



María Eugenia Rabadán Villalpando

ORCID: [0000-0001-8121-8770](https://orcid.org/0000-0001-8121-8770)

Visibilidad e inteligibilidad en Fairytale (2007) de Ai Weiwei

Páginas 81-99

En:

Lo estético en el arte, el diseño y la vida cotidiana / Nicolás A. Amoroso Boelcke, Olivia Fragoso Susunaga y Alejandra Olvera Rabadán, coordinadores. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 2021. 375 páginas.

ISBN 978-607-28-2162-0

Relación: <https://doi.org/10.24275/uama.1242.8980>

Universidad
Autónoma
Metropolitana
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Azcapotzalco

<https://www.azc.uam.mx/>



Ciencias y Artes para el Diseño

División de
Ciencias y Artes para el Diseño

<https://www.cyad.online/>



Departamento del
Medio Ambiente

Departamento del
Medio Ambiente

<https://medioambiente.azc.uam.mx/medio-ambiente.html>



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como
Atribución-NoComercial-SinDerivadas

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Visibilidad e inteligibilidad en *Fairytale* (2007) de Ai Weiwei

Dra. María
Eugenia
Rabadán
Villalpando
Universidad de
Guanajuato

Resumen

Ai Weiwei, el conocido artista nacido en China en 1957 fue invitado a exponer su obra en la exposición de arte contemporáneo *documenta XII* de Kassel, Alemania, en donde presenta *Fairytale* (Bovier y Schnetz). La obra consistió en el diseño del viaje de 1001 chinos a esa ciudad alemana en la que, durante cinco semanas, vivieron de manera cotidiana una experiencia transcultural en Occidente –inconcebible fuera del contexto artístico contemporáneo–. La pieza desplegó un complejo multidisciplinario de artes visuales susceptibles de actuar en conjunto: –cinematografía, fotografía, arquitectura, diseño, performance, arte en red...–. La teoría y método de esta obra entendieron la enorme capacidad creativa del *ready made* –vigente en el contexto del arte actual– para hacer visible e inteligible, la escultura social activa en el contexto del arte contemporáneo, entre otras problemáticas. Del mismo modo, el análisis de esta obra aborda el concepto de *indiferencia visual* relativo al *ready-made*, según Marcel Duchamp quien se basó en la filosofía de Pyrrhon de Elis. La teoría del *ready-made*, compartida por Ai Weiwei, lo ha llevado a señalar que este concepto de arte no tiene relación con el gusto y puede, como veremos en *Fairytale*, incluirse en esa antítesis. Finalmente, analizaremos en qué forma esta obra es parcialmente diferente de la noción duchampiana del *ready-made*.

Palabras clave: Ai Weiwei; imaginación significación y sueños; *ready-made* e *indiferencia visual*, estudio del arte actual y multidisciplinario; arte y transculturación Oriente-Occidente.

Abstract

Ai Weiwei, the known artist born in China in 1957, was invited to exhibit his work at the contemporary art exhibition *documenta XII*, Kassel, Germany. There he shows *Fairytale* (Bovier y Schnetz). This work is about the design of 1001 Chinese people trip to that German city on which, for five weeks, coexist daily a transcultural experience at the West –inconceivable outside of the contemporary artistic context–. The piece displayed a multidisciplinary visual arts complex which works ensembled: –cinematography, photography, architecture, design, performance art, Net Art...–. The theory and method of this work understood the enormous creative capacity of *ready-made* –still valid in the current art– to make visible and intelligible the active social sculpture in the contemporary art context, among other problems. In the same way, the analysis of this work also addresses the concept of *visual indifference* relative to the *ready-made*, according to Marcel Duchamp, who is based on the philosophy of Pyrrhon de Elis. The *ready-made* theory, shared by Ai Weiwei, has led him to point out that this concept of art has no relation with taste and can, as we will see in *Fairytale*, be included on this antithesis. Finally, we will analyze the way in which this work is partially different from the *Duchampian* notion of *ready-made*.

Key words: Ai Weiwei; imagination, signification and dreams; *ready-mades* and *visual indifference*; multidisciplinary and existing art studies; art and transculturation East-West.



81

Ir al índice

Es [Fairytale] el proyecto más especial para mí. Me hace entender mucho, y mucho más conscientemente qué es lo que estaba haciendo antes. Todos mis trabajos en el pasado están más relacionados con la instalación, escultura y otros tipos de trabajo conceptual. Pero la forma es siempre identificable. Siempre sabes que tan pesado y grande es en cuanto a la medición. Pero esto es sobre la mente de alguien, y lo impredecible no es medible. Y está perdurando. No sabes los resultados. Está casi fuera de control. Pienso que si fuera alguna otra exposición, no podría hacer este proyecto. Es porque es *Documenta*, porque es en Alemania, porque es en este tiempo... Es un trabajo que deliberadamente se hace para disponer la posibilidad de experimentar un proceso transcultural oriental, occidental, y en los medios: para repensar las condiciones del mundo hoy.

Ai Weiwei

Introducción

Ai Weiwei, como artista del último cuarto del siglo pasado y el primero de este, se formó tomando como modelo algunos aspectos del paradigma del arte de la modernidad aún vigentes en la transhistoria¹. Por otra parte, debió atravesar el reordenamiento mundial del arte que comprendió el ascenso del arte chino contemporáneo, una mayor visibilidad del arte africano y latinoamericano y el arte del fin de la Unión Soviética, el de la reunificación alemana y el del contexto de Europa unida, entre otros cambios. El arte de este período también ha sido consustancial al cambio mundial de los medios analógicos a los nuevos medios digitales, a la consecuente formación de redes sociales y al origen del *Net Art* [*arte en red*], en el medio de la transformación de la percepción de la población mundial por las tecnologías actuales.

En ese ámbito, Ai Weiwei ha emigrado a través de un flujo de residencias ubicadas en Xinjiang, Pekín, Nueva York, nuevamente Pekín y, finalmente, Berlín. Como artista visual, esta sensibilidad le ha permitido concebir trabajos como *Fairytale* o *Human Flow* –una película que comprendió viajes a través de zonas de desplazamientos humanos a través de países de casi todos los continentes como Grecia, Siria, Afganistán, Irak, Bangladesh, Tailandia, Malasia, Macedonia, Serbia, Hungría, Jordania, Italia, y la frontera de México con los Estados Unidos de Norteamérica– entre otros (Weiwei). Como artista estudió en la *Academia de Cine de Pekín*, aunque también emprendió trabajos en arquitectura, diseño, instalaciones, performance, fotografía, dibujo las diversas disciplinas que componen su obra. Los textos biográficos sobre Weiwei mencionan, como un principio fundamental, el haber sido hijo de Ai Qing, el notable poeta chino de la modernidad formado en París –aun cuando no hubo una modernidad en China–.

Pero, inmediatamente después de regresar, fue

¹ Ai Weiwei es consciente de la historia del arte. Toma de ella fragmentos para ensamblar la obra contemporánea y, de esta forma, desarticular cualquier clase de concepción lineal del arte y de la historia de su disciplina. No hay en ello más que el sentido de determinar particularmente cada obra.



encarcelado en Shanghái por el Partido Nacionalista Chino, el Kuomintang. –declara Weiwei– Naturalmente, durante su encierro (pasó tres años en la cárcel) no pudo pintar, pero se hizo escritor. Estaba fuertemente influenciado por poetas franceses como Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire, y se convirtió en una figura importante de la poesía contemporánea. (2014, pág. 89)

Estas referencias también mencionan la afortunada coincidencia en Nueva York entre el hijo de Ai Qing y el poeta estadounidense Allen Ginsberg, quien era orientalista, había escrito sobre poesía china, y conocía la obra de Ai Qing (Weiwei & Ulrich, 2014, p. 64). En ese sentido Ai Weiwei proviene de una tradición que se basa tanto en la poesía, como en su interés por las letras, los cuales han quedado de manifiesto en los posts de su blog, de forma tal que han superado la colonización de las tecnologías actuales que los transmiten. Desde 1999, Ai Weiwei ha practicado el diseño arquitectónico. Su estudio, lo modeló a partir del diseño de la casa que Ludwig Wittgenstein hiciera para su hermana. Ai Weiwei junto con los arquitectos suizos Herzog & de Meruon proyectaron el *Parque Cultural Ai Qing* en Jinhua –con el cual el poeta Ai Qing fue rehabilitado por el Gobierno de China–. Igualmente, estos tres arquitectos compartieron el proyecto del *Estadio Olímpico de Pekín* y la curaduría del proyecto arquitectónico *Ordos 100*, cuya filmación mencionaremos adelante. Entre otros proyectos de Ai Weiwei vale señalar *241 Caochangdi*: que consistió en la construcción de 19 galerías y estudios de artistas que se han convertido en el locus del arte contemporáneo en China.

En *Fairytales* [*Cuento de hadas*] (Weiwei, A. 2007), particularmente, como obra abordó la compleja concepción y organización del viaje que un segmento de la sociedad china –1001 personas– realizó a la exposición de arte contemporáneo *documenta XII*, de Kassel, Alemania. En la entrevista con Fu Xiao-Dong Ai Weiwei expresó que dicho grupo era como una rebanada que conserva todas las características de un pastel, y que una cantidad de personas menor no sería una representación de China, sino de individualidades: “Todos –dijo– tienen un impacto en el desarrollo cultural e intercambio” (Weiwei, Xiao-Dong, 2012, p. 19). Organizar un conjunto tal requirió un número de cineastas filmando las diversas regiones de China –no hay que olvidar que Weiwei piensa a partir de las imágenes en movimiento y la película es parte integrante de toda esta obra: “Grabamos tanto su trabajo, vida y encuentros cotidianos, como los esfuerzos mentales y materiales dedicados en el curso de la participación. La filmación incluyó las condiciones de vida de algunas comunidades regionales, sus expectativas, sus ansiedades, sus sueños, sus realidades, su educación y situación familiar.” (Weiwei, A. 2007, p. 20). En ese sentido, esperaba que, a partir



de una *elección* de esta naturaleza, un segmento de la población atravesara un proceso transcultural, de definición frente a lo otro, lo que finalmente llevaría al país a reflexionar en torno al conjunto de rasgos de los habitantes originarios de China. Ai Weiwei convocó a la gente a través de su blog. Hay que destacar en ello que doscientos estudiantes del programa de *Comunicación Arte y Diseño*, del *Instituto de Artes Visuales*, de la *Universidad Fundan Shanghai*, viajaron de esta ciudad a Kassel para dar visibilidad e inteligibilidad a la obra. El objeto *elegido* para crear el *ready-made*, por tanto, ha sido la población china en su conjunto. *El pastel* –en términos de Weiwei– es *el objeto que no es de arte* y que sigue procesando los efectos de transculturación occidental-oriental originados en *Fairytales* o, más profundamente, en la poesía moderna introducida en China por Ai Qing.

Weiwei *eligió* a la población china por medio de un acto de *acoplamiento*, tal como Marcel Duchamp solía *elegir* los objetos para la creación de sus *ready-made*:



84

Ir al índice

En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar como giraba... Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé *Farmacia* tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo al horizonte... En Nueva York, en 1915, compré en una quin-callería una pala de nieve sobre la que escribí: *En previsión de brazo roto*. (Duchamp, 1978, p. 164).

En otro orden de ideas, los estudios sobre Duchamp y el paradigma articulado tras el cambio epistémico experimentado por la comunidad artística revolucionaria de 1907-1914 y la comunidad normal –parafraseando a Thomas Kuhn²– entre la que se encuentran Joseph Beuys y Ai Weiwei, lejos de haber detenido su desenvolvimiento, son objeto de investigación permanente. Entre los autores interesados en la globalización de los estudios sobre arte se encuentra evidentemente Hans Belting, cuya obra *Looking through Duchamp's Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp*, Sugimoto, (2009), Jeff Wall analiza, a partir de *Étant Donnés*, la obra secreta de Duchamp, el cambio de percepción en la fotografía de Hiroshi Sugimoto, el artista visual oriental, nacido en Japón. Sugimoto no es un caso aislado cuando puede ser asociado con otros artistas de Oriente como Ai Weiwei quien, a la pregunta sobre sus principales fuentes de inspiración, los aspectos del arte chino y las referencias occidentales, piensa en primer lugar a Duchamp como modelo para su obra; todo lo cual nos lleva a suponer esta alternativa y no otra, para el análisis de *Fairytales*:

² Para este cambio paradigmático ver Rabadán Villalpando, M. E. (2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *Arbor*, 193 (783): a372. Doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>

Duchamp es una importante influencia en mi trabajo. Cuando yo viví en los Estados Unidos en los años de la década 1980, estuve también influenciado por el arte happening ahí. De manera más importante, Yo extraje inspiración desde mi reconocimiento de la realidad china. Desde la situación de mi familia a mi propia condición hoy, experiencias personales son mi principal fuente de inspiración. (Weiwei, 2007, p. 109)

Por otra parte, Thierry de Dube había apuntado una cuestión en *Kant after Duchamp*: “¿Quién es este genial discípulo de Pyrrhon quien promueve la belleza de la indiferencia, este ironista incapaz de entusiasmo y compromiso?” (Dube, 1996, p. 454), pero Thomas McEvelley es quien parece haberle dado respuesta dieciséis años después en *Kant, Duchamp, and Dada*. (McEvelley, 1999). Calvin Tomkins en su libro *Duchamp* (Tomkins, 1999), menciona la *belleza de la indiferencia* según Pyrrhon de Elis y el arraigo que adquirió en la mente de Duchamp (Tomkins, 1999, p. 138), pero no profundiza como lo hizo McEvelley en diferentes aspectos de interés de la filosofía de Pyrrhon de Elis en Duchamp.

El silencio en Pyrrhon de Elis y Duchamp³ es abordado por McEvelley casi cincuenta años después de la acción televisiva de Joseph Beuys El silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado. *El silencio* de Marcel Duchamp, fue un problema particular de Beuys que no trascendió (McEvelley, 2005). No tuvo efecto en Ai Weiwei, ni fue un problema consustancial a *Fairytale* en 2007. Ai Weiwei urdió la trama del concepto de *escultura social* según Beuys en *documenta XII*, y *estética de la indiferencia* o *indiferencia visual* según Marcel Duchamp –en donde *el silencio* no hubo lugar–. No hubo solución porque no hubo problema, podría haber dicho Duchamp.

Visibilidad e Inteligibilidad en *Fairytale* (2007) de Ai Weiwei

Estética no es una teoría de la belleza o del arte; ni es una teoría de la sensibilidad. Estética es un concepto históricamente determinado que designa un régimen específico de visibilidad e inteligibilidad del arte, que es inscrito en una reconfiguración de las categorías de la experiencia sensible y su interpretación.

Jacques Rancière

Katherine David, la directora de *Documenta X*, había basado el marco histórico de la edición de 1997, de manera contundente, a partir

³ El *silencio* en Marcel Duchamp toma como modelo el pensamiento de Pirrohn de Elis. “Pirrohn sugiere que las cosas indefinidas en si mismas son hechas aparecer de esta o de esa manera por convenciones humanas y opiniones, que pueden afirmar ser verdades esenciales pero no lo son.” (McEvelley, 2005, pág. 21) En ese sentido el lenguaje es irrelevante para afirmar lo verdadero o lo falso, y las cosas son indistintas unas de otras por lo que deben permanecer *indiferentes*.



del ámbito de la reunificación alemana y la constitución de la Unión Europea ocurrida en 1993. Era la primera directora mujer desde el origen de esa institución, que tuvo lugar en 1955 –la temprana posguerra–. En la redundante *Introducción* de la *Kurzführer* [Guía introductoria], David trató la historia, la política y el proyecto cultural de *documenta X*, en aquel momento en el que se desvanecía la posguerra, lo cual quedaba de manifiesto tanto en la caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría (ambos acontecidos en 1989), como en la relativización de la hegemonía estadounidense por parte de la Unión Europea, el ascendente poder de Asia Oriental, el futuro incierto de la Unión Soviética, China, y la mayoría de los países árabes, musulmanes y africanos. (Documenta y Museum Fridericianum, 1997, p. 8). Esta sería la construcción de principios que dio lugar a la más completa representación de artistas de estos últimos países en *documenta X*. Todo ello sucedió de manera paralela al origen de la diseminación de Internet, por lo que la exposición de obras *Net Art* [*arte en red*], podía seguirse técnicamente desde cualquier lugar del mundo. Aún faltaban dos ediciones más de *documenta*, para que se llevara a cabo la exposición de la obra *Fairytale*, pero en su escritura, Katherine David advertía ya el reordenamiento mundial del arte que determinaría la activa participación de artistas como Ai Weiwei, procedentes de Oriente, con la clara idea de experimentar un proceso de transculturación en Occidente, con base en el desarrollo tecnológico. En ese sentido *documenta XI*, fue dirigida por Okwui Enwesor, residente de los Estados Unidos y de origen nigeriano, quien enfocó esta décimo primera edición –desde la perspectiva de Hans Belting–, a la revisión del sujeto artístico ante la entrada de las tecnologías actuales –en aquel momento–, tendientes a la discusión de la comunidad científica más que a la de la comunidad artística (Belting, 2011, p. 79).



Fairytale se convirtió así en, una de las grandes acciones de *documenta*, como lo habían sido la de Joseph Beuys y Henrich Böll *Freien Internationalen Universität* [Universidad Internacional Libre] (1977) y, de Joseph Beuys, *7000 Eichen* [7000 Robles]. *Fairytale*, fue un trabajo paradigmático de las teorías de concepto expandido de arte de Joseph Beuys y de *ready-made* de Marcel Duchamp⁴. Joseph Beuys pensaba que cada uno tenía facultades creativas que debían ser identificadas y desarrolladas para hacer arte. Entendía que el término *arte* era un concepto antropológico que se refería a facultades creativas universales (Stachelhaus, 1987, p. 61). Por otra parte, tal como Duchamp veía en objetos que no eran de arte la posibilidad de crear una obra preguntándose: “¿Se pueden crear obras que no sean de

4 “Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco –afirma Duchamp–: Del mismo modo que los tubos de pintura por un artista son productos manufacturados y ya hechos, debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-mades* ayudados y trabajos de acoplamiento.” (Duchamp, 1966 p.165)

<arte>?” (En Infinitivo, 89) – poniendo en cuestión al fenómeno artístico–; al pasar de un grupo de turistas italianos, en Val Roseg, Suiza, Ai Weiwei vio la posibilidad de crear una obra, tomando dicho episodio como modelo para *Fairytales*. Para ello, dispuso de la población china con deseos de realizar el cuento –y un trabajo de *acoplamiento* según el modelo del *ready-made*–. Probablemente haya sido la antípoda del encierro característico de China durante la era de Mao. “Estoy interesado en toda la gente viva”, dijo, “cualquiera que pueda abrir sus ojos, cualquiera que quiera ir fuera y respirar aire limpio, gente que llega a casa en la noche con los pies adoloridos.” (Wood, 2012, p. 67) Fue así como Ai Weiwei convocó a la gente a través de su blog, para lo cual aplicó a todos un cuestionario de 99 preguntas que pautan la elegibilidad⁵. Las preguntas trataron sobre Alemania, el arte y la cultura alemanas, *documenta* y Kassel particularmente, igualmente pero también sobre las expectativas que podían tener acerca de la transculturación. Abordó los cuentos de hadas, el arte, el arte y vida, el arte contemporáneo y, tal como lo habría hecho Beuys, preguntó: “¿Piensas que cada uno puede ser un artista?” Planteó tanto el significado de la realización de los sueños a nivel personal, del país y de la humanidad, como el significado de la vida personal, social y la vida de un país sin sueños. A la reflexión de los sueños siguió la del viaje: las experiencias, los países deseados, las dificultades, y la forma en que el viaje cambia el significado de la vida. Empezó así un cuestionamiento fundamental sobre el estilo de vida, el amor hacia sí mismos, el sacrificio por los demás, el sexo, la religión, la fe y la libertad. La última pregunta trató, en una generalidad, acerca de las creencias alrededor de China (Bovier & Schnetz, 2012, p. 132).



87

[Ir al índice](#)

El proyecto requirió que se constituyera un equipo técnico de casi cien personas con las habilidades necesarias para lograr que la comunidad china viajara desde sus lugares de origen, y habitara durante seis semanas en el Gottschalk-Hallen, Kassel, desarrollando todas sus actividades cotidianas en el contexto del arte actual. Ai Weiwei encabezó la lista del grupo y participó en todas las labores. Colaboraron con él cocineros, carpinteros, voluntarios en Alemania, un equipo de cineastas y asesores en general, con el fin de edificar la obra. Estamos de acuerdo con Catherine Wood cuando interpreta al proyecto como existente en múltiples formatos: un archivo, una película, un conjunto de fotografías, el seguimiento administrativo de un proceso burocrático, video documentación, un blog, un catálogo, de una obra viviente (Wood, 2012, p. 67).

⁵ “El blog es realmente un nuevo territorio, es algo maravilloso.” Dice Ai Weiwei a Hans Ulrich Obrist. “Puedes hablar de manera inmediata con gente que no conoces. No sabes nada de su pasado y ellos no saben nada del tuyo.”

El origen del arte en Ai Weiwei

Previamente, yo había conocido sólo arte realista, de hecho solo ruso [...]. Y de pronto, por primera vez, yo vi la pintura. El catálogo me informó que era un almiar [de Claude Monet]. Yo no lo reconocí. Yo encontré esta falta de reconocimiento lamentable, pensé que el pintor no tenía derecho de pintarla tan indistintamente. Tenía la sensación de que el objeto había faltado en su pintura. Y noté con sorpresa y confusión que la pintura no solo captó mi atención, sino que se imprimió irradicablemente sobre mi memoria, siempre flotando inesperadamente frente a mis ojos, hasta el último detalle. No estaba del todo claro para mí, y no era capaz de trazar conclusiones simples de esta experiencia. Lo que era, a pesar de todo, claro para mí era el insospechado poder de la paleta, que previamente se me había ocultado, y que excedía todos mis sueños. La pintura tomó el esplendor de un cuento de hadas. Y aunque inconscientemente, los objetos fueron desacreditados como un elemento esencial dentro de la pintura. Yo tuve la impresión de que un delgado fragmento de mi cuento de hadas de Moscú ya existía sobre el lienzo. (Kandinsky, 1912-1913, p. 363)



88

[Ir al índice](#)

La diferente concepción de las artes visuales, desde las vanguardias históricas, ha introducido cambios significativos, como el experimentado por Wassily Kandinsky en 1896, cuando vio una exposición de pintura impresionista en Moscú. La declaración de Kandinsky antes citada habla de una reestructuración parcial de la percepción de un pintor decimonónico frente la pintura moderna, la cual fue definida, para los pintores impresionistas, postimpresionistas y los fauvistas, fundamentalmente, fue definida por sistemas de color sobresalientes frente a la representación de objetos. Kandinsky no tuvo problemas para reconocer que el lienzo de Monet era una pintura y. En ese sentido, el cambio había sido parcial. Sin embargo, tardaría dieciséis años en reestructurar de forma más completa su percepción ante su propia obra, al ver que no era necesario representar objetos en el lienzo para poder tener una obra, a partir de lo cual resulta en 1911 una de las primeras pinturas abstractas en Occidente. Asociados con estos cambios, ocurrieron reestructuraciones totales en la percepción de otros artistas de las vanguardias históricas, derivadas de cambios completos en la teoría del arte, en los cuales, no podían reconocer si lo que habían creado era una obra de arte. Durante algún tiempo, Marcel Duchamp no supo si *Rueda de bicicleta* (1913) era una obra de arte. La pieza fue arrojada a la basura porque Suzanne, la hermana de Marcel Duchamp,

quien era pintora en la comunidad artística parisina, al tampoco reconocer a la obra como de artística. En toda la historia del arte, no existía un solo antecedente a partir del cual se pudiera pensar esta obra como tal. No era paradigmática de absolutamente nada, de ahí que Duchamp se hubiera cuestionado si se podían realizar obras que no fueran de arte. En ese sentido, hay un momento en el que Ai Weiwei tampoco reconoció como arte el trabajo de Jasper Johns, debiendo ajustar su percepción visual al arte: “A Ai [Weiwei] le fueron dados tres libros de arte, uno de impresionistas y dos monografías de Van Gogh y Jasper Johns. ‘Yo sólo no pude adivinar si era arte,’ dijo del libro de Johns, y este fue directo a la basura.” (Weiwei & Ulrich-Obrist, 2014, p. 16) Fue así como el origen del arte contemporáneo en Ai Weiwei sucedió en algún punto en el tiempo de la segunda mitad del siglo pasado. A partir de entonces debió haber teorizado al respecto, con la intención de ajustar su percepción al arte de grandes acciones como *Fairytale*, la cinematografía, el blog, o el Estadio Olímpico. Una de las diferencias centrales entre Ai Weiwei y Duchamp es que el primero tenía como modelo al segundo, mientras que éste experimentaba un episodio en el que no se agrega conocimiento a lo que hasta entonces era conocido como arte. Ello prueba, al mismo tiempo, la articulación de un cambio paradigmático.



89

De la teoría estética en la obra de Ai Weiwei

Los artistas no son embellecedores –afirma Ai Weiwei–. No están obligados a proveer de servicios a nadie, no necesitan crear un escenario placentero. Arte es un tipo de juego–tú puedes jugar el juego o pasar de él. Depende de ti. La relación entre arte y gente es una relación normal en la cual ningún lado sirve al otro, y la única diferencia entre el arte público y el arte ordinario reside en el hecho de que el arte público está colocado en un espacio no privado. Eso te hace incapaz de hacer ciertas cosas al lado de la obra de arte mientras, pero en la noche, cuando nadie está alrededor, tú puedes orinarte al lado de esta.

Weiwei, 2011, p. 343

Aunque se ha educado en la *Academia de Cine de Pekín*, Ai Weiwei ha hecho una carrera en el campo de las artes visuales. Durante su paso por Nueva York en la década de los años ochenta, debió haber atravesado un proceso de transculturación, en un espacio de coexistencia con el arte conceptual, el arte abstracto, y arte figurativo, en el que se articulan todo tipo de combinaciones, y en el que se advierten circunstancias propias para la transdisciplinariedad de las artes performativas y las artes visuales.

La teoría del *ready-made* de Marcel Duchamp había sido un modelo fundamental en la obra de la comunidad artística contemporánea en la que se formó Ai Weiwei, aunque ésta cambia partes de la teoría, en general el paradigma permanece. De acuerdo con Juliet Bingham Weiwei toma a China como un *ready-made* y diversos aspectos culturales para

[Ir al índice](#)

desafiarlos y subvertirlos. Roger M. Buergel, estudia *Fairyrtale* en el ámbito de un entramado de teorías de la escultura social beuysiana y del *ready-made* duchampiano, inclinándose por caracterizar en algún sentido el pensamiento estético de Ai Weiwei: “Leyendo a través de las reflexiones del propio artista (en muchas entrevistas), parece claro que el concepto duchampiano del *readymade* (sic) fue instrumental en el desarrollo del pensamiento estético de Ai.” (Buergel, 2012, p. 31). La lectura de las entrevistas que James Johnson Sweeney, y Pierre Cabanne realizaron a Duchamp, y no sólo las hechas a Ai Weiwei, posiblemente habrían llevado a Buergel a dudar si la teoría duchampiana se trata de pensamiento estético.

A Ai Weiwei *Sunflower Seeds* [*Semillas de Girasol*] (2010) –instalación en Turbine Hall, Tate Modern–, le trae a la mente *Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, del propio Duchamp, por el humor y la capacidad de llevar a otras capas de entendimiento de la obra: “Con *Sunflower Seeds*, hay muchas capas de significado. La gente tratará de entender como ha sido hecho y entonces qué está tras esos números [de millones de semillas manufacturadas]”, lo que es bastante ajustado con el procedimiento duchampiano. Sin embargo, *Fairyrtale* tiene diferencias interpretativas con relación a dicha teoría: posiblemente sea la conjugación paradigmática del *ready-made* como trataremos abajo.



90

Ir al índice

Duchamp llevó el concepto de *indiferencia visual* al arte: “Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos *ready-mades* nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de *indiferencia visual*, adecuada simultáneamente a una ausencia total de gusto... de hecho una anestesia completa.” (Duchamp, 1978, p. 164). En la entrevista Marcel Duchamp-James Johnson Sweeney de 1955, el primero extendió su exposición teórica: “Pásate un tiempo empezando varias veces la misma cosa y verás cómo se convierte en un gusto. Si interrumpes tu producción artística tras haber creado una cosa, esta se convierte en una cosa en sí y se mantiene como tal. Pero si se repite cierto número de veces, llega a ser gusto.” (Duchamp, 1978, p. 158) Premisas como estas, han sido tomadas como modelo desde distintas perspectivas por los artistas desde la segunda mitad del siglo pasado, lo que ha dado como resultado la consolidación paradigmática de la teoría de referencia.

John Cage, Robert Rauschenberg, William Anastasi, Hans Haacke o Gabriel Orozco, entre los ejemplos más completos, incluso parecen mostrar que es difícil trabajar fuera de ese paradigma. En relación con la *indiferencia visual*, John Cage desarrolló la *indeterminación*, con la cual las decisiones son establecidas por el azar y no por el artista, de forma que el gusto no interfiere en el acto creativo. El *<ready-made recíproco>* con el cual Duchamp reiteró la incompatibilidad con el

arte, es el modelo de trabajo de artistas como Robert Rauschenberg o Ai Weiwei: “Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los *ready-mades*, imaginé un <*ready-made recíproco*> (Reciprocal ready-made): ¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!” (Duchamp, 1978, p. 164) Rauschenberg configura la imagen posmoderna con la inclusión de réplicas de obras de museos en collages, que paralelamente incluyen toda clase de objetos que no son de arte. En ese sentido, vale mencionar *Erased De Kooning* [De Kooning Borrado] (1953): la obra de Willem De Kooning intervenida por Rauschenberg al borrarla, titularla y firmarla con su nombre. En trabajos como *Arrojando un jarrón de la dinastía Han* (1995), Ai Weiwei se ha aproximado al <*ready-made recíproco*>. Cuando declara que los artistas no son embellecedores y que en la relación arte y gente ninguno sirve al otro, Ai Weiwei es paradigmático de la concepción duchampiana de *ready-mades* que afirma: “Comprendí en esa época que, para el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.” (Duchamp, 1978, p. 164) Cuando Hans Haacke intervino el pabellón alemán en la Bienal de Venecia, demoliendo el proyecto edificado por Adolfo Hitler en 1934, el cual aún se conservaba instalado en 1992, trabajó sobre el modelo de crítica a la institución del arte como lo había hecho Marcel Duchamp en *Fountain* [Fuente] (1917), con relación a la Sociedad de Artistas Independientes (Bourdieu y Haacke, 1995, p. 96).



91

[Ir al índice](#)

Según la investigación de Thomas McEvelley, el concepto de *indiferencia visual*, y su introducción al contexto antiartístico, deriva del estudio de la obra del filósofo Pyrrhon de Elis, que hiciera Duchamp durante su paso por la Bibliothèque Sainte-Geneviève. La actitud de Pyrrhon fue de un escepticismo extremo: fue un pintor que se retiró de la pintura para dedicarse a la filosofía –como lo hizo Duchamp–, piensa que nada existe en realidad y que la vida humana está gobernada por convenciones. Parafraseando a McEvelley, *existir* en el pensamiento griego significa tener una esencia inalterable, y Pyrrhon en sus enseñanzas señala que las cosas son indistintas unas de otras, así no están para ser preferidas, sino para ser vistas *con indiferencia*.

De acuerdo con Thomas McEvelley el concepto pyrrhonista en Marcel Duchamp es contrario al concepto kantiano de gusto o juicio, al que más bien están ligados Picasso y Matisse. El primer concepto no sólo constituye la negación del segundo, sino su reemplazo. Para Kant la razón pura, la razón práctica y el juicio están aisladas innatamente uno de otro y, entre sí, no pueden confirmarse o refutarse. No obstante, al pensar en poner la pintura al servicio de la mente, Duchamp atraviesa del juicio a la razón y concluye recordando el diálogo Duchamp-Sweeney: “Cuando Duchamp declaró –en la entrevista

con Johnson Sweeney– que él quería ‘poner la pintura una vez más al servicio de la mente,’ él estaba atacando directamente esa doctrina, anunciando que él podría hacer arte basado en lo cognitivo más que en la facultad estética. Este fue el principio fundacional de lo que después se pudo llamar Arte Conceptual.” (McEvelley, 1999, p. 25)

El concepto de *indiferencia visual*, asociado con el *ready-made*, es incompatible con los hábitos mentales y emocionales de la estética kantiana y con la concepción del artista sublime del romanticismo, según el análisis de Thomas McEvelley, con quien estamos de acuerdo por encontrarlo bastante ajustado a la obra duchampiana. De este modo, el autor minó el concepto de “aura” que Walter Benjamín habría de discutir en 1936. Es así como, en términos de McEvelley, el dibujo técnico bloquea lo emocional de las imágenes. Es la crítica teórica que incorpora el azar al proceso creativo, el énfasis de las capacidades “cerebrales” sobre las “retinianas” –según Duchamp– y el uso del lenguaje relativo al pensamiento conceptual. Duchamp dio las pistas teóricas y metodológicas para la investigación que desarrollarían los artistas de la segunda posguerra según McEvelley y –desde nuestra perspectiva–, de los artistas del fin de la segunda posguerra mencionados arriba. La teoría del *ready-made* designa como obra a objetos que previamente no habían sido concebidos como tal. Abre una posibilidad al futuro, que en la comunidad artística no se despliega extensamente sino hasta la década de los años sesenta, como se ve en el arte pop, happening, arte óptico, arte minimal, fluxus, arte conceptual, posmodernidad (McEvelley, 1999). A lo que hay que agregar algunos ejemplos, de artistas relativos al reordenamiento mundial del fin de la segunda posguerra, antes mencionados, de quienes pertenecen a la comunidad latinoamericana como Gabriel Orozco, a la comunidad europea como Hans Haacke y, artistas orientales como Ai Weiwei, entre otros.



92

[Ir al índice](#)

Fairytale (2012) de Ai Weiwei

El documental *Fairytale* –una parte fundamental de la obra– lleva a suponer que Ai Weiwei, formado en la cinematografía, piensa el proceso creativo a partir de la filmación y la fotografía. El equipo más consolidado del proyecto, se constituyó por cincuenta y dos profesionales de diferente clase pertenecientes a esta disciplina: directores de cine, especialistas, asesores, coordinadores, traductores, técnicos, apoyo en la filmación, postproducción, producción sonora en sitio, postproducción sonora..., a cuya cabeza, se encontraba el propio Ai Weiwei como productor/director. (Bovier & Schnetz, 2012, pp. 199-201), (Weiwei, *Fairytale*) Este artista chino ha trabajado el género documental como un medio de investigación de procesos e incidentes sociales dentro y fuera de China, en obras como *Human Flow* (2017), *Distributing the Peace* (2009), *Hua Hao Yue Yuan* (2011), *One Recluse* (2010), entre otras.

Pero también ha realizado documentales sobre arte y arquitectura como *Fairytale* y *Ordos 100* (2008), que trata el proyecto curatorial de Herzog & de Meuron y Ai Weiwei, quien desarrolló el plan maestro, con el objeto de que 100 arquitectos de países de todos los continentes diseñaran villas en Ordos, una nueva ciudad que se edificaría en *Inner Mongolia*, como parte del desarrollo global de China (Weiwei, 2008).

Los cineastas del equipo filmaron aspectos de la organización –gestión de asuntos consulares, listado de viajeros, entrevistas con periodistas y curadores, restauración de las sillas, empaques, embalajes y transportación: la plataforma material sobre la que se montó todo el proyecto: “Tú provees un sistema estructural y el proceso cobra vida por sí mismo” afirmó Ai Weiwei-. De este modo, el equipo atravesó el territorio chino para filmar los lugares de origen de los viajeros –gente sencilla que en pocos casos había viajado fuera de China-. El guion de la filmación trató de aproximarse a los sueños, historias, y fantasías del viaje a Occidente, que era lo que importaba en esta obra. El documental muestra el paisaje y los habitantes de Jichang, Provincia Guangxi; Shijiezi, Provincia Gansu; Yingkou, Provincia Liaoning, entre otras. En las escenas aparecen las discusiones político-sociales sostenidas en las bases de la sociedad china, las ceremonias, expresiones de sus valores, comportamientos y hábitos. El cambio en la sociedad viene del cambio en la gente, según Ai Weiwei. La transformación de Shanghái en la víspera de los Juegos Olímpicos es parte de la filmación, e incluye la construcción del Estadio Olímpico en Pekín, diseñado por Ai Weiwei, Herzog & de Meuron. La edición de *Fairytale* (2010), expuso tanto lo sucedido en Kassel como el montaje de la instalación, su uso, apertura, exposición en el *Fredericianum*, la obra de Trisha Brown de los Estados Unidos de Norteamérica o Iole de Freitas de Brasil, como parte de los artistas invitados a Kassel en 2007, entre los cuales Oriente atravesó Occidente con la presencia de los participantes chinos en *documenta XII*, tanto como con la pieza cinematográfica.

Pero debemos seguir visualizando las imágenes de los turistas italianos tomadas por Ai Weiwei en Val Roseg, Suiza, en 2006, así como las de los turistas chinos tomadas por él mismo antes de su partida de Kassel, en 2007, y todas las fotografías contenidas entre dichos extremos –algunas de las cuales conforman la filmación-. Las primeras y las últimas son comparables al mostrar los grupos de turistas caminando de izquierda a derecha. Los italianos fueron captados en el momento en el cual Weiwei ve el *acoplamiento* del objeto como obra. El objeto en *Fairytale*, sin embargo, es la población china en su conjunto en un cambio transcultural, más que un segmento de esta pasando frente a la cámara. La elección de los participantes chinos fue *indiferente desde la perspectiva visual*, pasaron por una elección que –sin ser al azar-, les informaba sobre la obra de arte y, por tanto,



los llevó a contar con la teoría necesaria para comprender que fundamentalmente formaban parte de una obra de arte de Ai Weiwei, como hemos visto al tratar el cuestionario de elegibilidad.

Los retratos destacan en el conjunto. Desde la perspectiva de Catherine Wood, las series de cuerpo entero de los 1001 participantes en *Fairytale* (2007), le recuerdan los retratos de estudio de August Sander, del proyecto épico de 40,000 imágenes 1900-1945, tituladas *People of the 20th Century*. Aunque Ai Weiwei menciona haber conocido al fotógrafo Robert Frank, autor de *Los Americanos* (Weiwei, 2007, p. 65). *Fairytale people* (2007), C-print, 100 x 100 cm., son retratos de cuerpo entero en contextos de paisajes urbanos o rurales, alemanes o chinos. Los retratos filmados, desde nuestro punto de vista, son una influencia en Ai Weiwei, de los retratos filmados de Andy Warhol, como *Eat* (1963) con Robert Indiana, o *Henri Geldzhaler* (1964). El mismo tipo de retratos filmados ha sido tomado por Ai Weiwei a personas desplazadas de Siria, Iraq..., caracterizadas en *Human Flow*, y podríamos identificar toda una filmación como obra suya al verlas pasar, por la forma incomparable en cómo ha insertado imágenes propias del cine experimental, en el cine como documento. *Fairytale participants* (2007), es una serie de retratos de cada uno de los cinco grupos que finalmente integraron 1001 (+1) turistas chinos antes de su partida de Kassel. *Fairytale team*, son fotografías que involucran al equipo chino, al de *documenta XII*, a los participantes chinos compartiendo actividades de la vida cotidiana, como visitar la exposición, pasear por la ciudad, cocinar, comer, cortarse el cabello o despedirse. El ilimitado uso de la fotografía –más acorde con las tecnologías actuales–, haría otra variante. Eso hace que probablemente la teoría del *ready-made* se mantenga, pero cambie parcialmente, según el artista y la obra.

Ai Weiwei publica en el blog sus ideas sobre arquitectura como una de las búsquedas fundamentales de la supervivencia humana: “La esencia de la arquitectura”, dice, “yace en la búsqueda para satisfacer las demandas de la sobrevivencia humana y en el deseo de transformar las condiciones de existencia de la gente. Esto puede ser una demanda de seguridad, confort, deseo o individualización.” (Weiwei, 2014, p. 112) El diseño del espacio, de las instalaciones en el *Gottschalk-Hallen* ha sido trabajado por Ai Weiwei en función de satisfacer la sobrevivencia de la gente en Kassel, pero también de experimentar otras formas de vida a través de la arquitectura, como lo que implica vivir en casas de tabiques y no de madera, en el sentido de la experiencia transcultural como la que propone *Fairytale* en Kassel. Dicho espacio fue planeado para la satisfacción del descanso, el aseo, el alimento, la convivencia y la lectura de una secuencia de cinco grupos de 200 (+1) viajeros chinos. En la nave había dormitorios, baños, cocina, comedores, equipados todos con el mobiliario básico de camas, mesas, bancos



y sillas –esto trae a la mente un comentario de Weiwei sobre la falta de sillas en una reunión comunitaria organizada por la burocracia en China–, ropa de cama tejida para el caso y señalamientos informativos. Ai Weiwei diseñó un modelo de maleta, aunque diferente para cada viajero, camisetas, brazaletes USB, que dieron a la gente un sentido de pertenencia. No es posible olvidar que también fueron planificadas las dietas que prepararon los cocineros, y Ai Weiwei contribuyó en todas estas labores, incluidos los cortes de cabello. Esta obra en su conjunto trae a la mente el concepto expandido de arte de Joseph Beuys en el cual, el puesto de trabajo puede también ser considerado como de arte y que, en el ámbito de *documenta*, era claramente entendido.

En la actualidad, China vive un proceso de modernización urbana que ha llevado a la destrucción de los edificios antiguos de madera, así como de mobiliario y de objetos. Ai Weiwei ha elegido enormes cantidades de esas obras para resignificarlas como de arte contemporáneo, lo cual implica una crítica a la falta de conciencia histórica y la destrucción del arte. En *Lüjiaying Antique Furniture Market Pekín* Weiwei adquirió 1001 sillas antiguas de madera antiguas de la dinastía Qing, las cuales fueron consolidadas, embaladas, y empacadas por el equipo de carpinteros de su taller en Pekín. Estas sillas fueron distribuidas en los diferentes espacios de exposición de *documenta XII* y cualquiera de los visitantes podía sentarse a descansar en ellas. Finalmente, la calidad en el servicio dado a los viajeros fue particularmente importante para Ai Weiwei, probablemente en oposición a los procesos burocráticos acostumbrados.

Conclusiones

En este capítulo hemos tratado, en el contexto de la historia del arte actual, las pautas de estética, diseño y vida cotidiana, a través del análisis de la obra *Fairytale* (2007) de Ai Weiwei, expuesta en *documenta XII*, de Kassel.

El texto ha presentado la formación de Weiwei en dicho contexto. La tradición moderna que heredó de su padre Ai Qing. El complejo multidisciplinario del cual dispuso para crear una obra como *Fairytale*. La transculturación Oriental-Occidental, las migraciones, en su conjunto, lo han configurado personalmente.

En función de abordar la visibilidad e inteligibilidad de *Fairytale*, hemos argumentado la situación geo-histórica de *documenta XII*, en el ámbito del reordenamiento mundial del arte al término de la segunda posguerra y la guerra fría lo que explica, entre otras cosas, la presencia de China en Occidente. En el ámbito de la diseminación global del arte actual de China, es un hecho que aparece el paradigma duchampiano. Es una voz cultural distintiva que no solamente tenemos el derecho,



sino la responsabilidad de estudiar en América Latina. Esa evidencia se presenta tanto en las obras, como en las declaraciones de Ai Weiwei, lo cual justifica el análisis de *Fairyrtale* en el contexto de ese arquetipo. Al tratar la articulación de paradigmas lo hacemos con base en el estructuralismo de Thomas Kuhn, quien entiende la conjugación de una gran cantidad de verbos con base en un modelo como ‘amo, amas, amat’. Ello significa que la obra de Ai Weiwei agrega conocimiento a lo que ya se conoce de la teoría de *ready-made* al ser paradigmática de la misma. (Kuhn, 1995, p. 51) Mencionamos, además, que Juliet Bingham y Roger M. Buergel han analizado *Fairyrtale* como *ready-made* y relacionamos nuestro estudio, con otros como *Looking through Duchamp's Door* de Hans Belting, quien examina la forma en cómo *Étant donnés*, de Duchamp, al ser analizada por Hiroshi Sugimoto y Jeff Wall en un área bastante restringida, aunque enteramente innovadora e insondable hasta entonces: la perspectiva de la cuarta dimensión, cambia la obra fotográfica de éstos: “en el sentido literal” escribe Belting “reabriaron [Sugimoto y Wall] sus ojos a la supuestamente anticuada cuestión de la perspectiva.” (Belting, 2009, p. 138) Del mismo modo, en este escrito, entramos al estudio de Thomas McEvilley sobre la proyección de Pyrrhon de Elis en Duchamp, esencialmente para aclarar la concepción de *indiferencia visual* según Duchamp, compartida por Weiwei. En la urdimbre, finalmente, vimos filamentos de la noción de escultura social de Joseph Beuys tan trabajada en ediciones previas de *documenta* de Kassel, para lo cual pedimos leer el epígrafe de este escrito.



96

Ir al índice

Ai Weiwei creó un *ready-made* por el conocimiento que tiene de ese modelo teórico, sin lo cual no habría podido *ver* –en sus acepciones visual y conceptual– al paso de los turistas suizos, un posible *acoplamiento* de ese hecho en la creación de una obra. En ese sentido, tampoco habría pensado en *elegir* como obra –en un acto de *indiferencia visual*– la formación de un proceso transcultural en la población china. Fue un acto de *indiferencia visual* incluso la elegibilidad de las 1001 personas de entre los habitantes de ese país, que por una parte experimentarían el cuento de hadas, y por otra, a su regreso de Alemania, desencadenaría un proceso de transculturación en China. Estas son todas las partes básicas de la ecuación en el modelo *ready-made*: *acoplamiento*, *elección*, *indiferencia visual*, que llevaron a Duchamp a hacer obras que no eran de arte –según la concepción previa a 1913, a Ai Weiwei a concebir *Fairyrtale*, y a gran parte de la comunidad artística contemporánea y actual a trabajar su obra en el marco de esta teoría.

Este texto provee al lector de la orientación necesaria para hacer *visible e inteligible Fairyrtale* como un *ready-made*, de igual forma para hacer que quien lee tome conciencia sobre la probabilidad de que requiera reestructurar su percepción, tal como lo hicieron previamente Vasili Kandinsky ante las obras de la exposición de pintura

impresionista, Marcel Duchamp ante *Rueda de bicicleta*, o Ai Weiwei ante la obra de Jasper Johns, para concebir obras completamente inesperadas. Pero esta lectura, además incluye las declaraciones fundamentales de *ready-made* hechas por Marcel Duchamp y Ai Weiwei sin las cuales el *ready-made* podría quedar invisibilizado.

También examinamos la diferencia de perspectiva entre la teoría del *ready-made* duchampiano y el *ready-made* según Ai Weiwei, y el entramado con la teoría del arte expandido de Joseph Beuys, que parece haber sido tomada como modelo para esta obra. Igualmente estudiamos el despliegue del complejo multidisciplinario de artes visuales que actuaron en conjunto en *Fairytale* –cinematografía, fotografía, arquitectura, diseño, performance, arte en red.

Finalmente, vimos cómo esta obra aborda temas centrales como la falta de imaginación y significado en el mundo. Sabemos que lo que da lugar a la revolución cognitiva que representa el *homo sapiens* es precisamente su capacidad de imaginar y significar en comunidad –hasta la más elemental de las economías depende de esta capacidad y no en el sentido inverso como en la actualidad pretenden hacernos creer en la actualidad–. Para incidir en esa imaginación y ese significado del mundo, Ai Weiwei intenta unir arte y vida: un problema clásico del vanguardismo histórico aún presente en las prácticas actuales del fenómeno artístico, como percibimos en esta obra sobre la transculturación Oriente–Occidente.

Para finalizar, cabe señalar que, en la organización de participantes del Instituto de Artes visuales, de la Universidad Fundan, Shanghai, hubo tres grupos: “*daily life group*”, “*safety group*” y “*study group*”. Doscientos estudiantes de *Comunicación Arte y Diseño* viajaron a *documenta XII*. Ello hace pensar que el diseño, antes que servir a la estética de mercado, puede incidir en la imaginación y significación cotidiana del mundo, como parte del arte actual.

Fuentes de información

Baumann-von Broen, E. (2007). Ai Weiwei meets Wim Delvoye at the Documenta XII. Recuperado el Marzo de 2019, de YouTube: <https://youtu.be/BVEhPUYuuok>

Belting, H. (2009). *Looking through Duchamp's door: art and perspective in the work of Duchamp, Sugimoto, Jeff Wall*. Colonia: Buchhandlung Walter König.

Belting, H. (2011). ¿Sísifo o Prometeo? Sobre arte y tecnología en la actualidad. En K. Cordero Raiman, *La Imagen y sus historias: ensayos*. México: Universidad Iberoamericana.

Bingham, J. (2010). *Introducción*. En *Ai Weiwei: Sunflower Seeds*. Londres: Tate, Modern; Unilever.

Bourdieu, P., & Haacke, H. (1995). *Free Exchange*. Londres: Polity Press.



Bovier, L., & Schnetz, S. (2012). *Ai Weiwei. Fairytale: A Reader*. Zürich: JRP/Ringier Kunstverlag AG.

Buergel, R. (2012). *Meeting Alterity*. En L. Bovier, & S. Schnetz, *Ai Weiwei. Fairytale: A Reader*. Zürich, Beijing, Lucerne: jrp/ringier.

Documenta y Museum Fridericianum. (1992). *Documenta IX. Essays Biographies*. Stuttgart, Nueva York: Cantz, Harry N. Abrams.

Documenta y Museum Fridericianum. (1997). *Documenta X*. Alemania: Cantz.

Duchamp, M. (1966). *A propósito de los <Ready-mades>*. En M. Duchamp, *Marcel Duchamp. Duchamp du Signe* (págs. 164-165). Barcelona: Gustavo Gili.

Duchamp, M. (1978). *A propósito de los <Ready-mades>*. En M. Duchamp, *Duchamp du Signe* (págs. 164-165). Barcelona: Gustavo Gili.

Duchamp, M. (1978). *En Infinitivo*. En M. Duchamp, *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona: Gustavo Gili.

Duchamp, M. (1978). *Entrevista Marcel Duchamp - James Johnson Sweeney*. En M. Duchamp, *Marcel Duchamp. Escritos. Duchamp du Signe* (págs. 155-161). Barcelona: Gustavo Gili.

Dube, T. (1996). *Kant after Duchamp*. Cambridge, Londres: The MIT Press.

Kandinsky, W. (1912-1913). *Reminiscences*. En W. Kandinsky, K. Lindsay, & P. Vergo, *Kandinsky. Complete Writings on Art* (pp. 355-391). Nueva York: Da Capo Press.

Kuhn, T. (1995). *La estructura de las revoluciones científicas*: Fondo de Cultura Económica.

McEvelly, T. (1999). *Sculpture in the Age of Doubt*. Nueva York: Allworth Press, School of Visual Arts.

McEvelly, T. (2005). *The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Post-Modernism*. Nueva York: McPherson & Company.

Stachelhaus, H. (1987). *Joseph Beuys*. Nueva York, Londres, París: Abbeville Press.

Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Weiwei, A. (2007). *Fairytale*. Obtenido de YouTube: <https://youtu.be/g3dliVfgt-I>

Weiwei, A. (Dirección). (2008). *Ordos 100* [Película].

Weiwei, A. (Dirección). (2017). *Human Flow* [Película].

Weiwei, A., & Ambrozi, L. (2011). *Ai Weiwei's Blog. Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*. Cambridge MA; Londres: The MIT Press.

Weiwei, A., & Pins, A. (2014). *Ai Weiwei Spatial Matters. Art Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Weiwei, A., & Ulrich Obrist, H. (s.f.). *The Retrospective*. En A. Weiwei, & A. Pins, *Ai Weiwei. Spatial Matters. Art Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Weiwei, A., & Ulrich, O. (2014). *Ai Weiwei. Conversaciones*. Gustavo Gili: Barcelona, Naucalpan.

Weiwei, A., & Ulrich-Obrist, H. (2014). *Retrospective*. En A. Weiwei, & A. Pins,



Ai Weiwei. *Spatial Matters. Art Architecture and Activism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Weiwei, A., & Xiao-Dong, F. (2012). *Conversation Between Ai Weiwei and Fu Xiao-Dong Regarding the Work Fairytale*. En L. Bovier, & S. Schnetz, Ai Weiwei. *Fairytale. A Reader*. Beijing-Lucerne: Jrp/ringier.

Weiwei, A., Bingham, J., & Marko, D. (2010). *Ai Weiwei Sun-Flower Seeds*. Londres: Tate Modern.

Wood, C. (2012). *Fictionalizing the Social Script*. En L. Bovier, & S. Shnetz, Ai Weiwei. *Fairytale: A Reader*. Zürich, Lucerna: jrp/ringier.

