



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

## **DE LO RELACIONAL Y VINCULAR A LO EFÍMERO**

INGRID JUDSON VARELA

Tesis presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención en Grabado.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut.  
Profesor Guía Preparación de Tesis: Nathalie Goffard Bascuñan.

Santiago, Chile

2015

## ÍNDICE

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>iii</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>1. DEL ARTE RELACIONAL AL ARTE VINCULAR.....</b>	<b>3</b>
1.1. ¿Qué es el arte relacional?.....	3
1.2. Arte vincular.....	8
1.3. Lo interactivo y la aparición del espectador.....	20
<b>2. EL ENCUENTRO.....</b>	<b>23</b>
2.1. La interacción humana como obra de arte.....	23
2.2. El vínculo.....	32
<b>3. ANÁLISIS DE OBRAS.....</b>	<b>38</b>
3.1. Obras en potencia.....	38
3.2. Obra efímera: un medio delicado para llegar a lo esencial.....	44
<b>CONCLUSIÓN.....</b>	<b>50</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>53</b>
<b>ÍNDICE DE IMÁGENES.....</b>	<b>55</b>

## **AGRADECIMIENTOS**

Por todo el amor, el compromiso y el apoyo incondicional que siempre me han dado, quisiera dedicarle esta investigación a mis padres:

Para Ricardo Judson y Lucía Varela

Gracias por todos aquellos gestos y palabras que me han ayudado a triunfar en pequeños y grandes desafíos. Gracias por ser pacientes, generosos, colaboradores, e íntegros en todas sus expresiones. Sé que han entregado todo de sí, para hacer de mí y mis hermanas lindas personas para este mundo. Gracias por darme excelentes valores y permitirme expresarlos a través de esta hermosa y compleja carrera.

También quisiera agradecer todo el apoyo y paciencia de amigos, hermanas, novio, profesores, ayudante y a algunas compañeras. A todos aquellos que fueron testigo de mi proceso y aportaron con más de un granito de arena:

Sara Galeas, Pía Bonnet, Leandro Magallanes, Marianne Judson, Pamela Varela, María José Fuenzalida, Javier Soto, Raquel Varela, Raulito, Nathelie Goffard, Natasha Pons, Fiorella Angelini, Segundo Ovalle, Ivonne Astudillo, Carolina Ruiz, Isidora Díaz y Valentina Vera.

Muchísimas gracias.

## INTRODUCCIÓN

Esta tesis es el resultado de una compleja investigación que inicié a partir del interés hacia las propuestas e intenciones planteadas por el arte relacional. Paralelo a esta inquietud e investigación teórica, las obras que estaba desarrollando en la facultad en ese momento, buscaban comprometerse con el relacionamiento humano, codiciaban la identificación entre sus espectadores, la complicidad, el compartir y el auto-reconocimiento de los espectadores desde el plano emocional.

El desafío no era fácil y me lo propuse como tema de investigación para esta tesis.

La intención en un principio fue darle al arte el rol de: hacer de la obra una estrategia para generar situaciones accidentales, donde el roce social o la creación de comunidad sea la intencionalidad de la obra, y a su vez sea una experiencia efímera. Por consiguiente, este intento permitió identificar un importante elemento de incidencia, el factor de la proximidad entre los espectadores.

Busqué formas y soportes con la excusa de generar encuentros y roces sociales emocionales. La investigación me llevó a alterar los estados naturales de los materiales, modificar formas de uso, buscar materialidades que me permitiesen generar efectos poco frecuentes, rompiendo con todo estado, forma, materia y situación cotidiana para generar efectos que cautivaran al espectador.

Sin embargo, la experimentación con las materialidades y sus formas en busca de la ruptura del cotidiano y sus efectos para generar encuentros, inclinaron mi investigación a considerar, identificar y separar, conceptos tales como: “relacional”, “vincular”, “interactivo”, “cotidiano”, “proximidad” y “efímero”, entre otros.

La siguiente investigación es un resultado de dos conceptos que corren en paralelo: “la ruptura de la realidad cotidiana” y “el arte vincular”. En este último concepto, se identifica una necesidad de inflexión para liberar lo que es “vínculo” de lo que denomino

como “arte vincular”, donde lo “efímero” cobra un rol protagónico y se presenta como un factor amable que ofrece la posibilidad de enlazar conceptos y experiencias emocionales en torno al arte.

## 1. DEL ARTE RELACIONAL AL ARTE VINCULAR

### 1.1. ¿Qué es el arte relacional?

Estaría demás decir que el artista visual tiene a su disposición infinitos temas, formas y estrategias que pueden estimularlo para conducirlo a un proceso de creación de obra. Todo esto, se ve determinado por el contexto en el cual el artista está situado de manera directa o indirecta respecto a su tiempo-lugar.

El receptor, quien quiera que sea, entendiéndose como alguien que recibe estímulos o información de cualquier origen, se ve naturalmente condicionado a entregar un *feedback*, reaccionar, dar una respuesta aun sea la indiferencia. Por lo tanto, el lenguaje, la comunicación en sí (sea esta de cualquier tipo), conlleva una complicidad, una evidencia compartida. Esto sucede también en el arte, siendo el artista el emisor, el creador de un lenguaje; y el espectador quien recibe e interpreta la intención de este al estar en presencia de la obra. Es en este instante donde se genera una “relación” entre emisor y receptor. Pese a lo anterior, abordar el tema de “lo relacional” en el arte puede llegar a ser muy amplio y ambiguo.

El teórico y crítico Nicolas Bourriaud en su libro *Estética Relacional* (1998) realiza un análisis y defensa hacia el planteamiento de un “arte-relacional”, un tipo de arte que se caracteriza por justificarse desde una teoría que aborda “ [...] la esfera de las interacciones humanas y su contexto social”<sup>1</sup>, como menciona el mismo autor en su texto, al explicar la obra como intersticio social, donde también señala que esta nueva forma de arte se empeña por generar cambios radicales en los objetivos de la experiencia artística, en el que también se pueden modificar los paradigmas estéticos, culturales y políticos que presenta el arte moderno con el objetivo de generar un “estado de encuentro”. Así mismo lo plantea en otro de sus libros que el autor llamó *Postproducción* (2007)<sup>2</sup>, donde indica que:

---

<sup>1</sup> p. 13

<sup>2</sup> p. 35

“La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas o surgir de un proceso social –un fenómeno que he descrito con el nombre de estética relacional cuya principal característica es considerar el intercambio interhumano en tanto que objeto estético de pleno derecho”.

Su libro *Estética Relacional* ha generado tantos reproches como elogios por parte de críticos y curadores. Al parecer ha sido tan polémico, que está permitiendo formar debates y abrir puertas a un nuevo panorama en el arte contemporáneo, explorando diferentes estrategias para que el arte represente un intersticio social, comunidades de intercambio, donde el tema central que se propone es “estar-junto”.

Bourriaud identifica que “[...] el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados, o sea, elemento de lo social y fundador del diálogo”<sup>3</sup>.

Por ejemplo, la imagen: donde el arte se apropia de esta desde sus inicios para existir, requiriendo así un espectador para darse a conocer, cuya dinámica ha promovido un poder que le pertenece a la imagen, el de atraer y reunir.

En el caso de la pintura moderna, Michael Fried en su tesis *El Lugar del Espectador. Estética y Orígenes de la Pintura Moderna* (2000), analiza la evolución de la pintura francesa abarcando el período comprendido entre los años 1750 y 1781, donde plantea que “[...] el título de este libro sugiere que el problema de la relación entre pintura y espectador es un tema de importancia crucial”<sup>4</sup>. El autor hace un análisis comparativo entre la relación que establecen las pinturas de dicha época de características teatrales en sus personajes, versus, aquellas en que estos representan el ensimismamiento, y las diferencias de diálogos que se establecen entre pintura y espectador cuando las obras son observadas. El autor determinó factores del propio lenguaje de la pintura que fortalecen o debilitan la atención del espectador.

---

<sup>3</sup> *Estética Relacional* 1998, p.14

<sup>4</sup> p.19

Fried ante este estudio detectó una interesante paradoja: plantea que la obra no debe ser pintada para que alguien la vea; sin embargo, señala que los cuadros se hacen para ser vistos. Si el cuadro está centrado en sí mismo (ensimismado), logrará captar mejor la atención del espectador.

Este análisis aplicándolo al arte contemporáneo nos permite cuestionar las posibilidades que puede padecer la intencionalidad de obras relacionales e interactivas. Analizando este tipo de obras con una mirada crítica en cuanto a su forma, a sus rasgos de presencia física por la cual la obra pretende hacer llegar su contenido a un espectador, determinando los aciertos y desaciertos que hacen congruente una obra de arte.

Analizando las ideas básicas que plantea Bourriaud, me surgen dudas que se podrían proyectar a partir del siguiente cuestionamiento: entendiendo que el autor identifica que el arte siempre ha sido relacional, y a su vez propone una nueva expresión para generar un intersticio social, entonces: ¿dónde reside su verdadera propuesta contemporánea?.

Quizás hablar de “propuesta contemporánea” como si fuese un nuevo “ismo o vanguardia” en las artes no sea adecuado, ya que lo “relacional en el arte” sale a la luz por análisis, como un descubrimiento de algo que siempre existió pero que se logró concientizar a través de la observación crítica, por lo tanto no pertenece a un proceso de creación, sino a una opción de análisis.

Pero se reconoce en “artistas relacionales” una intención de ir más allá del análisis, en la que se busca crear contenidos que sostengan las relaciones de tipo social, es decir, llevar al escenario lo que siempre ha estado en tribuna, descontextualizar lo social de una obra para que ésta se apropie de la expresión artística, como lo hizo Marcel Duchamp al descontextualizar el objeto (urinario) y presentarlo como pieza de arte.

Sin embargo, existe cierto tipo de paradoja al escoger esta obra de Duchamp, *La Fuente*, para explicar la intención de descontextualizar, ya que la obra de arte al ser expuesta bajo la firma de R. Mutt (nombre desconocido en el mundo del arte en aquel

entonces), esta fue rechazada y sólo posterior a que se supiese que pertenecía a una obra de Marcel Duchamp, se reconsideró su exposición; evidenciándose así una necesidad de crítica frente a lo que se considera arte por poseer reconocimiento gracias a la fama o moda, y no por su valor en cuanto al concepto, técnica y talento.



*Fontaine*, Marcel Duchamp, 1917, Pompidou. (Francia).

La paradoja está en que el arte relacional genera fuertes críticas con carácter político de aspectos elitistas similares a los que plantea la obra *La Fuente*, que a su vez, a mi modo de observación, representa la intención de “descontextualizar” el objeto, en este caso, las relaciones sociales.

Uno de los artistas citados en el libro de Bourriaud es Rirkrit Tiravanija, quien servirá como ejemplo para explicar unas de las problemáticas que plantean algunos críticos y valdrá para especificar aquella paradoja de la cual hablo.

Las obras de Tiravanija desarrollan generalmente un escenario donde el artista ofrece a su público la opción de interactuar y participar, ser parte de su obra donde integra el flujo de su vida itinerante dentro del espacio que ofrecen museos y galerías de arte en las que pone en tensión la diferencia entre arte y vida, como es el caso de una obra en la que junto a sus espectadores cocinó y comió una cena tailandesa dentro del museo.

Marcela Prado, teórica y crítica de arte, elabora un ensayo llamado *Debate Crítico Alrededor de la Estética Relacional* (2011) que publica en la revista *online Disturbis*, donde recolecta variadas críticas y opiniones fundamentadas de teóricos, artistas y críticos de arte, respecto a “estética y arte relacional”, dentro de aquellas la próxima mencionada.

“Clar Bishop considera necesario preguntar quién es todo el mundo en este contexto porque si bien la obra de Tiravanija consiguió una microutopía de convivencia, igualmente sigue basada en la exclusión de aquellos que potencialmente estorben o puedan impedir su realización, por ejemplo, personas indigentes que de verdad estén buscando un asilo para pasar la noche. El problema de fondo diagnosticado por Bishop es que todas las relaciones plateadas a partir de las obras de arte relacional, son, o deben ser, fundamentalmente armoniosas y no hay espacio contemplado para lo antagónico. Por tanto su carácter político se reduce al mínimo, interesante solamente por fomentar el diálogo en lugar del soliloquio, e incluso podría ser hasta confundido con una pieza para el mero entretenimiento, salvo por el hecho de que está dentro de una galería formal”.<sup>5</sup>

Prado concluye con interesantes planteamientos, de los cuales el primero corresponde a una cita de Manuel Cirauqui (en *La Incertidumbre del Contexto. Entrevista a Rirkrit Tiravanija*), que con respecto al libro *Estética Relacional* dice:

“ [...] es importante reconocer que su aparición ha permitido el desarrollo de un valioso e interesante debate respecto a la obra de arte contemporánea, donde conceptos como la participación o las relaciones del mundo capitalista han emergido y nos llaman a reflexionar, sea cual sea nuestra postura en este engranaje: artistas, espectadores, curadores o críticos”.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Prado 2011. Revista de octubre n°110 *Antagonism and Relational Aesthetics*

<sup>6</sup> Prado 2011. Revista de octubre n°110 *Antagonism and Relational Aesthetics*

## 1.2. Arte vincular

La estética o arte relacional planteada por Bourriaud posee esa buena intención de generar un arte que pueda cambiar el mundo en el ámbito de las relaciones sociales para mejorarlas y evolucionar como especie. Esta idea cual comparto con el autor, en su origen corresponde a una utopía, un ideal en cuanto a la forma de relación que posee la especie humana consigo misma y entre nosotros, en convivencia y el compartir de los espacios de manera generosa y constante. Utopía por querer ser una respuesta a una necesidad de mejorar la situación actual del mundo caótico y estresado.

Sin embargo creo que es una necesidad hacer algo al respecto, es un buen desafío plantearle al arte la funcionalidad de crear instancias donde se genere comunidad, ya que el arte tiene peculiaridades que conmueven al espíritu, al raciocinio, a la sensibilidad y a los sentidos, y que pueden aportar de forma directa al objetivo final.

Siguiendo con mi opinión frente al planteamiento de su libro *Estética Relacional*, pienso que pese a que posea esta buena intención anteriormente mencionada, presenta también limitaciones e inconsistencias que le son propias por no definir sus fronteras, su marco teórico. Deja muy abierta las ideas que plantea como arte relacional, permitiendo que casi cualquier obra de arte pudiese serlo según el ángulo desde donde se mire, y esto provoca que su concepto sea ambiguo.

Por ende, reconozco en el “arte relacional” la necesidad de centrifugar sus conceptos, separar e identificar sus componentes a fin de diferenciar las distintas intenciones que una obra de arte relacional pueda tener, con otra que se enlace con el mismo concepto pero que posea una expresión o intención distinta, ya que las obras se ven presionadas a compartir un mismo concepto, que a su vez es amplio e indeterminado. Por lo tanto propongo que “arte relacional” sea un gran título que contenga en sí otras ramas que desplieguen expresiones derivadas a ellas, como por ejemplo “Arte vincular” una propuesta y concepto que explicaré brevemente a continuación y desarrollaré en parte dentro de este capítulo.

Desde mi entendimiento, rescataré el “arte relacional” como el arte que esté al servicio de generar encuentros, entendiéndose como vínculos, que corresponde a la definición de unión o relación no material. Para ser más precisa cambiaré el concepto arte relacional por “arte vincular”.

Según lo que he observado a lo que respecta el tema de los vínculos, existen aquellos que nacen desde nosotros y para nosotros (es una relación íntima que tenemos con nosotros mismos); y aquellos vínculos que nacen de nosotros y se proyectan a otros.

El arte vincular requiere de los sentidos y la predisposición sensorial de él o los espectadores, este será el medio de transporte para generar vínculos, y en cuanto a la forma sensorial directa en los que estos se podrían presentar socialmente, los hay de tres tipos según mi propuesta clasificatoria:

**Vínculo de auto reconocimiento:** donde un espectador tiene la posibilidad de conectarse sensorialmente consigo mismo.

Por ejemplo la obra *Light Corner* (2011) de Carsten Höller, donde el artista interviene la galería utilizando sólo ampolletas que emiten la luz a alto amperaje, gran velocidad y de forma intermitente.



Museum Boijmans Van Beuningen, Róterdam (Holanda).

El espectador al presenciar este efecto flashback de luz rápidamente se ve en la necesidad de cerrar los ojos y contemplar la luz de forma íntima desde una relación sensorial con su propio cuerpo.

**Vínculo dual:** donde el vínculo se crea a partir de una conexión sensorial entre dos espectadores, en los que ambos logran ser cómplices sutilmente frente a la experiencia.

Por ejemplo la obra *The Artist is Present* (2010) de Mariana Abramovic, una performance que duró 176 horas y se realizó en el MoMA de New York. Consistió en que la artista se sentara en una silla, frente a ella había una mesa con otra silla para que cualquier persona conocida o desconocida tomara asiento. Ambas personas, artista y cada acompañante, permanecieron mirándose a los ojos en completo silencio durante un minuto, mientras la audiencia y medios audiovisuales testificaban y registraban las reacciones de ambas personas.



Museo de Arte Moderno, Nueva York (EE.UU).

Es preciso destacar que en esta obra ocurre una situación especial, la artista una vez sentada en la silla, deja su rol creativo para convertirse en espectador, ya que la situación que ella misma establece, la acción de simplemente estar en silencio mirando a otra persona demanda que la artista esté expectante, sea espectadora de lo que ocurra en el gesto íntimo de mirar a otra persona.

Bajo esta situación, ambas personas que comparten espacio, tiempo y acción simultáneamente, se convierten en cómplices de una experiencia. Donde la conexión sensorial se ve determinada por el acto del cruce de miradas y las reacciones psicológicas y/o emocionales que cada persona experimente.

**Vínculo grupal:** donde son tres o más espectadores los que comparten la complicidad sensorial de la experiencia.



Cementerio de Cerdeña (Italia).

Por ejemplo, el *happening* del artista chileno Sebastián Mahaluf, *Atmosphere* (2011), en el que construyó un cuadrante en un espacio exterior, 24 personas conformaban una ronda donde el artista trazaba una trama con elásticos blancos que unían en tensión uno

a uno a las personas, construyendo así un plano geométrico y simétrico que se tensaba aun más cuando las 24 personas tiraban a la vez hacia el exterior. Mientras estas colectivamente ejercían equilibrio, resistencia y fuerza, el artista reposaba en el interior de la trama como acto meditativo. Posterior a esto, Mahaluf comenzó a cortar los elásticos desde el centro de la estructura y luego invitó a su público a cortar el resto hasta que se liberaran las 24 personas.

Esta obra significó la experiencia de alineamiento de una comunidad, de una sociedad, como necesidad de expansión y reconocimiento del otro. Los cuerpos se comunicaron y generaron un equilibrio a través de un sistema geométrico donde las personas quedaron comprometidas y fueron testigos de una experiencia física táctil y efímera.

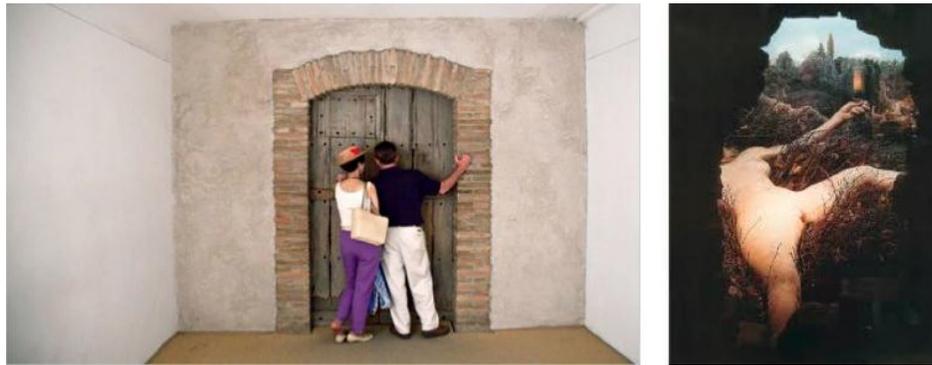
Propongo que el arte vincular esté compuesto por cuatro pilares principales que lo fundamenten: espectador, obra-objeto, complicidad o vínculo, y experiencia sensorial.

Al hablar de sensorialidad, se debe considerar que primero son nuestros propios mecanismos fisiológicos los que están puestos en acción, los sentidos (visión, olfato, audición, tacto y sabor), donde uno, más, o todos experimentan acción frente a la obra que se presenta para experimentar, esto no resta que él o los espectadores puedan tomar una postura previa, o una primera impresión que predeterminen las formas de relacionarse frente a la obra.

Dentro de esta propuesta, el concepto de “obra” se presenta como dos realidades diferentes. A un tipo de obra la llamaremos “obra-objeto” que puede expresarse como imagen, situación, objeto material, espacialidad intervenida, performance, escenografía, etc. Cualquier cosa que posee una presencia predeterminada con carácter estimulante, en otras palabras, es lo que el espectador percibe por sus sentidos.

El otro tipo de obra adquiere el nombre de “obra total”, está conformada por la suma de todas sus partes en funcionamiento, es el resultado completo, el producto final que considera el contexto donde se desarrolló la experiencia y el contenido efímero.

La obra *Étant Donnés* (1966) de Marcel Duchamp, conocida también con el título *La Cascada*, ayudará a ejemplificar las dos realidades simultáneas que conforman una obra con dichas características:



Museo de Arte de Filadelfia (EE.UU)

En estas dos imágenes tenemos el contenido de obra objeto: una sala donde en uno de sus muros hay una gran puerta de madera en la que hay dos orificios, el espectador puede mirar a través de ellos y observar en su interior un paisaje enigmático. La obra total la conforman todos los objetos más el acto del espectador al observar por el interior de la puerta, el producto final en este caso es interactivo, sin embargo, esta obra de Marcel Duchamp aunque posea tales características, no corresponde a una obra de tipo vincular, ya que el espectador no logra encontrarse consigo mismo ni con otros espectadores al generar su acción de observar.

Frente a este análisis surge la inquietud de saber qué tipo de dispositivos, técnicas o elementos formales se necesitan para generar vínculos por medio del arte. La amplia variedad de alternativas que permitan aproximarse al objetivo es parte de la respuesta que resuelve la problemática formal y material. Es evidente que generar vínculos bajo presión o estrategias resulta ser muy difícil, porque requiere que la obra tenga el poder

magnético de atraer al o los espectadores y enlazarlos de alguna u otra forma, romper con las distancias tanto físicas como psicológicas de cada espectador.

El arte vincular es una aproximación utópica a las relaciones humanas, y para lograr su objetivo puede requerir de diferentes corrientes artísticas que giren en torno a su objetivo final: generar vínculos.

Los vínculos no son tangibles, pero son efímeros. Por lo que la obra debe tener cierto grado de compromiso con este factor que permite sensibilizar el espíritu.

*Fluxus* fue un movimiento artístico compuesto por artistas visuales, músicos y literatos que realizaban variedad de expresiones como performances, conciertos, happening e instalaciones. Entre los años 60' y 70' fue el periodo más activo de este movimiento. En Europa y Estados Unidos fue liderado por los estímulos propuestos por John Cage, quien proponía la interdisciplinariedad y el uso de materiales procedentes de diferentes orígenes para la expresión, utilizando estos como medio para alcanzar una noción renovada del arte, a lo que se denominó como “arte total”. *Fluxus* se convierte en un elemento de comunicación para la sociedad a partir de sus puntos de vista sociológicos y psicológicos.

La importancia de mencionar este movimiento es rescatar la idea de que la materialidad no es el fin, sino que está al servicio para llegar al objetivo de la obra, el “arte total”. Este es un punto que se asemeja a lo que denomino como “Obra total”.

La obra-objeto requiere ser estimulador para los sentidos, y la percepción del espectador poseer presencia, seducirlo no necesariamente desde lo que conocemos como “estéticamente bello”, puede tener un aspecto grotesco según la impresión que quiera causarle al espectador, pero debe captar su atención, para que así la obra-objeto pueda llegar al espectador, entrando a su hábitat irracional. De dicha forma, la obra-objeto estará siendo activada por su espectador, generándose una persuasión entre obra-objeto y persona, una relación entre materia y humano. Si esa “obra-objeto” se valora como arte en contacto con su espectador que lo atestigua, podríamos afirmar que se trata de una obra relacional,

por que el espectador generó una relación de ideas intelectualizadas frente a la obra-objeto, entonces: ¿qué se requiere para que una obra relacional pase a ser una obra vincular?

La respuesta se puede encontrar en el mismo planteamiento: “el vínculo”. Mencioné anteriormente que este concepto se asocia a una relación no material. Sin embargo suena paradójico hablar de una “relación no material” utilizando materia tangible. Pero es este último el que debe estar al servicio para generar el vínculo en él/los espectadores.

Leandro Erlich con su obra *Swimming Pool* (1999), logra contraponer dos espacios y engañar la percepción del espectador rompiendo con las perspectivas convencionales, estos son sus grandes objetivos, sin embargo, se puede observar en su obra el fenómeno vincular del que hablo, ya que los espectadores son los encargados de activar la obra y desengañar el efecto intencionado por el artista.



Museo de Arte Siglo 21 de Kanzawa (Japón).

Por lo tanto, un espectador requiere de otro espectador para romper la ilusión óptica y poder experimentar el espacio a partir de un paradigma diferente. Y es en esta instancia

en que ambos espectadores se vuelven cómplices, porque se necesitan y se observan mutuamente, esto genera el vínculo dual o grupal.

Pese a que el artista no desarrolló la obra con la intención de que se generen vínculos entre sus espectadores, sí logra hacer interactuar al público con su obra, pero cuya intención reside en exhibir trucos para comprometer a los espectadores en el trabajo intelectual del descubrir.

En este ejemplo, lo interesante es aquello que cautiva al espectador, la ilusión, la sorpresa, aquello que rompe visualmente con las leyes y altera lo que acostumbramos a ver como “en estado normal”.

Para que una obra logre insertarse en lo que llamo Arte Vincular, requiere que la propuesta de la obra-objeto esté comprometida e intencionada con una sensibilidad espontánea, un momento de existencia efímera, un factor diferente que rompa la cotidianidad y complicidad concedida por algunos de los tres vínculos: auto reconocimiento, dual y/o grupal.

Para explicar este planteamiento ejemplificaré la argumentación con una obra que realicé el 2013. Esta corresponde a la categoría arte vincular “dual” y “auto reconocimiento”:



*Busca el Infinito* (2013), Ingrid Judson, Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae (Chile).

*Busca el Infinito* es una obra simétrica, tanto en su estructura, como en su intención. Uno de los hechos más importantes que la condicionan a tener tal característica, es la dualidad y el factor multiplicador de imagen que genera el reflejo debido a los espejos y la complicidad visual entre dos personas. Es una obra que para activarse requiere de mínimo un espectador y máximo dos, donde el margen entre la experiencia personal y la interacción visual entre espectadores es estrecha, por lo tanto es una obra que invita e incentiva la interacción humana, un encuentro. Por lo tanto, la estructura y los elementos materiales que engloban la forma total de la obra pasan a un segundo plano cuando se genera el encuentro y dialogo visual. “Toda forma es un rostro que nos mira” señala Serge Daney<sup>7</sup>, crítico de cine de nacionalidad francesa, y plantea las siguientes preguntas: ¿qué es entonces una forma cuando está sumergida en la dimensión del diálogo?, ¿qué es una forma que sería relacional en su esencia?. Preguntas muy amplias y certeras para precisar la estética y la intención relacional que posee la propia obra frente a la condición humana, a lo que Marcel Duchamp llamaría esto “el coeficiente del arte” (refiriéndose al mecanismo subjetivo que produce arte en bruto). Por lo que podría responder como contra pregunta al planteamiento de Daney, ¿cuál o cuáles serían a considerar las formas o los rostros que nos miran en la obra *Busca el infinito*?, ¿el propio espectador que estará frente a otro espectador en la cima de la escalera?, ¿las figuras que se posan en el interior de la caja de espejos y se reflejan infinitamente?, ¿la escalera y toda la obra en sí?, ¿la ocurrencia del encuentro y el contacto visual íntimo entre los dos espectadores que se insertan en una experiencia sutil?, o ¿el conjunto de todas estas ideas en interacción simultánea conformarían una sola forma o rostro que nos mira?.

La desfragmentación del concepto “reflejo”, es el eje que nos permite la indagación libre cuando hemos contemplado la obra desde la experiencia.

Si a toda esta estructura (obra en sí), es la experiencia humana lo que activa a la obra en contacto con el reflejo, cabe destacar la simetría que posee en sí la obra total. Se

---

<sup>7</sup> Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, 1998, p.21

identifica entonces como un arte vincular intencionado teóricamente en las relaciones humanas a través de sutiles roces de complicidad visual entre los espectadores.

Las razones en sí de esto se explican en el contexto social en el que vivimos como seres que interactúan con el resto del mundo a través de nuevas redes de comunicación en los que paradójicamente ofrecen mayor comunicación y acercamiento, sin embargo el ser humano se ha vuelto individualista, generando cambio en las mentalidades de la urbanización (analizándolo como un fenómeno cultural generalizado).

*Busca el Infinito* intenta romper el cotidiano en la comunicación de los espectadores, situarlos en nuevas condiciones de contemplación y reflexión experiencial acerca de la simetría, el reflejo, la proximidad, la intimidad y el contacto visual. Entendiéndose como arte vincular dual el encuentro de dos miradas por medio de un soporte, y como arte de auto-reconocimiento el encuentro del propio espectador al reconocerse en el reflejo que emiten los espejos.

Otro ejemplo para explicar lo que acontece en el arte vincular de auto-reconocimiento, analizaré obras de Ernesto Neto.

Este artista propone en ellas la interacción humana ofreciendo esculturas e instalaciones multi-sensoriales que invitan al espectador a tocar, oler, sentir, tomar y hasta caminar por sus objetos, logrando generar una experiencia integral de corporalidad y sensorialidad.



1.



2.

1. *Mother Body Emotional Densities, For Alive Temple Time Body Son*, 2007. Colección Museo de Arte Moderno Georges Pompidou.<sup>8</sup>
2. *Humanoids Family*, 2001. Colección Museo Moderno de Kunst.

En las obras de Ernesto Neto se puede percibir que el espectador interactúa de manera directa con la materia y la forma, estableciéndose así una relación entre los sentidos que concientiza al espectador y su experiencia, convirtiéndose así en una obra vincular de auto-conciencia por la auto percepción de los sentidos en estimulación. La sensorialidad brinda una experiencia efímera personal a partir del relacionamiento directo que se tenga con la obra, pero también dentro de ese hallazgo físico, también se almacena la experiencia efímera emocional, aquella que perdura en el recuerdo, en la sensación de confortabilidad o incomodidad que resguarda la parte más subjetiva. La experiencia efímera emocional del espectador, se enriquece con la libertad de exploración que pueda brindar la obra.

---

<sup>8</sup> [Esta obra está desarrollada por el artista para ser recorrida y olfateada por el espectador (en el interior de estos sacos escultóricos hay almacenado diferentes especias y productos orgánicos). Curiosamente la obra forma parte de la colección del Pompidou y actualmente no está permitido recorrerla y experimentarla, solo se puede apreciar visualmente. Este hecho se antepone a la razón de existir de la obra, es dejar que ésta muera en solitario. Todo cuerpo posee un ciclo de vida condicionado por el desgaste a través del tiempo. Las materialidades que conforman esta obra se ven condicionadas también por este factor de desgaste. El espectador es pieza fundamental ya que otorga el sentido de ser percibida a través del olfato y ser recorrida, entonces al excluirla de su espectador carece de gracia, intención comunicativa e interacción. Si la obra exige de la presencia de espectadores, entonces con mayor razón el museo debe facilitar el contacto y permitir el ciclo de desgaste normal que le corresponda a la materialidad.]

### 1.3. Lo interactivo y la aparición del espectador

La definición de “interactivo” que otorga la versión online del *Diccionario de la Lengua Española*, de la Real Academia Española, señala: “(adj. Inform) Dicho de un programa: Que permite una interacción, a modo de diálogo, entre el ordenador y el usuario”. Siguiendo esta lógica aplicado al arte, se entiende que una obra interactiva requiere de su espectador para ser activada, y en este proceso se pueda establecer que la obra sea relacional y según sus características poder llamarse así.

Mencioné anteriormente que la imagen de la obra u obra-objeto para el caso del arte relacional, debía saber seducir al espectador. Rudolf Arnheim confirma esta idea: “esas cualidades puramente visuales del aspecto exterior son las más poderosas, las que nos tocan de manera más directa y profunda”.<sup>9</sup>

Siguiendo con el poder de atracción que posee la imagen de una obra, añadiré que aquello que ostenta la intensión de interactuar o hacer participar a un público, debe poseer el dominio absoluto de este poder. En el arte, el artista es el encargado de hacer que su obra seduzca y atraiga al espectador dominando la naturaleza y las cualidades del objeto, para que este capte la atención del espectador y pueda llegar a ser activada.

Pero, ¿qué sucede cuando una obra no domina el poder de su imagen?, Guadalupe Aguilar, artista y teórica mexicana consagrada, respondería a esta pregunta:

“Hay acciones participativas que no son las esperadas, ni las óptimas para el enriquecimiento de los valores artísticos de la propuesta y, como consecuencia, la participación se limita a fomentar la interpasividad. Los casos de interpasividad pueden surgir como consecuencia de un problema de la estructura matriz de la pieza que no incita a la generación de procesos de identificación o por falta de interés por parte del espectador”.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> *Arte y Percepción Visual* 1972, p.110

<sup>10</sup> *La Interacción, la Interpretación y la Implicación como Estrategias Participativas*. 2010, p.11.

El espectador en el arte interactivo o participativo, es insistentemente una pieza fundamental que completa la obra y su finalidad de existir, sin la presencia o complicidad del sujeto, la obra objetual no tiene a quien seducir, no logra activarse.

La primera acción que incentiva al espectador a ser partícipe y cómplice de una obra, es su voluntad o disposición.

La voluntad del espectador conlleva su traslado en el espacio y la proximidad que establece con la obra, en los que a veces se pueden ver involucrados movimientos corporales concretos, destreza, atrevimiento o fuerza física para poder involucrarse con la obra.

Claro está que el espectador más allá de ser una presencia sensible que dispone de su sensorialidad innata para ser estimulada y de esta forma ser partícipe de una obra de arte, es ante todo actitud que expresa su propio parecer ante el mundo. Así lo explica también Susan Sontag:

“Quizá la mejor manera de esclarecer la naturaleza de nuestra experiencia de las obras de arte, y la relación entre arte y el resto del sentimiento y del quehacer humanos, consista en invocar la noción de voluntad. Es una noción útil, pues la voluntad no es sólo una postura particular de la conciencia, la conciencia activada. Es también una actitud ante el mundo, de un sujeto ante el mundo”.<sup>11</sup>

Por tanto, espectador y artista tienen alta responsabilidad para que una obra logre activarse, sin embargo el artista debe asumir mayor su compromiso, porque está en él la capacidad de potenciar al máximo la fuerza de lo atractivo en la obra-objeto y el lenguaje que incentive a interactuar.

---

<sup>11</sup> *Contra la Interpretación* 1996, p.58

“La vida se muestra como un intercambio de fuerzas entre el hombre y el mundo de las cosas, y a menudo son las cosas las que desempeñan la parte más energética”<sup>12</sup>, con esta observación de Rudolf Arnheim, dejo invitado a cualquier artista a reflexionar acerca de del poder y la fuerza que pueden poseer o carecer sus obras.

Pese a que todo esto aplique al arte en general, la obra interactiva debe enfocarse principalmente su intención en atraer al espectador de forma seductora, sin caer en lo literal, ya que el misterio llama a imaginar y descubrir. Debe ser lo suficientemente “encantador” para atraer a espectadores que se interesen en la obra y le dediquen tiempo de experimentación, voluntad. El encantamiento juega con la potente ilusión que quiebra los estados de emoción de una persona, su presente cotidianeidad que se vuelca a una experiencia novedosa o excitante.

---

<sup>12</sup> *Arte y Percepción Visual* 1954, p.313

## **2. EL ENCUENTRO**

### **2.1. La interacción humana como obra de arte**

Toda sociedad está inserta en un mundo cotidiano, quiere decir, que hay muchos patrones automáticos o repetitivos que conforman nuestro diario vivir, tanto para ciudadanos, como campesinos, indígenas, pueblo pesquero, etc.

Esta cotidianidad se caracteriza por que el tiempo que habita en nuestro vivir suele ser el mismo, nos acostumbramos a un ritmo, a una frecuencia, al tipo de objetos y paisaje que conforman nuestro entorno, estamos enraizados a estos factores y a los sociales.

Por lo tanto cualquier tipo de sociedad que habite, ya sea en el centro del amazonas, como en la ciudad más cosmopolita que exista en la actualidad, conserva su propia realidad cotidiana hasta que algo lo interrumpa, cambie el paradigma, genere novedad o misterio. Pero, ¿cómo romper el cotidiano?

Es fundamental considerar que la cotidianidad corresponde a una experiencia personal, es decir, depende de la realidad frecuente de cada persona. Para cambiar la rutina es necesario que esta se traslade de escenario. Por ejemplo, una mujer que trabaja en una oficina y su rutina gira en torno a esta realidad, posee un tipo de cotidiano muy diferente a otra mujer que trabaje en una galería de arte en la que está inserta en constante estímulo efímero visual, por esta razón la experiencia cotidiana es subjetiva, personal, y requiere de novedad para romper la rutina.

¿Qué características tiene la “novedad” que hacen romper el cotidiano? Según mi entender, ofrecer: experiencia, información que cualquier mente curiosa quisiera saciar, generar contraste instantáneo, un acto que despierta nuestros sentidos, y lograr interrumpir los tiempos personales. O sea, la novedad es un tanto sorpresiva.

¿Acaso el arte no ofrece procesos evidentemente similares?

Es necesario señalar que la ruptura de la realidad cotidiana corre en forma paralela al arte vincular. No se necesitan mutuamente para darse a entender, sin embargo no se puede desconocer que en general el arte en sí “rompe con la realidad cotidiana” e incluso el concepto de “arte vincular” propuesto.

Hasta el momento he hablado en hipótesis sobre este concepto propuesto, y que he intentado desarrollar y fundamentar hasta entonces. En el primer capítulo mencioné que mi propuesta consistía en que “arte relacional” fuese un gran título que abarcara otras ramas que se desplegaran a partir de relaciones derivadas a este concepto, como “Arte Vincular”, que se hace cargo exclusivamente de los vínculos sociales y personales a partir de un conector sensorial. Sin embargo, este concepto que vendría siendo entonces una extensión del arte relacional, no es más que una idea-ficción utópica para los temas de las relaciones sociales que quieren ser abordadas por el arte, ya que un factor que determina y limita “a este tipo de arte” a cumplir su objetivo es la proxémica, el territorio personal de los espectadores, que evitan entre sí invadir el territorio del otro.

Cierto es que el ser humano tiende a evitar el contacto o relacionarse con otras personas desde la presencia física, directa, y se ha vuelto individualista, pero esto no responde sólo a que exista una intencionalidad a ser ensimismado, indiferente, egoísta o discriminador, sino que responde en un principio: cuidar cierta distancia, territorio físico personal, propio de la especie animal incluyendo al hombre.

Entonces si el arte vincular propone generar vínculo, lazos, proximidad, complicidad; y requiere que los espectadores (ya sea si se conocen o no) acepten todo tipo de aproximaciones al territorio personal; quiere decir que es una idea que existe dentro de un marco de ficción, porque los espectadores estarían renunciando a su propia naturaleza de forma consciente.

Por lo tanto esta propuesta de “arte vincular” representa una intención en potencia de generar conexión humana, y para lograr esto se requiere sensibilizar lo máximo posible

al hombre en profundidad y así este poder auto reconocerse desde el plano de la emoción, la delicadeza, la experiencia efímera.

He llegado a un punto en mi investigación donde reconozco una necesidad de inflexión respecto al arte que quiere ser vincular, ya que para generar esa sensibilidad en el espectador que acabo de mencionar, no basta sólo que funcione como concepto o idea, debe existir bajo la innata acción espontánea de cada espectador frente a la obra. Para seguir con esta investigación, separaré lo que es vínculo de lo que he llamado “arte vincular” con el fin de liberar al espectador de una operación interactiva condicionada y centrarme en la investigación en torno a la experiencia efímera y sensorial.

Se discute tanto una definición de arte, como si posee o no funcionalidad. Creo que aquí podemos rescatar que cualquier creación artística despierta curiosidad y puede ofrecer a sus espectadores novedad, misterio, extrañeza de forma bruta. El espectador reacciona con incertidumbre frente a estas expresiones, la creación artística interrumpe su cotidiano y lo invita a experimentar un sutil clímax frente a este impacto donde el tiempo de duración de este momento es relativo, y es su mundo subjetivo el que dialoga al carecer de explicación lógica. El espectador de esta manera genera interpretaciones.

Jacques Rancière postula en una tesis que habla de la ignorancia entre emisor y receptor, y las ideas que este primero se espera de sus receptores, a lo que él añade:

“[...] hay algo, un saber, una capacidad, una energía que está de un lado –en un cuerpo o un espíritu- y que debe pasar al otro. Lo que el alumno debe aprender y lo que el maestro le enseña. Lo que el espectador debe ver y lo que el director de teatro le hace ver. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica”.<sup>13</sup>

A lo que me gustaría aportar con cierta contra postura en aquel punto donde dice: “Lo que debe sentir es la energía que él le comunica”. En el arte-objeto esta situación es

---

<sup>13</sup> *El Espectador Emancipado*, 2010, p.20

más compleja, el rol del espectador es dejar que su propio entender indague con libertad frente a la experiencia artística. El artista es quien debe intencionar el “espíritu” de la obra. Es la intensidad de expresión con la que haya elegido el artista desarrollar su obra, la que predeterminará la ambigüedad o la precisión en la que navegará libremente el espectador para enriquecer su mundo subjetivo y romper su cotidiano, pero evitando hacer una obra muy literal para que el espectador no pierda su espacio imaginativo y la riqueza que ofrece la propia interpretación y asociaciones subjetivas.

¿Qué sucede en el espectador cuando se rompe la realidad cotidiana de este, frente a una obra de arte? Se sensibiliza. Se abre a la experiencia efímera, imagina, se cuestiona, establece relaciones desde su entendimiento, sus inquietudes e inseguridades. Se enfrenta a una situación subjetiva, irracional, donde interpreta y formula hipótesis.

Joseph Beuys añadió a este proceso intelectual artístico que “Todo conocimiento humano procede del arte”<sup>14</sup>, o sea de un interés sensible, para generar hipótesis de una interpretación que posteriormente se estudia, requiriendo que la persona sea activa y creativa para determinar el tipo de información: objetiva o subjetiva, racional o irracional.

Creo que, entre mayor enlace exista entre una persona y su participación en un proceso investigativo activo y creativo, mayor será su experiencia sensitiva, generándose así en la persona una mayor sensibilidad y reflexión ante el mundo y toda información que la rodea. Siendo una necesidad que este proceso exista como experiencia en las personas para enriquecer su realidad y generar un cambio inmaterial positivo en la mente de estas mismas.

Guadalupe Aguilar, dice:

“La participación interpretativa puede ser comprensiva o reproductiva. En su forma comprensiva, la interpretación no implica la generación de nuevas realizaciones materiales, el efecto buscado es provocar una reflexión en el

---

<sup>14</sup> Nicolas Bourreau, *Joseph Beuys: Cada Hombre, un Artista*. Bodemann-Ritter, 1995, p.71

sujeto receptor que lo encamine a la acción en el ámbito artístico o extra-artístico. El objetivo de las poéticas participativas que fomentan la interpretación comprensiva es animar y dotar de valor a los espectadores de arte a que actúen como artistas responsables de la formación de un modelo social, generando un cambio inmaterial en la mente de los individuos, quienes desde un espacio imaginario pueden ver, representar y reformar sus vidas en consonancia con su potencial creativo”.<sup>15</sup>

La interactividad con la materialidad, es un medio opcional útil para que el espectador pueda alcanzar una experiencial altamente sensible, por ejemplo, la obra al ser experimentada desde el tacto, siendo tocada o un contenedor para introducir en cuerpo, el espectador experimenta sensaciones. El objeto al presentarse como arte, adquiere simbología y esto se adhiere a la experiencia visual del espectador que lo induce a una comprensión y participación, cuando este genera la acción que activa la obra, toda la simbología adquiere mayor valor y presencia, de esta manera el espectador genera un nuevo o mayor nivel intelectual que lo incentiva a crear otro objeto, figura o dotarlo de nuevas funciones o características.

Este importante y sutil acontecimiento que surge entre un espectador y una obra-objeto, sostiene información efímera (la experiencia), contenida por las relaciones entre lo intelectual y la acción (creación), de esta forma nace la huella, la obra de arte .

¿Dónde se marca esta huella, cuál es el contexto del arte interactivo?

La interacción con lo material ha dado origen a varias estrategias participativas como el happening, la Performance, el arte interactivo, instalaciones, etc. Todas estas expuestas en diferentes “escenarios”, tanto espacios privados, espacios públicos abiertos y públicos cerrados. En el caso del arte público, lo social es parte de su estructura y dirección, en cierto sentido intentan modificar, añadir o abstraer alguna forma social (comportamiento, historia, rumores, etc.) para lograr un diálogo participativo en una

---

<sup>15</sup> *La Interacción, la Interpretación y la Implicación como Estrategias Participativas*. 2010, p.19

comunidad, y así muchas veces generar nuevas formas sociales. Por lo tanto el artista debe tener previo conocimiento del lugar, de su entorno, contexto y características.

Daniel Buren: “Pido que se preste mucha atención al contexto. A todos los contextos. A lo que permiten, a lo que rechazan, a lo que esconden, a lo que ponen en relieve”<sup>16</sup>.

La temática a tratar serán problemáticas globales que se relacionarán con la comunidad del lugar, quienes serán los espectadores o participantes, porque bajo la circunstancia de que estos se sientan identificados o relacionados con la temática, la obra llega a generar efectos sociales, el público se implica y se hace parte de la obra porque se auto reconoce en la obra, surge una necesidad de identificarse con un problema y dar una solución por muy utópica o metafórica que sea.

El arte público exige de su contexto, de la simultaneidad de factores, de la diversidad social y cultural, de anécdotas e historia que entrelazan a las personas. Paul Ardenne habla de un arte llamado “contextual” que “agrupa todas las creaciones que se anclan a las circunstancias y se muestran deseosas de tejer con la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar”<sup>17</sup>. Para esto el artista se ha visto en la necesidad de explorar con otras expresiones y abandonar las formas clásicas, ya que precisa establecer una comunicación mucho más directa entre obra y realidad.

A continuación algunos ejemplos de obras comprometidas con el arte contextual:

*6 y 7 de Noviembre* (2002) es el nombre que recibió la instalación de la artista colombiana Doris Salcedo.

---

<sup>16</sup> Ardenne. *Un Arte Contextual*, 2002, p.15. Cendeac España

<sup>17</sup> *Un Arte Contextual*. 2002, p.15



Palacio de Justicia, Bogotá (Colombia).

La obra consistió en 280 sillas de madera colgadas desde la azotea del Palacio de Justicia para conmemorar la toma del 6 y 7 de noviembre de 1985 realizada por el movimiento guerrillero colombiano M-16, y posteriormente retomada por la Fuerza Militar. Las sillas iban siendo descolgadas a medida que avanzaban las 27 horas que duró la toma. Las 280 sillas simbolizan al mismo número de personas que se encontraban en el interior del palacio en el momento de los hechos y fueron víctimas de violentos sucesos.

De esta manera Doris Salcedo recrea de manera metafórica, la existencia de cada funcionario del palacio, apropiándose de objetos y un espacio específico cargado de historia para conmemorar los sentimientos de dolor y vértigo de las víctimas.

*Skoghall Konsthall* (2000), es una obra de Alfredo Jaar. Se trató de una acción poética para generar un impacto social en una pequeña comunidad sueca llamada *Skoghall*, un pueblo papelerero que carecía de un lugar físico construido destinado al desarrollo cultural.

Esta acción poética que desarrolló Jaar, consistió en construir con papel y madera una galería de arte, cual sería inaugurada por el alcalde del pueblo en presencia de toda la comunidad local, y en el que albergaría obras de artistas jóvenes emergentes suecos y obras artesanales de los habitantes de *Skoghall*. Posterior a 24 horas de la inauguración, se dio inicio a la ceremonia de clausura, se retiraron las obras de su interior y se le prendió fuego intencionalmente a la galería para que esta se perdiera por completo, con el fin de

transmitirle al pueblo la necesidad de tener un espacio físico concreto destinado al desarrollo cultural a partir de la estrategia del “dar y luego quitar”<sup>18</sup>.



*Skoghall Konsthall* ,2000, Skoghall (Suecia).

*Wrapped Reichstag* (1995) fue un ambicioso proyecto realizado y financiado por Christo and Jeanne-Claude, un matrimonio de artistas plásticos que buscaron el poder transformar y hacer renacer una nueva Alemania por medio del gesto de envolver con tela y cuerda el emblemático edificio *Reichstag* en una localidad de Berlín. Tras importantes acontecimientos como incendios, combates, reuniones del parlamento alemán y daños estructurales que sufrió el edificio, el matrimonio de artistas consiguió después de 24 años de anteproyecto realizar la intervención, donde el público pudo ser testigo durante dos semanas que duró la exhibición.

---

<sup>18</sup> Posterior a este acto poético, se creó una agrupación de amigos residentes del pueblo Skoghall, con el propósito de generar un proyecto de museo para la misma ciudad.



*Wrapped Reichstag, 1995, Berlín (Alemania).*

La tela que cubrió por entero el edificio Reichstag no modificó su forma y estructura original, sino que sólo re contextualizó el significado del mismo, ofreciendo así una imagen metafórica de limpieza en su historia, una depuración o un nuevo empezar.

Con estas tres obras que tomé como ejemplo para ayudar a esclarecer a lo que se denomina “arte contextual”, puedo otorgar que en el caso de estos ejemplos se trata de obras donde el “exterior o el espacio público” es el lugar que alberga la obra de arte. Y la “edificación” en este caso, es el soporte del contenido sensible, y compone tanto lo creativo como la carga histórica de cada edificio en su existencia o en su ausencia en relación a una época.

Por tanto, para finalizar este capítulo planteo las siguientes preguntas a modo de reflexión:

¿Será o no casualidad que estas tres obras que tomé como ejemplo, indiquen que los edificios emblemáticos y los espacios públicos cumplan un rol protagónico en el arte contextual?. De no ser casualidad, ¿entonces el arte contextual, en cierta medida sería

menos elitista y menos ficticio e ilusorio en cuanto a la interacción y el encuentro social por estar presente en un espacio exterior, buscando sencillamente salirse del “cubo blanco” (galería de arte o museo)?

## **2.2. El vínculo**

Habitamos en una era donde reinan los medios de comunicación, donde existen mayores rutas de conexión y el contexto tecnológico facilita el contacto social, y pese a estas facultades de nuestra era moderna, también ha significado una aceleración en el ritmo de vida de la especie humana, establecer otra relación con la inmediatez, nos hemos vuelto impacientes debido a estos factores. Las noticias tanto trágicas como positivas tienen espacio y cobertura para todo el mundo, la tecnología nos impone cambiar nuestra relación con el tiempo y depender de ella; internet ofreciendo acceso a información casi ilimitada; celulares conectados a la red las 24 horas y estos ostentan excelentes cámaras fotográficas que permiten registrar a la brevedad cualquier momento; redes sociales que ofrecen a sus usuarios una vitrina para exponer la vida personal y sus intereses a cambio de almacenamiento de información y base de datos que se venden al mercado de la publicidad y el marketing; mensajería instantánea en nuestros celulares que nos conectan y nos desconectan de personas y actividades.

Hemos creado un mundo exigente, que presiona a adoptar formas de conexión ante el mundo, nuevas formas de relacionamiento con el entorno social para no perder oportunidades que nos pueden ser de ayuda para sentirnos desarrollados y satisfechos con nosotros mismos, porque si renunciamos a esta forma, nos volvemos invisibles y obsoletos para una sociedad en la que hay que ser útil si queremos ser parte de ella.

Al estar bajo esta constante presión de conectividad y ritmo acelerado, hemos perdido momentos de relajación, calidad de vida, y existe un gran índice de stress, sobre todo en las ciudades. Y si sumamos a esto, el factor de la presión económica más el consumismo, da como resultado una sociedad estresada, donde la mayoría de las personas sufren de alteraciones anímicas y desequilibrios de personalidad que impiden la conexión

consigo mismo y con su autoconsciencia. El ser humano bajo estas circunstancias experimenta vulnerabilidad en la que se ve inserto en un eje de decisiones respecto a cómo mostrarse ante el mundo, es decir: “cuál es la imagen de sí mismo que desea proyectar” y dónde, cuándo, en qué circunstancias, ante quién o quiénes. El flujo de información existente en el mundo es necesario y muy amplio, las personas son protagonistas de aquello y en su mayoría lo saben. Entonces, el tema de la exposición al mundo es delicado y requiere del criterio de cada persona. Hay quienes extreman sus decisiones y se exponen sin desconfianza por entero al mundo, y hay quienes sienten amenazas por parte del medio por ser perjudicados de alguna u otra forma y se abstraen, por supuesto que el término medio también existe, y no hablo solo en el contexto de redes sociales, sino en la exposición general del día a día.

“El mundo de hoy no es lugar de representación teatral de acciones y sentimientos, sino de la exposición mercantil de intimidades para consumir. Pero la prensa del corazón o la incesante publicación de “estados” en las redes sociales no son inofensivos. Pues, de hecho, la coacción de exponer la intimidad rompe la sociabilidad, que pide cierta distancia entre personas. La sociedad íntima, señala Han, elimina signos rituales, ceremoniales —en los que uno se evadiría de sí mismo— y, al final, está poblada por narcisistas sujetos íntimos que se encuentran a sí mismos en todas partes”.<sup>19</sup>

Otro aspecto importante a mencionar es cómo la tecnología ha desplazado el contacto directo, la involucración del cuerpo físico en presencia de otro para comunicarse, relacionarse y establecer algún tipo de vínculo a partir de una proximidad.

Antes de enfocarme más en este aspecto, quisiera señalar una observación de Paul Virilio:

---

<sup>19</sup> Juan Pablo Serra (2014). Reseña “*La sociedad de la transparencia de Byung-Chul HAN*” (2013), p: 5

“La cuestión de la corporeidad nos toca a todos –empleo la palabra “toca” voluntariamente. Hay tres cuerpos que están profundamente ligados: el cuerpo territorial, el del planeta y de la ecología; el cuerpo social; y finalmente el cuerpo animal o humano. De ahí, la necesidad de resituarse respecto al cuerpo, de resituar nuestro cuerpo respecto del otro –la cuestión del prójimo y de la alteridad-, pero también respecto a la tierra, es decir, el mundo propio. No hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación. El cuerpo se sitúa respecto del otro, de la mujer, del amigo, del enemigo...pero se sitúa también respecto del mundo propio. Está “aquí y ahora”, hic et nunc, etá in situ. Ser estar presente, aquí y ahora”.<sup>20</sup>

A partir de esta observación que hace Paul Virilio, sugiero respuestas para las siguientes preguntas: ¿cómo nace un vínculo?, ¿cómo se vivencia el vínculo en el medio social de hoy en día?, ¿cuáles son los factores que lo determinan?, ¿estos se pueden manipular?

Creo que en primera instancia el primer gesto que permite llegar al vínculo, se asocia a un roce de tipo físico en la que operan los sentidos más la proxémica. Al hablar de un “contacto de tipo físico” no me refiero exactamente a que deba existir tacto tangible como condición para que exista el contacto, sino que este puede ser intangible, por ejemplo puede existir contacto a partir de la conexión visual entre dos personas, o de una misma frente a su propio reflejo. Es decir, un reconocimiento de un cuerpo existente, ya sea del cuerpo propio como el ajeno, reconociendo su presencia a través de los sonidos que emite, su forma anatómica, su movimiento, olor, respiración, temperatura y la distancia que tenga con un receptor. Cuando se reconoce la presencia animal o humana, nace la posibilidad de establecer un vínculo, un contacto, una conexión que puede llevar al relacionamiento y este a un tipo de relación específica. El vínculo como primer contacto es la entelequia de una oportunidad de relación, es la acción accidental en potencia de transformarse en algo más importante que un simple reconocimiento a la presencia.

---

<sup>20</sup> *Cibermundo: ¿Una Política Suicida?* 1997, p.45

El reconocimiento de un cuerpo concede también un reconocimiento de la distancia en relación a otro cuerpo y las reacciones que provoca la variación de distancias. “Proxémica” es el nombre que recibe este estudio científico que fue teorizado por Edward T-Hall, en la que se sintetiza como la ciencia que estudia las distancias de proximidad tanto entre animales como en personas, y cómo las variación entre estas generan reacciones físicas y psicológicas en las especies.

T-Hall reconoce en el hombre cuatro tipo de distancias (íntimas, personales, sociales y públicas) en las que cada una posee dos fases (una lejana y la otra cercana).

Este planteamiento propuesto por este antropólogo estadounidense, señala:

“La hipótesis que sustenta el sistema de clasificación proxémica es la siguiente: es propio de los animales, entre ellos el hombre, el comportamiento que llamamos territorial, que entraña la aplicación de los sentidos para distinguir entre un espacio o distancia y otro. La distancia específica escogida depende de la transacción: la relación de los individuos interoperantes, cómo sienten y qué hacen”.<sup>21</sup>

Bajo estas condiciones y reconocidos estudios científicos, el vínculo entonces, adquiere ciertos parámetros que lo condicionan en el instante previo donde pudiera crearse el contacto y posteriormente el vínculo mismo, donde este entrará a jugar en los diferentes planos de la territorialidad ajena.

Según este último concepto, H. E. Howard (ornitólogo inglés) describe por primera vez el concepto de territorio en su tesis *Territory in Bird Life* escrito en 1920, donde dice:

“La territorialidad, concepto básico en el estudio del comportamiento humano, suele definirse diciendo que es el comportamiento mediante el cual

---

<sup>21</sup> *La Dimensión Oculta*. 1997, Edward T-Hall, p. 154

un ser vivo declara característicamente sus pretensiones a una extensión de espacio, que defiende contra los miembros de su propia especie”.<sup>22</sup>

Ante este planteamiento me surgen las siguientes dudas: y de ser así, ¿qué sucede con el territorio psicológico que lo comprende la consciencia de nuestro cuerpo exterior (anatómico) y nuestro territorio mental?, ¿acaso a ese espacio no medible desde la proxémica no se puede considerar “territorio”? En este plano de la territorialidad ¿Dónde queda el vínculo propio, el de auto-reconocimiento, el de introspección, aquel existente con nuestro yo?.

A mi parecer, aquí es donde comienza a cobrar valor lo efímero, que existe desde nosotros y para nosotros, y que la reconocemos tanto en el exterior físico (en cuerpos que poseen un potencial e intención comunicativa) , como en el interior de nosotros mismos. Donde ambos son percibidos por nuestra sensorialidad y que antes de llegarnos como información para razonar, nos llega como emoción para simplemente sentir.

Comunicar a otros aquella información de tal experiencia efímera vivida, no resulta fácil transmitirla sólo con descripciones formales, sino que requiere ser expresada desde la emoción para generar entendimiento desde la empatía del otro.

El intentar reconocer y expresar emoción es lo que nos podría llegar a conectar con lo esencial de un vínculo (en el territorio psicológico), sea con nosotros mismos o con los demás. No necesariamente para generar una nueva relación de vínculo, sino, simplemente para atender una emoción latente de un presente o un recuerdo.

Aquellas experiencias efímeras personales que responden a la realidad personal y a la realidad colectiva (el medio, el contexto, los sistemas urbanos, etc), o los paisajes o momentos que rompen nuestro cotidiano aportándonos una repentina sensibilidad amable, mágica, que nos nutre de serenidad, alegría y otros sentimientos bondadosos, es lo que yo también llamaría “territorio” pero de vínculos, donde la distancia existe, es relativa pero

---

<sup>22</sup> E. T-Hall. *La Dimensión Oculta*. 1997, p.14

posiblemente nunca vaya a ser medible por la ciencia de la proxémica, ni por el registro de un aparato altamente tecnológico (a no ser que se trate de una escenografía o escena prediseñada para ser fotografiada), porque estos tipos de prótesis que actúan como una extensión de nuestro sentir, jamás podrán remplazar la experiencia de estar y vivir el instante siendo testigo del presente. Por esta razón el vínculo y lo efímero llama al alma a estar presente, llama a lo sensorial y la concentración a estar ahí, presenciando, experimentando.

La información sensible efímera que se almacena en nosotros y que experimentamos al momento de realizar una acción o una interacción, es el sustento de un vínculo, ya sea en una relación que mantengamos con nosotros mismos o que compartamos con alguien más. Esta información sensible efímera que nos “vincula”, es la complicidad entre las almas sensibles, es el factor enlazador que deja huellas en nuestro territorio subjetivo unipersonal.

Por lo tanto, “la interacción humana como obra de arte” no sería nada más en su esencia, que la intención de generar en los espectadores la conciencia de reconocerse o estar presente en un espacio tiempo, experimentando emociones o sensaciones con el fin de ser digeridas, sentidas. Para que la obra de arte pueda generar esta intención, el artista debe reconocer los diferentes territorios existentes y el funcionamiento de estos. Debe reconocer el comportamiento humano ante las condiciones espaciales que se le presenten. Estos factores (territorio, espacio, distancia y proximidad), determinarán la experiencia efímera de cada espectador al momento de presenciar o interactuar con una obra de arte.

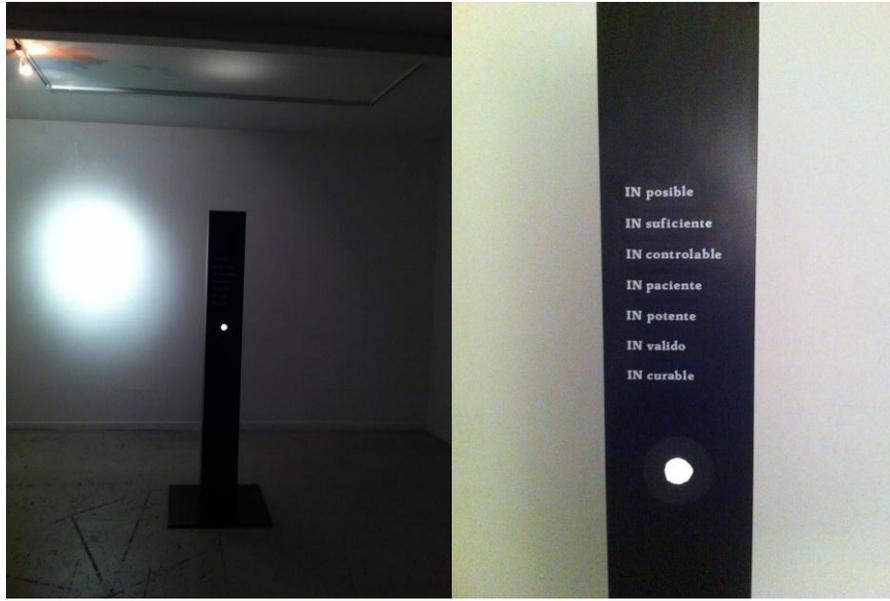
Dominar estos factores es tan importante, que incide en el espectador a que este reconozca lo que puede estar experimentando, o pueda desapercibir la oportunidad de vivenciar la obra como una experiencia efímera, que a su vez permitiría digerir y expresar lo acontecido desde su experiencia. Pero también incidiría estos mismos factores en la posibilidad de un vínculo, ya que el reconocimiento de un cuerpo existente en un determinado espacio puede alterar de buena o mala manera la experiencia de un espectador frente a la obra.

### 3. ANÁLISIS DE OBRAS

#### 3.1. Obras en potencia

A continuación realizaré una descripción de los objetivos y fundamentos de algunas obras realizadas en el último periodo de estudios, que me ayudarán a expresar de mejor manera la emoción que implica el vínculo como experiencia efímera anexo a una ruptura de lo cotidiano.

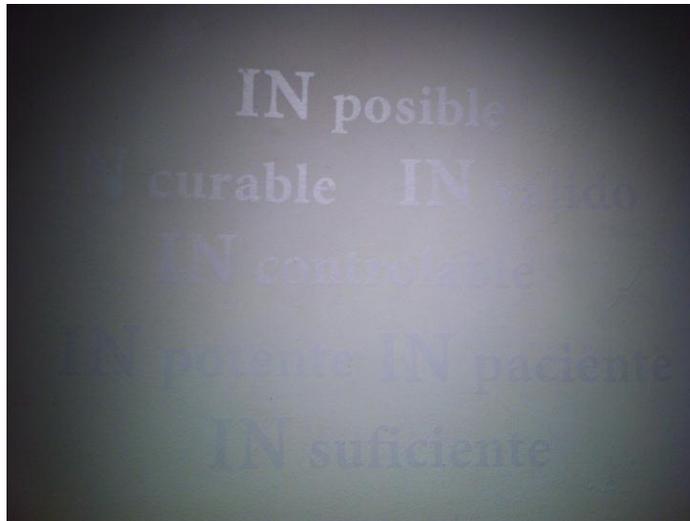
*In:* es una obra que propone al espectador una reflexión personal acerca de la interpretación que este le pueda dar a una composición gramatical alterada. Son 7 conceptos que se encuentran en el exterior superior frontal de un paralelepípedo negro de 1.80 m x 22 cm aproximadamente. Estos conceptos intentan aproximar al intelecto del espectador a una fase de reflexión, introspección personal que se alinea con un octavo concepto “RECONOCER”, palabra capicúa y simétrica, escrita en color negro y que se encuentra al interior del paralelepípedo con fondo blanco luminoso. El espectador para llegar a este último concepto debe agacharse y mirar a través de un lente tipo prisma que ofrece este gran objeto como visor. Este prisma va conectado a espejos que producen un efecto de caleidoscopio fijo que toma la palabra reconocer y la re multiplica, con el objetivo de reflejar reiteración en el proceso de volver a conocer a través de esta mirada a este interior que el espectador puede asociar a su propio interior. IN significa interior y también es un sufijo negativo en español, este trabajo busca transformar lo negativo en positivo y eliminarlo a través de la mirada del interior.



*In* (2014), Ingrid Judson. Facultad de Artes Universidad Finis Terrae (Chile).

Al costado izquierdo de este objeto, en la muralla, están escritas en blanco e iluminadas las mismas palabras que se encuentran en el exterior de la caja negra, estas son casi invisibles, ya que se camuflan con el brillo de la luz. La intención es que el espectador para reconocerlas tenga que realizar un esfuerzo, además, aproximarlos al entendimiento de la experiencia, que le permita establecer relaciones entre lo que lee y la forma de acceder al contenido.





Instalación: paralelepípedo de melanina negra 180 cm x 21,5 cm;  
y muralla con impresión de palabras de color blanco adheridas.

Entonces, en esta obra se puede rescatar la intención del objeto de querer captar la atención del espectador, presentándose así como un cuerpo material que posee una forma simple, estilizada y a su vez con extraña presencia, lo que genera capturar la atención del espectador, lo lleva a un enigma, a una curiosidad que saciar por medio de un escaneo impuesto por el propio orden jerárquico del objeto, primero su presencia completa, posteriormente las palabras en un orden específico que lleva a entender la problemática gramatical y la torsión semiótica donde ambas cobran sentido al ser comprendidas por el espectador, en el que éste se ve preparado para la última instancia, donde debe ejercer una acción, agacharse y observar un nuevo desafío: comprender y reconocer el texto que yace en el interior del objeto y anexas esta acción con todas las otras experiencias de comprensión que le demandó la obra-objeto.

Como resultado se obtiene: una persona generando conexiones sensoriales, intelectuales y emocionales a través de una introspección, un auto reconocimiento, un espectador siendo testigo de su propio presente, un presente que se manifiesta a través de la emoción del descubrir, en el que se vio en la necesidad de romper la cotidianeidad leyendo palabras que rompían con sus normas gramaticales, ejercer una acción física específica, enfrentarse a un objeto con aspecto frío, sobrio, impermeable pero con un alto contenido sensible y subjetivo en sí mismo. Es una obra la que se enlazan los dos grandes temas

tratados hasta el momento: el encuentro entre lo vincular y el encuentro de la experiencia como ruptura de un cotidiano.

*Captura universal*: es una obra que intenta conceptualizar en imagen el conflicto entre la ciencia y lo divino para que el espectador retome conciencia de su propia postura frente a lo enigmático y lo verídico, volviendo a re cuestionarse el ¿cómo?, ¿por qué?, ¿de qué forma?, de tal modo que la reflexión y las asociaciones que haga entre lo que conoce y lo que desconoce, genere un auto reconocimiento por medio de sus hipótesis.

El trabajo consistió en colocar un frasco de vidrio en la muralla a la altura de la coronilla, en su interior tubos de ensayos y salpicado de líquido fluorescente de diferentes colores. La idea fue almacenar en este frasco las dos corrientes del universo: aquello que está ligado a la magia, a lo efímero y espiritual; con aquello que está reconocido por la ciencia.

El hecho que el frasco estuviera pegado a la muralla y que su pegamento pasara desapercibido, ayudaba a la idea de inquietar en el espectador la lógica del peso y la gravedad, el objeto visualmente se antepone a esas leyes y se aproxima a la “divinidad”.



*Captura Universal* (2014), Ingrid Judson. Facultad de Artes Universidad Finis Terrae (Chile).

En el caso de esta obra, prima la ruptura de lo cotidiano, de lo común, la presencia de la ficción al servicio de generar una ilusión y proponer otra realidad “rompiendo” con una ley natural: la gravedad, y presentando enigmáticas luces que brillan de manera autónoma. Por lo tanto, el objeto ante el espectador posee su propia estrategia para inquietarlo y encantarlo a través de su imagen “enigmática mágica”, esto hace que se sienta descolocado, atraído, como si fuese algo mágico tangible lo que tiene ante sus ojos.

*Carpa Mágica*: esta obra cilíndrica de 2,70 m x 90 cm de diámetro, alberga en su interior un confortable espacio que ofrece un paisaje mágico que ilumina el recinto.



*Carpa Mágica* (2014), Ingrid Judson. Facultad de Artes Universidad Finis Terrae (Chile).

Una colchoneta y un simulacro de miles de estrellas conforman el interior de esta carpa de aspecto objetual minimalista que posee dos ingresos, uno en cada extremo del cilindro. Este se ve envuelto por una membrana de polar blanco que suaviza y ablanda su aspecto exterior, aproximando a su vez la experiencia acogedora que se obtiene al ingresar en él.

El espectador se enfrenta a un objeto que sugiere una experiencia, atender lo que ocurre en su interior al mirar esta “lluvia de estrellas”, sorprenderse, sentirse extasiado por la atmósfera y el asombro que genera este paisaje ficticio. Se ve invitado a ingresar para extremar su emoción y experiencia, ser acogido por un espacio que lo sumerge en un estado contemplativo.



De esta misma manera la obra ofrece compartir la experiencia con un segundo espectador, la razón por la que se justifican los dos ingresos, para que así los espectadores sean cómplices de un mismo asombro, sumergidos en el mismo estado contemplativo. La experiencia compartida en el interior da para mucho, sin embargo es una instancia íntima en la que dos espectadores pueden iniciar un vínculo a partir del dialogo de palabras o gestual que exige el acuerdo para acomodarse y compartir un espacio.

La experiencia que ofrece la obra es directamente proporcional a las decisiones que tome cada espectador frente a esta. Es decir, entre mayor experimentación, mayor estímulo. Esta particularidad que brinda la excitación al extremar la experiencia, se puede relatar y registrar gráficamente, pero aun así no es suficiente para transmitirla.

En esta obra el problema que ejerce la proxémica frente a la utópica vincular, queda en manifiesto por el rechazo que se genera en las personas cuando están frente a la situación de invasión espacial, sobre todo si proviene de un desconocido. Que dos espectadores compartan el estrecho espacio que ofrece esta obra es prácticamente iluso, porque aun que esta brinde la opción a sus espectadores, estos probablemente tomaran la opción de esperar su turno para ingresar a ella, por un tema de comodidad, facilidad e intimidad<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> [Además esta obra se insertó dentro de una sala de clases de una facultad de artes, donde sus espectadores (alumnos) se conocían entre sí. Entonces el objetivo de generar complicidad entre espectadores estaría en ventaja respecto a que si la obra se hubiese emplazado en un museo o galería donde el público es abierto, y en los que eventualmente no se conocen entre sí.]

### 3.2. Obra efímera: un medio delicado para llegar a lo esencial

La magia ¿qué guarda en su interior que nos conquista desde la emoción?

Todo lo efímero nos envuelve en una poética, en una sensibilidad que despierta en nosotros atención a un mundo paralelo a lo cotidiano de la realidad externa, donde aquel mundo capta el tiempo desde una realidad subjetiva, relativa; y aquel tiempo vibrante nos pertenece, vive en nosotros, es íntimo y sensible. Lo efímero protagoniza la emoción y el instante en el receptor, done este al presenciarlos como experiencia dota de sentido aquella instancia, la interpreta, la empodera y energiza.

Christine Buci-Gluksmann en su libro *Estética de lo efímero* (2006) menciona lo siguiente respecto al tiempo: “Lo efímero capta tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres y de lo existente. Todo lo que está “entre” y puede escapar a la presencia del presente.”<sup>24</sup>

Lo efímero es ambiguo, es real e ilusorio al mismo tiempo; tan real que lo percibimos como un impacto de emoción, donde cuestionamos el ¿cómo? e intentamos entender desde la admiración de los efectos, el comportamiento del material que está ante nosotros; y a su vez es tan ilusorio que nos sentimos atraídos, encantados y emocionados ante los efectos. Estos nos emergen en una magia propia de la ilusión, que la debemos percibir desde la contemplación sensorial, y sabemos que pertenece a un determinado momento, como un hechizo que se acaba, donde el estado sensorial o emocional que propicia la ilusión (efecto), no corresponde al plano cotidiano, o quizás sí, pero para nuestra emoción se vuelve novedosa y atractivamente intrigante.

Lo efímero nos remite al sueño, a lo surreal, a una frágil y sutil envoltura del presente que guarda en su interior una sustancia delicada. La sensación y la energía que transmite lo efímero, nos pertenece, es nuestro, nace y muere de nuestra propia sensibilidad.

---

<sup>24</sup> p.21

Sólo son efectos. Cristales, agua, bruma, luz, reflejos, transparencias, tornasol, vapor, brillo, sonidos, son alguno de los efectos que provoca la materia bajo determinados factores, que al dialogar de manera armoniosa con su entorno generan condiciones neutras pero que se prestan para ser interpretadas por un testigo, o sea es su receptor quien se ve estimulado por su sensorialidad frente al mundo neutro y funcional.

Estos efectos, ya sea que pertenezcan al medio natural, o sean impuestos artificialmente para crear atmósfera, poseen cierto manierismo delicado para nosotros, cuya delicadeza radica en lo ligero y su liviandad. Así lo demuestran obras de Monet y Turner quienes querían plasmar en sus pinturas el aire, la humedad, la energía, el movimiento, y el tiempo. Nada menos que lo imposible. Sus técnicas respondían en particular a conseguir ese “algo” que envuelve los efectos y sus interfaces.



1.

2.

1. Monet “*La estación de Saint Lazare*”. (1877, óleo sobre lienzo, 75cm x 104 cm. Museo de Orsay, Paris, Francia).
2. Turner “*El incendio de la Cámara de los Lores y los comunes*”. (11835, óleo sobre lienzo, 132 x 92 cm, Museo de Arte de Filadelfia, EE.UU).

A continuación, a modo de comparación y explicación de obras efímeras en el arte, presentaré mi instalación llamada *Espacio*.



Instalación: *Espacio* (2014). Ingrid Judson. Facultad de Artes, Universidad Finis Terra (Chile).  
(4 m de ancho x 3 m de alto x 5 m de profundidad).

Esta obra escenográfica abarca gran parte de una sala negra, la cual por medio de paneles transparentes y géneros translucidos salpicados con flúor, genera un paisaje tridimensional ficticio, que sugiere una ilusión del Universo.

*Espacio* se caracteriza por generar un contraste entre colores, luz y oscuridad, donde la materialidad tiene la particularidad de poseer su propio tiempo de exposición, ya que ésta al estar al contacto con el oxígeno va perdiendo gradualmente su poder de auto iluminar. De esta forma *Espacio* es una obra cíclica, en la que en cada exposición que se presenta a su público se vuelve a crear el efecto visual luminoso y se espera a que muera la ilusión en completa oscuridad.



La obra al poseer paneles y telas transparentes que albergan en diferentes proporciones el color con su propia luz, presenta profundidad de campo, donde dialoga a modo de espectáculo visual, luz, forma y colores que componen imágenes flotantes respondiendo a una ilusión mágica e infinita.

No es permitido que sus espectadores registren la obra por medio de cámaras filmadoras, fotográficas o teléfonos celulares. Pues esto les permite que se conecten con la delicadeza y el tiempo propio de la obra que a su vez es lo propio de los espectadores. La luz es el factor que más incide en la fragilidad de la imagen, así también la transparencia, el efecto flotante, los colores escogidos, y el espacio que envuelve la ilusión en sí de un tiempo-espacio de atmosfera mágica, serena y encantadora.

Vale señalar que la imagen de registro empleada para presentar la obra en esta investigación, no es suficiente para entenderla y visualizarla, ya que los efectos que se contemplan al estar en presencia frente a la obra, no son visibles en este registro.

En este proyecto la proxémica guarda relación con el contraste de luz y oscuridad. Este contraste es el responsable de establecer los límites espaciales propuestos, para que el espectador viva la experiencia de desplazarse, observar e ir descubriendo los efectos visuales que propone la obra a medida que el ojo se va acostumbrando a la oscuridad.

El vínculo se presenta como la oportunidad y la intención de sensibilizar a los espectadores a través del gesto de contemplar, reflexionar, y el tomar conciencia de ser testigo de una experiencia única, mágica y sensible, para ser vivida, recordada, narrada o reservada.

La experimentación física y presencial del espectador en este espacio ficticio, permite que la obra dialogue directamente con sus canales sensoriales y emocionales, donde la persona encuentra en lo efímero un sentido real y la metáfora.

La experimentación de una obra responde en a la siguiente reflexión de Susan Sontag:

“Varias veces he aplicado ya a la obra de arte la metáfora de un “modo de nutrición”. El llegar a implicarse en la obra de arte comporta, a no dudar, la experiencia de desprenderse del mundo. Pero la obra de arte por sí misma resulta también un objeto vibrante, mágico y ejemplar, que nos devuelve al mundo de alguna manera más receptivos y enriquecidos”.<sup>25</sup>

Ante el planteamiento de Sontag, resulta imprescindible mencionar la ventaja que ofrecen las obras de arte efímeras en relación a los otras que no lo son.

El arte efímero tiene esa capacidad de ser más simple y directo que las demás artes, ya que la imagen o el sonido penetra en forma de impacto inmediatamente en el espectador por medio de lo sensorial, la obra se comienza a entender a partir de un sentir, no de un

---

<sup>25</sup> *Contra la Interpretación*. 1996, p.57

razonamiento lógico intelectual, sino de reconocer la esencia de su atmósfera. La intención está dada por la propia interpretación y metáfora de cada persona, siendo válido cualquier tipo de reacción emocional.

En este tipo de obras, los espectadores que no se relacionan con el arte frecuentemente, poseen las mismas condiciones para sentir que aquellas personas que pertenecen al mundo del arte. Aquí la intelectualidad no está en juego, sólo se requiere disponer de los sentidos y dejarse fluir por la experiencia emocional.

Según mi entendimiento: “a través de las experiencias efímeras, las emociones pueden despertar la sensibilidad para que afloren los afectos”.

De este modo, lo efímero en mi obra busca que la conexión íntima entre: cuerpo, emoción y espacio-tiempo, permitan al individuo vincularse consigo mismo por medio de esta experiencia ficticia que lo sensibiliza y lo devuelve a su realidad más humanizado.

## CONCLUSIÓN

Esta investigación se inició en forma paralela a los estudios prácticos de taller, y a medida que avanzaban ambos estudios, en que los temas a tratar se alejaban de por sí (arte relacional y experiencia efímera), me vi en la necesidad de buscar la relación que pudiese existir entre ambos cuando una obra intenta integrar estos conceptos dentro de ella.

En este proceso de investigación en busca de formas y respuestas para realizar obras que permitan generar situaciones accidentales, donde el roce, el contacto social o la creación de comunidad, se estableciera como la intencionalidad de la obra; permitió identificar la existencia del arte relacional como propuesta en la escena artística. Cuyo interés surgió a partir de sentirme identificada con la intención de artistas relacionales de ir más allá del análisis, y crear contenidos para generar un arte que pueda cambiar y mejorar el mundo en el ámbito de las relaciones sociales, y de esta forma ayudarnos a evolucionar como especie. Sin embargo, identifiqué en el arte relacional la ambigüedad en su concepto, pero también la necesidad de rescatar en su esencia el contenido sensible de su propuesta, que según mi entendimiento, se asocia a crear o potenciar las conexiones sensibles humanas, (tanto individuales o colectivas), en otras palabras, tratar el tema del vínculo a través de la experiencia artística.

Por tanto, la investigación de a poco se fue asentando en el territorio de lo etéreo, de lo que pueden compartir dos experiencias subjetivas diferentes frente a una misma escena artística.

Sin embargo, la ciencia también aportó e influenció de forma directa en los aspectos subjetivos a tratar, convirtiéndose en un determinante para las experiencias. Pese a esto, la única condición que brindó estabilidad a una experiencia artística determinada por tantos factores, fue lo efímero, siendo este el más esencial.

Este estudio que implicó la investigación del arte relacional, identificar sus falencias y debilidades en su marco teórico, que posteriormente dio surgimiento a un nuevo concepto

que propuse bajo el nombre de “Arte Vincular”, no es nada más que el concepto en coherencia a una idea de buenas intenciones, a una ficción que responde a una utopía de formas de relaciones sociales. Lo que para el arte es insuficiente si una obra interactiva llega a concretarse sólo desde la idea y no desde la acción operadora de cualquier espectador. Por ende la investigación se vio en la necesidad de identificar un punto de inflexión: el vínculo, como algo independiente al concepto propuesto anteriormente y directamente relacionado con la ciencia de la proxémica que estudia los efectos físicos y psicológicos que provoca la proximidad en las especies, entre ellas considerándose al hombre.

Se podría decir que este es el gran contrapunto que desarticula al arte relacional y al arte vincular ya que cuyas obras para que funcionen como tal, (tanto en su idea como en su interacción), se ven en la necesidad que el espectador renuncie a las condiciones propias de su especie de manera consciente, renunciar a su territorio (a su metro cuadrado), y este hecho es iluso, ya que el hombre en general no tiene tendencia a ir en contra de su naturaleza.

Bajo este concepto de “territorialidad” surgieron estas preguntas: ¿qué sucede con nuestro territorio psicológico?, en este plano de la territorialidad ¿dónde queda el vínculo propio, el de auto-reconocimiento, el de introspección, aquel existente con nuestro yo?. Lo que dio origen al valor de lo efímero como algo existente desde nosotros y para nosotros, que es percibido por nuestra sensorialidad y que nos llega como emociones antes de información para razonar e intelectualizar.

Lo efímero rompe el cotidiano, nos libera de la rutina y abre las puertas de nuestro mundo subjetivo emocional. Lo cual se convierte en un verdadero desafío al momento de comunicar nuestra experiencia a otras personas, en que la forma más fácil de transmitir lo vivido es a través de la expresión de las emociones ya procesadas para generar entendimiento desde la empatía del otro. Por lo que reconocer y expresar nuestras emociones como anécdotas es lo que nos podría llegar a conectar con lo esencial de un vínculo, ya sea con nosotros mismos o con los demás, ¿con que fin?, quizás no para generar

más vínculos o relaciones sociales, sino, para devolver al hombre más humanizado al mundo y así este potencie su universo desde la calidad de lo sensible.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G. (2010). La interacción, la interpretación y la implicación como estrategias participativas. *Arte y políticas de identidad*, 3, 9-28.
- Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual*. Murcia: Cendeac.
- Arnheim, R. (1972). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba.
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Argentina: Adriana Hidalgo.
- Bodemann-Ritter, C. (1995). *Joseph Beuys: cada hombre, un artista*. Madrid: Visor.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética relacional*. Francia: Adriana Hidalgo.
- Buci-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid, España: Arena Libros.
- Serra, J.P. (2014). *Reseña de La Sociedad de la Transparencia de Byung-Chul Han*.  
Revisado el 28 de noviembre de 2014. Desde internet:  
<http://www.redalyc.org/pdf/1294/129432541006.pdf>
- Fried, M. (2000). *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*.  
Madrid: Machado Libros.
- Hall, E.T. (1997). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- Prado, M. (2011). Debate crítico alrededor de la estética relacional. Barcelona: Revista online “*Disturbis*”. Revisado: 2 de mayo 2014, desde internet:  
<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. España: Ellago.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Revisado el 20 de octubre de 2014 desde Internet: [www.rae.es](http://www.rae.es)

Sontag, S. (1996). *Contra la Interpretación*. Madrid: Alfaguara

Virilio, P. (1997). *Cibermundo ¿una política suicida?*. Santiago: Dolmen.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

*Fontaine*. Marcel Duchamp. P: 6.

<http://jenndiaz.com/2015/01/11/ser-el-urinario-de-marcel-duchamp/>

*Light Corner*. Carsten Höller. P: 9.

<http://www.lost-painters.nl/grand-palais-dynamo-a-century-of-light-and-motion-in-art-1913-2013/>

*The Artist is Present*. Mariana Abramovic. P: 10.

<http://www.lissongallery.com/artists/marina-abramovic>

*Atmosphere*. Sebastián Mahaluf. P: 11.

<http://www.mahaluf.net/index1.html>

*Etant Dones*. Marcel Duchamp. P: 13.

[http://www.pasiphae.org/imagesphilippe/oeuvres/duchamp\\_etant\\_donnes\\_2\\_1946\\_66.jpg](http://www.pasiphae.org/imagesphilippe/oeuvres/duchamp_etant_donnes_2_1946_66.jpg)

*Sweeming pool*. Leandro Erlich: P: 15.

<http://twistedstifter.com/2012/08/fake-swimming-pool-illusion-by-leandro-erlich/>

*Busca el Infinito*. Ingrid Judson. P: 16. (2 imágenes).

*Mother Body Emotional Densities, For Alive Temple Time Body Son*. Ernesto Neto. P: 18.

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/jun/19/exhibitions-ernesto-neto-cornelia-parker>

*Humanoids Family*. Ernesto Neto. P: 18.

<http://www.e-flux.com/announcements/ernesto-neto-the-malmo-experience-18-february-%E2%80%9331-may-2006/>

*6 y 7 de noviembre.* de Doris Salcedo. P: 29.

<http://www.art21.org/images/doris-salcedo/noviembre-6-y-7-2000>

*Skoghall Konsthall.* Alfredo Jaar. P: 30.

<http://www.art21.org/images/alfredo-jaar/the-skoghall-konsthall-2000?slideshow=1>

*Wrapped Reichstag.* Christo and Jeanne-Claude. P: 31.

<http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.VQm62GRwuOM>

*In.* Ingrid Judson. P: 39. (2 imágenes).

*In.* Ingrid Judson. P: 39. (2 imágenes).

*In.* Ingrid Judson. P: 40.

*Captura el Infinito.* Ingrid Judson. P: 41.

*Carpa Mágica.* Ingrid Judson. P: 42. (2 imágenes).

*Carpa Mágica.* Ingrid Judson. P: 42.

*La Estación de Saint Lazare.* Monet. P: 45.

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/La\\_Gare\\_Saint-Lazare.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/La_Gare_Saint-Lazare.jpg)

*El Incendio de la Cámara de los Lores y los Comunes.* Turner. P: 45.

<https://martexperience.files.wordpress.com/2015/02/incendio-de-la-cc3a1mara-de-los-lores-y-de-los-comunes-el-16-de-octubre-de-1834-1835.jpg>

*Espacio.* Ingrid Judson. P: 46.

*Espacio.* Ingrid Judson. P: 47.