de fotos de objetos encontrados cuando la liberación de los campos; una serie de brochas de afeitarse, otra de prótesis dentales, y otra de anteojos. Los ha fotografiado uno por uno sobre un fondo blanco, parecen fotos de un catálogo de ventas. Su intención era mostrar que detrás de cada objeto se encontraba un ser humano: el resultado es exactamente el opuesto, la deshumanización, la frialdad quirúrgica... Continuamos nuestra recorrida y pasamos al otro espacio. La exposición ha sido concebida por historiadores de la imagen y se trata de una investigación sobre el origen de las fotos, quién es el autor, qué es lo que aparece en ellas, cómo se modificó el encuadre para su publicación... y allí podemos ver imágenes de los campos hechas por los verdugos; por los prisioneros (a escondidas y a riesgo de sus vidas); y por las tropas de liberación. Luego están las fotos que todos tenemos en mente cuando nos hablan de los campos: cuerpos esqueléticos que ya no pueden mantenerse en pie, cadáveres apilados, fosas comunes...

Entre todas estas imágenes, las más directas son aquellas realizadas por los soldados en momentos de la liberación, fotos hechas casi con torpeza pero con la urgente necesidad de erigirse en testigos del horror. Junto a estas están las otras, las de los profesionales, corresponsales de guerra de algún medio impreso, o fotógrafos cuya misión es “mostrar”, acumular pruebas para los juicios por venir; en estos últimos hay una casi necesaria puesta en escena; en los otros, una búsqueda del ángulo de toma y de la composición.

Terminamos la visita y, antes de irnos, yo decido filmar en un gran plano general la sala que acabamos de recorrer; no sé por qué hago esta toma, hasta ese momento no había utilizado mi cámara, pero hay algo en la atmósfera que quiero tratar de captar. Escucho que alguien (un “mediador” de la exposición) le dice a Giustina que no se pueden hacer fotos, luego me toca el turno a mí; dejo de grabar. El guardia, con gran gentileza, nos dice que si se lo hubiésemos pedido al entrar a la exposición él nos habría autorizado, pero que ahora debíamos dejar de filmar. Salimos al hall y Giustina decide hacer algunas fotos, para lo cual pide permiso a la persona que está en la entrada quien a su vez lo consulta con un colega y finalmente dice que sí. Giustina me pide que la fotografíe a ella delante de la pared que presenta la exposición; voy a realizar la toma cuando entra en escena nuestro “mediador” quien, rojo de ira, viene preguntándonos si lo nuestro es una provocación; saco la vista del visor y la máquina se dispara; la persona que nos había autorizado interviene diciendo que en el hall estaban permitidas las fotos y el “mediador”, a su manera, se disculpa de su intervención inoportuna. Algo confundidos por lo que acabamos de pasar, nos vamos; hablando del asunto bajamos la escalera que nos lleva a los jardines del *Hôtel de Sully* y una pareja (joven) que venía detrás nuestro nos aborda para decirnos que no teníamos derecho a fotografiar a la gente; que nos vieron filmando y saben que capturamos sus imágenes; que no saben qué destino les vamos a dar y que tienen derecho a romper nuestras cámaras (!) pero que no lo van a hacer, que hemos violado la intimidad de la gente, etc., etc., etc. Releo estas líneas y me doy cuenta de que hace rato dejé de lado la exposición para contar una anécdota marginal, pero que no lo es tanto, ya que se trata de un debate fundamental, se trata ni más ni menos que de nuestra libertad de tomar imágenes del mundo que nos rodea; debate doblemente importante teniendo en cuenta el contexto del cual surgió: una exposición de “fotos” que muestran una ínfima parte de lo que fueron los campos de concentración del nazismo<sup>10</sup>.

### *Il ne faut pas salir la merde*<sup>11</sup>

En 1967 Piero Manzoni presenta sus latas de *merda d'artista* en edición limitada y numerada, que valía su peso en oro y que hoy cotizan entre 25.000 y 35.000 dólares la unidad; en el año 2000, Wim Delvoye decidió llevar a cabo un proyecto que ningún hombre de empresas habría osado realizar: concebir y construir una máquina destinada a la elaboración de mierda sintética. Todo un símbolo de esta sociedad de consumo en la que estamos inmersos y en la cual hay muchísimos fabricantes de mierdas varias que nosotros consumimos alegremente de manera totalmente inconsciente o incluso a sabiendas.

La instalación reproduce el ciclo completo de la digestión y está constituida por una serie de campanas de vidrio unidas entre sí por tubos y provista de un sistema de bombeo, lo que posibilita la circulación de los alimentos los cuales recorren durante 27 horas este circuito digestivo artificial, controlado por computadora y mantenido a la temperatura del cuerpo humano; obviamente es necesario darle de comer como a todo ser vivo; los alimentos son digeridos por la máquina y al final del recorrido nos brinda su materia fecal, la cual es inmediatamente envasada al vacío y vendida por correspondencia a los interesados en poseer un ejemplar de la misma (cabe señalar que en la actualidad la producción de excrementos ha sido suspendida, lo que aumenta el valor de las piezas adquiridas por los afortunados coleccionistas), la obra, para que no queden dudas en cuanto a su interpretación, se llama *Cloaca*.<sup>12</sup>

Si Wim Delvoye nos hace reflexionar a través de esta obra sobre nuestros hábitos cotidianos, no debemos pasar por alto que tratándose de un artista, su obra nos remite indefectiblemente al mundo del arte y la fragilidad subyacente en dicho universo, en cuyo firmamento es necesario descubrir (o inventar) permanentemente nuevas estrellas capaces de contribuir al enriquecimiento de los unos (los artistas) y los otros (los *marchands*); y Wim Delvoye no escapa a la lógica implacable que ha puesto en marcha, ya que no sólo puso en venta los excrementos envasados al vacío elaborados por su fábrica sino que, para aquellos que desearían adquirir una obra en el sentido tradicional del término, ha realizado una serie de dibujos que representan el proyecto "cloaca"; de más está decir que se trata de un excelente dibujante.

Todo es posible a partir de ahora porque la cultura en su totalidad ha sido definida como un producto. El deseo de encontrar lo auténtico ha forzado a la sociedad a reconocer que todo el mundo puede ser un artista. Esta vía erradica el carácter único del arte y lo adopta como un modo de vida con el objetivo de hacernos comprar más, porque tener un modo de vida artístico es consumir moda <sup>13</sup> (d'Ormesson, 1992).

Lo que nos conduce de manera inevitable a una situación de estrecha, y frágil, dependencia entre los bienes culturales considerados como cualquier otra mercancía y las ganancias económicas por ellos producidas. El mundo del arte se encuentra totalmente inmerso en esta realidad, es así que los museos se ven en la obligación de montar grandes exposiciones "para todo público" apostando a que la afluencia de los visitantes será masiva, lo que por un lado justificará el presupuesto que les es acordado, y por otro lado les permitirá realizar exposiciones menos mediáticas. Las instituciones culturales para sobrevivir deben mostrar un éxito de público, podríamos hablar de un "box office" de los museos. Y para ello hay dos posibilidades, la gran muestra

espectáculo promocionada al máximo como si se tratase de *Star Wars 6* o bien la exposición que todo el mundo irá a ver, ya que es lo que todo el mundo conoce, la exposición consensual y didáctica, la exposición que todos aprobarán, la que no tendrá detractores y originará largas filas de espera.

Escribía Jean d'Ormesson en relación a la supresión de *Caractères*, una prestigiosa emisión literaria difundida por la televisión pública francesa:

Hoy en día ya no quemamos los libros, sino que los ahogamos en el silencio. Hoy todo el mundo vomita sobre la censura. Y efectivamente, no son los libros de los adversarios, no son las ideas sediciosas las que son condenadas a la pira del olvido: son todos los libros y todas las ideas. ¿Y por qué se los condena? Por una razón muy simple: porque no atraen un público suficiente, porque no atraen bastante publicidad, porque no dan las ganancias deseadas. La dictadura del "rating" es la cultura del dinero. Es el dinero contra la cultura (d'Ormesson, 1992).

### ¡Gran Premio de Honor para el que apagó la luz!

Jueves 31 de agosto de 2006, Buenos Aires, inauguración del salón Nacional de Artes Visuales *Fotografía / Nuevos Soportes e Instalaciones* en las salas del Palais de Glace. Hay de todo, obras muy buenas y otras no tanto. Eso sí, una certeza, en la sección fotografía: una sola obra por artista es insuficiente y poco representativo; quizás convenga reducir el número de artistas seleccionados y así dar más espacio a cada uno de ellos.

La sorpresa se produce pasadas las ocho de la noche cuando me encontraba haciendo una segunda recorrida por el primer piso. Corte. Negro. Oscuridad total. Imposibilidad de moverse. No se ve absolutamente nada. Se cortó la luz (¿habrán saltado los tapones por la sobrecarga de energía necesaria para tanto video-proyector?). Inmediatamente comenzaron a alumbrarse encendedores y pantallas de celulares creando pequeñas áreas de luz en movimiento. De tanto en tanto el flash de una cámara aquí o allá. Una verdadera instalación lumínico-performática ocupando todo el espacio del Palais de Glace. Formidable, inesperado y hermoso. Esto puede parecer una crítica solapada de las obras expuestas, pero no lo es. No estoy menospreciando la exposición en la que hay obras remarcables. Sin segundas intenciones estoy contando el deslumbramiento producido por obra del azar. Gran Premio de Honor para el que apagó la luz!

Me encuentro con Viviana tomando un café en Saint-Denis, el tiempo empieza a ser primaveral así que nos instalamos en una mesa en el exterior, al sol, bajo los árboles. Surge el tema del objeto artístico: ¿sería posible considerar el medio que nos rodea (canto de los pájaros, luz del sol, etc.) como una obra de arte? La respuesta es "no", ya que la obra de arte es un producto cultural. Ahora supongamos que el canto de los pájaros es en realidad una grabación y que la luz del sol un efecto logrado por un artificio de iluminación. ¿Estaríamos ahora sí en presencia de un hecho artístico? La respuesta sigue siendo negativa en la medida en que todos estemos convencidos de la "realidad" de la cosa. Pero si antes, durante, o después de la experiencia, alguien (el artista) comunicara que se trata de un hecho artístico, la situación daría un salto cualitativo ya que habría una intención detrás de algo que hasta entonces nos parecía natural. En el caso precedente se trataría de una simulación, llamémosla ambientación, instalación o escenografía

en la que el artista habría reproducido artificialmente una situación cotidiana.

Jacques Villeglé es un artista conocido por sus *décollages*. A fines de la década del 50 comenzó a arrancar restos de afiches pegados en los muros de la ciudad para volverlos a pegar sobre un bastidor; en el trayecto de la calle a la galería se opera la transformación del objeto; transformación muy próxima al *ready made*. Imaginemos a Villeglé paseando por las calles de París, súbitamente se detiene maravillado frente a un muro pero esta vez no despega los afiches, sólo se contenta con designar a ese fragmento de nuestra cotidianeidad como objeto artístico. En la medida en que no haya una señalización que lo haga explícito el acto artístico permanece mudo, mientras que el mismo objeto (panel de afiches) sacado de su contexto y puesto en una galería de arte cobra por ese simple hecho otra significación.

Aparentemente el enigma estaría resuelto y la respuesta sería “es una obra de arte porque está en una galería.” Pero la cosa no es tan simple. Una tarde de este nuevo milenio estaba haciendo un recorrido de galerías al azar, es decir que no iba a ver algo en especial, es más, ni siquiera sabía qué era lo que iba a ver. Entro en una pequeña galería, hay pocas obras expuestas y de una gran modestia, no hay ninguna que atrape de manera inmediata mi atención, de modo que me dirijo hacia el objeto más cercano, un volumen del mismo color que la pared adherido a ella a pocos centímetros del suelo, lo observo un instante y no le encuentro un verdadero interés; miro a mi alrededor y me doy cuenta de que el objeto en cuestión no forma parte de la exposición, se trata simplemente de un elemento constitutivo del sistema de calefacción del local que han tratado de disimular de la mejor manera posible para que no interfiera con las obras expuestas. Debo confesar que me sentí muy boludo.

En síntesis, *no todo objeto presente en una galería es una obra de arte*, por lo cual incluso dentro de un lugar especialmente dedicado al arte se hace necesaria una señalización. Es decir que por una especie de malformación cultural yo creí que allí donde veía un objeto banal es donde encontraría la obra de arte y como ello depende estrechamente del comentario que indefectiblemente debe acompañarla para darle existencia, la ausencia de dicho comentario hizo desaparecer la obra.

El objeto se ha convertido en el testimonio necesario, los restos tangibles, de un acto artístico conexo. Salvando las distancias, sería como exponer (y vender) un manuscrito de Borges; el interés sería puramente histórico, o fetichista. El resultado son objetos carentes de interés, ya que “lo artístico” se ha desplazado a una zona ubicada muy lejos de lo sensible, por lo cual cabría preguntarse qué sentido tiene exponerlos, y más aun, comprarlos.

Así como en el arte actual hay objetos que nos resultan invisibles si no están acompañados de su correspondiente explicación, en las obras que existen a través de lo sensible, el exceso de comentario puede terminar con ellas.

El lugar ocupado por el comentario dentro del espacio museal se ha desarrollado a un punto tal que la obra a la cual el comentario hace referencia pasa a segundo plano. Ya que, si el comentario enriquece de manera indiscutible la percepción que tenemos de la obra, al mismo tiempo la amenaza con el peligro de dejarla relegada al rango de simple documento (Recht, 2006).

Una de las ideas centrales que desarrolla Arthur Danto en su libro *La transfiguración del banal*<sup>14</sup> es que no hay apreciación sin interpretación. Dice el autor que “cualquiera que sea el estatus

de la apreciación estética, ésta depende siempre de una interpretación. Esta afirmación está en sintonía con una divisa de la filosofía de la ciencia, según la cual no existe observación sin teoría. Así, en filosofía del arte, no existe apreciación sin interpretación” (1989:177). Que la interpretación sea fundamental para la apreciación es cuestionable; si bien es cierto que, para el ejemplo que nos da Danto, (*La Caída de Ícaro* de Brueghel). La interpretación correcta nos abre un panorama para la apreciación, es indudable que las obras basadas en lo sensible pueden ser apreciadas directamente, sin información suplementaria, y esto es válido hasta que aparece lo que se conoce como arte contemporáneo; aquí las cosas cambian radicalmente y el postulado de que no hay apreciación sin interpretación se hace cada vez más fuerte.

Es la inauguración de la exposición de Mark Wallinger en el Mac Val<sup>15</sup> y como Jack tiene un par de invitaciones me propone ir a ver de qué se trata. El título de la muestra es *State Britain*, en la entrada nos encontramos con un par de militantes de “aaw”<sup>16</sup> que distribuyen unos volantes contra la guerra, lo cual nos pone desde ya en situación. En la sala ocupada por el artista hay una instalación constituida por una serie de carteles, afiches, banderolas de claro contenido político y militante, en los que se mezclan textos y fotos sobre los más variados soportes, en síntesis, carteles similares a los que podemos ver en cualquier protesta callejera; más allá de lo legítimo del reclamo, cabe preguntarse si el museo (la galería) se ha convertido en el último lugar para la protesta, ya que los mismos reclamos que probablemente no nos detendríamos a leer en la calle, concitan nuestra atención cuando se encuentran legitimados por el aura museal. Salgo decepcionado porque desde el punto de vista político, presentar carteles contra la guerra en Irak dentro de un museo de arte contemporáneo me parece absolutamente ineficaz y desde el punto de vista puramente plástico carece de interés.

Hasta aquí la obra de Mark Wallinger presentada en el Mac Val; ahora bien, hagamos un poco de historia reciente y veamos de dónde viene.

El militante pacifista Brian Haw<sup>17</sup> estuvo manifestando durante cinco años frente al palacio de Westminster; su acto de protesta comenzó el 2 de junio de 2001 denunciando las sanciones económicas contra Irak y desde entonces ha acampado en la plaza del parlamento, rodeado de una profusión de paneles, banderolas y mensajes de apoyo a su actitud.

La “guerra contra el terrorismo” ha llevado, por cuestiones de seguridad en 2005 a que los diputados británicos votaran una ley que tiene entre sus artículos uno que prohíbe toda manifestación dentro de un radio de un kilómetro a partir de la plaza del parlamento (excepto casos particulares autorizados especialmente). Es así que la noche del 23 de mayo de 2006, 78 policías desembarcan en el campamento de Brian Haw con orden de proceder a su desmantelamiento<sup>18</sup>, luego se lo autoriza a continuar con su protesta pero limitando el espacio de la misma a una superficie de 6 metros cuadrados.

*State Britain*, expuesta del 15 de enero al 27 de agosto de 2007 en la Tate Britain de Londres, es la réplica exacta del campamento de Brian Haw antes de su desmantelamiento por la policía. Mark Wallinger ha reproducido minuciosamente cada uno de los elementos que lo constituían. La descripción precedente agrega algunos elementos de información sobre el contenido y origen de la obra pero no difiere demasiado de lo que pude ver en el Mac Val; excepto por un detalle fundamental que es preciso señalar y que modifica de manera substancial el contenido y la comprensión que el público pueda tener de la obra: el radio de un kilómetro establecido por los parlamentarios en la ley de 2005 determina una circunferencia que, así trazada, divide en dos la Tate Britain, una línea dibujada en el suelo por Mark Wallinger delimita la zona de

prohibición de tal modo que una parte de la obra se encuentra dentro de dicho perímetro, quedando la otra fuera del mismo. De esta manera, la forma y el contenido de los objetos presentes en la exposición así como la realización de los mismos pasan a segundo plano, ya que a la luz de la información que acabamos de recibir, lo más importante de todo esto está constituido por la institución museal y esta línea demarcatoria que condiciona la libertad de expresión.

Lo fundamental aquí es que la obra enmudece sin esta información y que su instalación en otro lugar que no sea la Tate Gallery carece de sentido.

La obra (los objetos que la constituyen, el espacio que nos invita a recorrer) no se basta a sí misma, sino que sólo se expresa plenamente en un contexto determinado, lugar, escenografía, obras que la rodean, comentarios que la acompañan...

## La duchampizzazione del arte

Recientemente propuse a un grupo de estudiantes de tercer año de la Escuela de Bellas Artes un ejercicio en apariencia bastante simple; dentro del marco de los cursos de video se trataba de que comenzaran a elaborar un proyecto tratando de clarificar al máximo lo que querían obtener como resultado final; para ello los insté a que dibujaran en forma de *story board* los planos que necesitaban filmar; cada uno podía hacerlo a su manera, el objetivo era que pudiesen transmitir con la mayor precisión posible lo que deseaban realizar; me sorprendió el desamparo que leí en sus miradas; ¿cómo?! ¿hay que dibujar?; se sentían absolutamente abandonados frente a una situación de esta naturaleza; es que hace tiempo que el aprendizaje del dibujo ha pasado a segundo plano, no siendo ya el eje de la enseñanza artística.

En la actualidad, el *savoir-faire* se considera innecesario y, de ser indispensable para la elaboración de la obra, se encarga su realización a alguien que esté capacitado en la materia y de este modo se produce la separación definitiva con lo artesanal que, durante siglos, estuvo íntimamente ligado a lo artístico. No es que una obra de arte fuese juzgada sólo sobre estas bases, pero eran indispensables, el punto de partida para considerar la posibilidad de que la obra existiera, de allí la frecuente confusión entre arte y estética.<sup>19</sup>

Quizás exagere (aunque no demasiado) si digo que en las escuelas de bellas artes no aprenderás a dibujar, pero sí aprenderás en cambio a justificarte, a explicar qué es lo que hacés y por qué, a persuadirnos de la pertinencia entre lo que nos estás mostrando y su relación causal (Danto, 1989); el arte de hoy es un excelente terreno para los modernos sofistas.

¿La situación del arte y los artistas está llegando a un punto de inflexión? Hay quienes consideran que ya hemos entrado en una nueva etapa en la cual “el artista” tal cual lo conocíamos sería un personaje de otra época, un anacronismo, y es muy probable que, si no es ahora más adelante, esta situación se produzca ya que el artista no ha existido como tal desde siempre. Hoy podemos contemplar objetos del pasado que consideramos obras de arte y que fueron realizados por individuos sin duda inspirados y de gran virtuosismo, pero que no eran reconocidos por sus contemporáneos con el status particular que hoy le otorgamos al artista.

Antes, mucho antes de llegar a la situación actual, lo que existían eran buenos artesanos, entre los cuales algunos descollaban por su talento, por ese *plus* que respiraban sus realizaciones y que los separaba del resto.

Luciano de Samósata, en uno de sus diálogos nos da una idea de la poca valoración que merecían los escultores en la antigüedad:

Cuando hubo acabado, su rival habló a su turno: yo, hijo mío, soy la Ciencia: te soy familiar, aunque todavía no me conoces en profundidad. Las ventajas de las que gozarás, si te haces escultor, esta mujer te las enumeró. Pero serás obrero toda tu vida, te agotarás en la tarea por sobrevivir; serás por siempre ignorado, con un pobre salario, amargado, debilitado, incapaz de defender a tus amigos y de hacer frente a la adversidad; no inspirarás ninguna especie de admiración entre tus compatriotas. En resumidas cuentas, la imagen que se guardará de ti será la de un pobre hombre, un artesano perdido en medio de la muchedumbre, de rodillas frente a los poderosos y que se deja pisotear por los que tienen el don de la elocuencia. Vivirás igual a una liebre, en el miedo perpetuo de ser engullido por el más fuerte. Aún si fueras un Fidias, un Policleto, si hicieras mil obras maestras, sólo tu habilidad será alabada, y cree en mí, cuando los admiradores te habrán visto, no desearán jamás, a pesar de tu genio —a menos que estén todos completamente locos— parecerse a ti ni aún por todo el oro del mundo. A sus ojos, por más hábil que seas, pasarás siempre por un artesano, un vulgar obrero que vive sólo del trabajo de sus manos (1841:3).

Jacques Lizène es un artista belga que se presenta a sí mismo como “Pequeño Maestro liejés de la segunda mitad del siglo XX”, artista de la mediocridad que toma posición desde 1966 por “un arte sin talento”.

En 1977 decide, en un gesto de autosuficiencia, convertirse en “su propio tubo de color” y pintar con su materia fecal; no se trata del primero en utilizar sus excrementos como material para sus trabajos, su particularidad reside en que él mismo afirma que de esta manera sus cuadros son verdaderas “pinturas de mierda”. Como en una publicidad de artículos para el hogar, sostiene que sus pinturas mediocres, colgadas en los muros de un living burgués, resaltarán la calidad de los muebles. Lizène adopta deliberadamente la postura del fracasado; se esfuerza en realizar obras carentes de interés, vagamente humorísticas y generalmente estúpidas, como ponerle rueditas a cualquier objeto (1974) o realizar una película sin sacarle la tapa al objetivo (1971). Es un nihilista antihumanista que afirma esperar que la humanidad se apague, despacio, dejando de procrear y es así que se hace una vasectomía y expone el esquema de su esterilización como una escultura interna.

Si Fluxus proponía borrar los límites entre la vida y el arte con creatividad y optimismo, inversamente es en el arte y en la vida que este artista pretende manifestar su nulidad. Dice Lizène, que esta idea de mediocridad es de una generosidad inmensa, esto permite a todo existir.

Si hablo de él es porque su *arte mediocre* me recuerda mucho de lo que puede verse hoy en museos y galerías, pero con una diferencia sustancial, que el “Pequeño Maestro liejés de la segunda mitad del siglo XX” reivindica su mediocridad y se esfuerza en permanecer dentro de esos límites; a veces, de manera voluntaria o no, se le escapa una obra de la cual emana una ligera brisa poética. Por el contrario, la mediocridad que circula por determinados circuitos del arte contemporáneo no se reconoce como tal, sino que pretende ubicarse en el punto más elevado del arte actual, característica que describe con bastante humor Samuel Benchetrit en uno de sus

cuentos de reciente publicación y en el que relata las peripecias de un joven fotógrafo:

Instalé mi material, dos paraguas con pie y mi cámara. Fabriqué una especie de decorado con la planta y un cuadro que representaba una escena con ciervos y no sé qué. Era feo y hermoso. En fin, ustedes saben, feo para una simple publicación periodística y bello si esta foto fuese destinada a una exposición de arte conceptual para el museo contemporáneo de no sé dónde (Benchetrit, 2007:103).

Podría decirse que *el slogan "just do it"* de una conocida marca de zapatillas retoma medio siglo más tarde los postulados de Fluxus y es exactamente eso lo que hace una gran cantidad de artistas contemporáneos. George Maciunas, uno de los fundadores del grupo, lo define como la fusión de Spike Jones, del music-hall, del gag, de los juegos infantiles y de Duchamp; y agrega que muchas cosas en Fluxus son como chistes que no ubicaría en una clase superior a la de un buen gag.<sup>20</sup>

Durante la fiesta ultraliberal que vivió la Argentina durante la década del noventa se acuñó la frase "pizza con champán" que sintetizaba a la perfección el espíritu de la época y que se adapta muy bien a determinadas corrientes del arte actual mal llamadas neodada, neoduchampianas o aún no bautizadas pero que yo denominaría "duchampizzianas" porque están a mitad de camino entre Marcel Duchamp y Bancharo, o sea, tienen la cáscara, el aspecto, la actitud de Duchamp pero con el mismo decadente y superficial espíritu de los noventa que no tiene otro remedio para justificarse que elaborando un discurso que finalmente resulta redundante pero indispensable ya que sin él la obra desaparece.

Beatriz Sarlo lo dice con justeza: "No se es artista de un único modo porque algunos experimentan la plenitud del significado y otros viven con la incertidumbre de que algo, finalmente, pueda ser dicho" (1994:135). Lamentablemente, hoy en día todo tiene que ser explicado, de modo que más importante que *ver* la obra es evaluar el *statement* presentado por el artista y esto es así porque la obra *es* el *statement*.

Duchamp cree en el arte, su actitud es de cuestionamiento y altamente productiva, a tal punto que sus planteos están en la base de la creación contemporánea. En total sintonía con su época, y a la manera de un activista anarquista, Duchamp lanzó una bomba en el Palacio del Arte cuya onda expansiva aún hoy hace estragos.

"El futuro deberá esforzarse en inventar, como reacción a lo que pasa actualmente, el silencio, la lentitud y la soledad" (Marcel Duchamp).<sup>21</sup>

## Notas

1. *La Virgen de las Rocas, Santa Ana, la Virgen y el Niño, La Bella Ferretera* entre otras.
2. Ya que estamos voy a develar otro misterio: Duchamp se había inventado un pseudónimo: RROSE C'EST LA VIE, que debemos leer *R-Rose c'est la vie: Eros c'est la vie*, en castellano Eros es la vida.
3. *Bazar de l'Hôtel de Ville*, gran tienda del centro de París en la que Marcel Duchamp adquirió

el famoso seca-botellas.

4. Fragmento de una conferencia de Malcolm McLaren frente a representantes de la industria televisual en Londres en noviembre de 1998.
5. André Breton definía al *ready made* como “Objeto manufacturado promovido a la dignidad de objeto artístico por elección del artista”.
6. Entrevista con Otto Hahn, en *Passport No. G255300, Art and Artists*, n° 4, I (1966), p. 10. New York.
7. <http://www.petitiononline.com/13031953/petition.html>
8. Disponible en: [http://www.nacion.com/ln\\_ee/2007/octubre/04/aldea1263590.html](http://www.nacion.com/ln_ee/2007/octubre/04/aldea1263590.html)
9. *Mémoires des camps, photographies des camps de concentration et d’extermination nazis*.
10. Más allá del marco de esta exposición, y como lo señala Claude Lanzmann en un artículo de Michel Guerrin publicado en *Le Monde* del 19 de enero de 2001 *Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie* “es importante señalar que sólo han quedado fotos de los campos de concentración, ya que de los campos de exterminación (Belzec, Sobibor y Chelmno) no hay una sola imagen, y casi nada de Treblinka.”
11. “No hay que ensuciar la mierda”. Henri Michaux.
12. <http://www.cloaca.be/>
13. Jean d’Ormesson, *Le Figaro*, París, 10 de diciembre de 1992; citado por Jacques Chambon en su prefacio de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury.
14. La edición original en inglés: *The Transfiguration of the Commonplace*. Harvard University Press (1981).
15. Musée d’Art Contemporain de Val de Marne, Vitry, Francia.
16. “americans against the war”
17. Para ampliar información: <http://www.parliament-square.org.uk/>
18. La operación costó la friolera de 28.000 libras.
19. Etimológicamente, la palabra estética está íntimamente ligada a los sentidos (de *aistanomai*, sentir).
20. *Fluxus* es un término utilizado en medicina y que significa flujo, diarrea.
21. Marcel Duchamp, carta a Denis de Rougemont, 1945.

## Referencias Bibliográficas

- Hahn, O. (1966). *Passport N° G255300, Art and Artists*, n° 4.
- Troncy, E. (2008) *Commissariat. Magazine*. N°43 feb/mar 2008. París.
- Danto, A. (1989). *La transfiguration du banal*. París: Seuil.
- Díaz, D. (2007) Artista tico envuelto en polémica por muerte de perro en obra. Costa Rica. *Periódico Nación*. 4 de octubre de 2007. Disponible en: [http://www.nacion.com/ln\\_ee/2007/octubre/04/aldea1263590.html](http://www.nacion.com/ln_ee/2007/octubre/04/aldea1263590.html)
- Guerrin, M. (2001). Entre mémoire et histoire des camps, le rôle de la photographie. *Le monde*. París. 19 de enero de 2001.
- d’Ormesson, J. *Le Figaro*. París. 10 de diciembre de 1992. Citado por: Chambon, J. (2002). Prefacio para *Fahrenheit 451*. Ray Bradbury. París: Gallimard.
- Recht, R. (2006). De l’oeuvre-langage au trop de commentaire? En *L’art peut-il se passer de commentaire(s)?* París: MAC/VAL.

- de Samósata, L. (125-180 d.C.). (1841). *Dialogues, Satiriques, Philosophiques et Divers Petit Traités*. Paris: Chez Lefèvre-Chez Carpentier. Disponible en: <http://artemodernaesantesedepois.blogspot.com/2008/10/jusqu-ici-tout-ce-que-j-ai-dit-n-est.html>
- Benchetrit, S. (2007). La plus vieille femme du monde est une débile profonde. En *Chroniques de l'asphalte*. Paris: Ed. Julliard.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Seix Barral.
- 

**Summary:** Today more than ever, art grazes our daily life and more than ever we find it extremely difficult to approach the matter. The problem concerns not only to the occasional public who in a voluntary or an accidental way face a work, but to those that actively participate in the creation and diffusion of said work are immersed in the controversy and they reach to the point of changing the axis of the question and to ask themselves not only about what is art but when there is art. Obviously, none of those questions will be answered in this text that shows briefly, but with precise examples, the complexity of the situation.

**Key words:** Art - Duchamp - exhibition - museum - reality show.

**Resumo:** Na atualidade, a arte roça nossa vida cotidiana e nos encontramos carentes de muletas que facilitem um acercamento. O problema não é só para o público ocasional que de maneira voluntária ou acidental encontra-se frente à obra, senão que aqueles que participam ativamente na criação e difusão delas se vem imersos na controvérsia ao ponto de mudar o eixo da questão e perguntar-se não já ¿qué é a arte? senão ¿quando há arte? Nenhuma destas perguntas obterá resposta neste escrito, que mostra brevemente com exemplos precisos, a complexidade da situação.

**Palavras chave:** Arte - Duchamp - exposição - museu - *reality show*.

---