

## EL CASO LA FAMILIA OBRERA DE OSCAR BONY. REVERSIONES, REEDICIONES Y REPRESENTACIONES

Carmen Pereyra, Guadalupe Arriegue  
Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras  
pereyra.carmen@gmail.com, guadalupearriegue@gmail.com

Palabras clave: conceptualismo – vanguardia – arte político

### Introducción: la obra

*La familia obrera* se expuso por primera vez en “Experiencias ‘68” en el Instituto Di Tella (ITDT). Un obrero, junto a su mujer e hijo, eran exhibidos en un pedestal. La obra se completaba con un cartel que decía:

Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición con su mujer y su hijo durante la muestra.

En esta presentación inicial, la obra de Bony se encuentra íntimamente relacionada con el contexto de vanguardia (política, social y artística) de fines de los años sesenta. Por lo tanto, participa de las discusiones de la época que giran en torno a los binomios de vanguardia/política: estética/ética, arte/vida, arte/acción.

En primera instancia, en el contexto de la muestra “Experiencias ‘68” del ITDT estuvo apenas pocos días montada, al ser clausurada por “subversiva”. La siguiente exposición, treinta años después, se produjo en Fundación Proa y en el marco de una recreación de la muestra original. Finalmente, en 2007 la obra reapareció documentada en una fotografía, dentro de una retrospectiva del artista que realizó el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). De esta manera, continúa actualmente exhibida en ese museo.

Luego, otros artistas revisitaron *La familia obrera* para realizar sus propias versiones. Es el caso de las obras pictóricas de Daniel Ontiveros, *O. Bony la familia obrera* (1997), y Osvaldo Santoro con *Familia obrera como drama edípico en tres actos* (2015). También el colectivo artístico Lamarencoche con el afiche que pegaron en las calles de Buenos Aires el primero de mayo del año 2000. Estas tres interpretaciones plásticas y gráficas de *La familia obrera* de Bony, difieren en sus dispositivos y materiales, y actualizan la obra en el devenir histórico y social del país.

Como caja de resonancia, la época, las condiciones socio-económicas y políticas, la institución en que la obra se representa y el estado general del arte, iluminan aspectos de la obra mientras dejan a otros en sombra. Eso significa que esta obra, que causó polémica por los debates latentes en su época de producción, alcanza nuevos niveles de significación en los nuevos contextos en que se presenta.

La obra, que nació conceptual, estaba contenida en ese traslado de la fuerza de trabajo al terreno ocioso del placer estético; en el traspaso de los “utilitario” a lo “banal” (tiempo de trabajo *versus* tiempo de exhibición). Además, significaba una fuerte intervención a nivel institucional, haciendo concurrir a ella, aunque como parte de la obra, a un público que históricamente había quedado relegado: la clase obrera.

La instalación-*performance* tuvo un doble efecto, consagró a Oscar Bony y colaboró en instituir el arte político como variante del arte conceptual en Argentina. Leerla bajo esa categoría, supone reponer las condiciones históricas, materiales y sobre todo discursivas que definieron su realización, sin las cuales es imposible entender las dimensiones de la obra.

Espontánea, contestataria, hasta ofensiva para algunos sectores, *La familia obrera* ingresó al circuito museístico y se instaló cómodamente en la historiografía del arte nacional e internacional. En este trabajo analizamos las características de la obra que permitieron este ingreso y su amplia recepción, a la vez que identificamos los mecanismos y operaciones de curadores, críticos, periodistas y público en general alrededor de esta obra emblemática.

Al día de hoy, el Malba expone *La familia obrera* como parte de su muestra permanente, con una copia fechada en 1968 y enmarcada. La obra no presenta cédula explicativa que detalle su origen y su carácter de documento, es decir de referencia, con todo el carácter de recuperación y memoria que debería traer aparejadas; sino que es presentada directamente como obra artística.

El propio Bony ya había participado con *La familia obrera* en su versión documentada en foto, en numerosas exposiciones. En “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s–1980s”, muestra itinerante realizada en 1999 y curada por Jane Farver, Luis Camnitzer y Rachel Weiss. En este caso, la lo hizo con otra de las fotografías de la serie de la exhibición de “Experiencias ’68”. En ella, se puede ver a la familia obrera sobre un pedestal y a otra familia, también conformada por padre, madre e hijo, observando la obra. La foto que hoy vemos exhibida en el Malba, y que se ha convertido en ícono de aquella mítica *experiencia*, participó asimismo de la muestra “Heterotopías. Medio siglo sin lugar. 1918-1968” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el año 2000 y, otra copia, es parte asimismo de la colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa).

### Condiciones de producción: vanguardia 60’s

“La obra estaba fundada en la ética y yo asumí el papel de torturador”<sup>1</sup>

Como ya se expresó anteriormente, es inevitable recurrir a las características de la época de vanguardia artístico-política de los años sesenta, para hablar de *La familia obrera*. Por lo menos, si lo que nos interesa es acercarnos a comprender los sentidos de la obra originales, aquellos que propuso el artista y que se enmarcan en todo un conjunto de discursos y prácticas artísticas y sociales muy particulares.

No resulta una novedad definir al contexto de los sesenta como un período de ebullición de las ideas que buscaban renovar al arte y renovar también la vida. Todos esos ideales se expresan a lo largo de la década y tienen su clímax en mayo de 1968 (estamos pensando en las revueltas sociales acontecidas en Francia, y que resuenan en todo el mundo). Ese mismo mes, se desarrollaba la exhibición del Centro de Artes Visuales (CAV) del ITDT: “Experiencias ‘68”. En esa muestra colectiva, del epicentro de vanguardia más representativo de la ciudad de Buenos Aires, es donde Oscar Bony presentó *La familia obrera*.

Esto significa que la obra está enmarcada en el período de vanguardia de los sesenta, que cultivó propuestas artísticas híbridas y desapegadas de los géneros y los límites. En este sentido, la característica disruptiva que implica presentar como obra de arte a una

---

<sup>1</sup> Bony, O. (16 de junio de 1993). *La Maga*, p. 11.

familia obrera, se afilia con toda una red de ideas operantes durante la época, y cobra sentido a través de ellas.

Oscar Masotta, artista, crítico y pensador, contemporáneo a Bony y que a su vez tuvo sus participaciones en el CAV del ITDT, tiene un trabajo ejemplar para entender las prácticas artísticas del momento. Había desarrollado una teoría sobre el *pop art* y en esos años se encontraba especialmente influido por lo que había visto durante su estadía en Nueva York (financiada por el ITDT). De vuelta en Buenos Aires, en octubre de 1966, expone en ese instituto el *happening: Para inducir al espíritu de la imagen*.

La obra consistía en la exhibición de un grupo de cuarenta hombres y mujeres mayores, “personas de cierta edad, de mal aspecto, mal vestidas”<sup>2</sup>, que permanecían paradas en una tarima durante una hora, iluminadas por fuertes reflectores de luces inmersos en un sonido electrónico agudo y continuo. El propio Masotta presentó su *happening* a los asistentes. Explicó que los “viejos” fueron contratados mediante una agencia de extras actorales por la suma de “cuatrocientos pesos” y que él luego decidió pagarles doscientos pesos más para “dejarse mirar”. Por su parte, los espectadores (más de doscientas personas) pagaban doscientos pesos la entrada. De este modo, explicaba Masotta, se generaba una circulación de dinero donde él era el mediador. La presentación finalizaba con el artista vaciando un matafuego y activando el sonido para la exhibición. Masotta definió su *happening* como un “acto de sadismo social explicitado”<sup>3</sup>.

Me sentí un poco cínico: pero tampoco quería hacerme muchas ilusiones. No me iba a tomar por un demonio por este acto social de manoseo que en la sociedad real ocurre cotidianamente. (...) Como comenzaba a sentirme vagamente culpable, pensé en ofrecerles tapones de algodón para los oídos. (...) Les contesté que se disfrazaran de pobres<sup>4</sup>.

Queda en evidencia la relación directa entre este *happening* de 1966 de Masotta y el que lleva a cabo Bony dos años después. Ambos se basan en que el artista contrata personas para desarrollar su obra y en eso se fundamenta su presentación. Recordemos la placa que figura en el pedestal de *La familia obrera*: “Luis ... percibe el doble de lo que gana en su oficio, por permanecer en exhibición...”.

Como explicamos anteriormente, es esta relación de trabajo capitalista de la lógica contratista-contratado o explotador-explotado la que el artista lleva a escena: el desplazamiento de las relaciones laborales al espacio ocioso del arte. Y con seguridad Oscar Bony conocía la obra de su colega Masotta, que era un vector intelectual del ITDT. Vemos en este caso cómo esa red de afiliaciones, que opera tanto dentro como fuera de las instituciones, en tanto herramientas discursivas y creadoras, es compartida por los artistas de la época.

Con respecto a la relación con las instituciones es que acontece en Argentina y Latinoamérica una particularidad al respecto de los vínculos entre el arte y la política. El ITDT, que comenzó a centralizar la vanguardia artística a mediados de los años sesenta, supuso un catalizador de esa fuerza revolucionaria de la escena artística porteña.

Ya desde fines de los años cincuenta, con la experiencia del informalismo, se había llevado a cabo una transformación en el arte que buscaba romper las leyes de la pintura. Deshacer al arte de los cánones que lo ataban y llevar la materia al límite. Básicamente, la vanguardia artística se renueva con la introducción de elementos de la vida y de lo

<sup>2</sup> Masotta, O. (2014). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, p. 308.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 312.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 310.

popular. Los artistas buscan destruir las reglas que habían formado hasta entonces al arte como campo, y sobre todo como institución. En Argentina, esa búsqueda se instala en los sesenta con los últimos referentes más irreverentes, relacionados al informalismo de la década anterior: Kenneth Kemble y la exposición de *Arte destructivo* en la galería Lirolay a fines de 1961, la joven Marta Minujín y sobre todo, las provocaciones de Alberto Greco, que reflejaban la tensión que se manifestaba entre las experiencias vanguardistas y las instituciones.

Este quiebre de paradigma modernista va a permitir que una de las líneas de experimentación de los sesenta desplace las reflexiones sobre el lenguaje por las reflexiones sobre la realidad, llevando al sistema a un límite que hará imposible plantear un sentido evolutivo en los términos en que hasta entonces se había hecho. El paso siguiente, la próxima fisura, que también se cumpliría en esta década, es aquella que supone el total enfrentamiento al sistema, entendido ya no como la normativa del lenguaje, sino como el circuito de instituciones legitimadoras del arte. En este momento, la pregunta que enfáticamente se dirigió al arte, y que llegó a proponerse como el único fundamento de su existencia, fue cuál era su función.<sup>5</sup>

El corrimiento de los límites de la vanguardia de los sesenta, que desborda materiales y géneros, transforma al arte y al campo donde se desarrolla para sacarlo de su lógica e introducirlo en la vida. Lógica entendida como condiciones de producción y circulación de la obra de arte, y sobre todo la museística y del circuito de galerías. Las instituciones y lo que legitiman, o legitimaban en ese entonces. Por eso se desmaterializa la obra, para no ser vendida ni comprada.

Fundamentalmente el arte conceptual que lleva adelante Bony —y otros artistas— en “Experiencias ‘68” es crítico de la institución artística, y de las instituciones en general. Es un arte que no emula sino que sale a buscar la vida. Inmersa dentro del imaginario de la época, es que podemos entender a *La familia obrera* participando activamente del arte entendido como un espacio de debate —artístico y político— y de indiscutible novedad. De arte libre de arte<sup>6</sup>.

Sin embargo no hay que obviar que detrás de la exposición estaba operando uno de los personajes centrales de todo este entramado: Romero Brest, director del ITDT. Él fue quien aconsejó a Bony que se inclinara por una obra que respondiera a la “moda” de lo político, alegando además que la propuesta original del artista tenía complejidades técnicas difíciles de llevar a cabo<sup>7</sup>.

En el ‘68 esas ideas transformadoras que operaron durante toda la década, se radicalizan. La función del arte se escapa del campo artístico para volcarse a la política: al cambio social. En el país, teníamos un bloque cívico-militar que ocupaba el poder político de modo recurrente a partir del golpe a Perón del ‘55. En 1968 ejercía ese poder Onganía,

---

<sup>5</sup> Giunta, A. (2008). Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 142.

<sup>6</sup> Es paradójica en este sentido la relación de inversión que hace Bony de las premisas del arte vanguardista de llevar el arte a la calle, sacarlo del museo para alcanzar la revolución de la mano de la clase obrera. En el caso de Bony es esa clase la que ingresa en el museo, como obra de arte.

<sup>7</sup> La propuesta inicial para “Experiencias ‘68” de Bony era una obra que llevaba por título *Espacio de silencio* y que consistía en la grabación de los sonidos que producía el público al ingresar a la sala y su emisión dos minutos después.

con una política cultural “ranciamente derechista”<sup>8</sup>, que opuso una fuerza represiva con el objetivo de defender las fuerzas conservadoras ante la revolución transformadora de las ideas y la cultura. La muestra “Experiencias ‘68” fue censurada por el poder estatal, calificada de “subversiva”<sup>9</sup>. La indignación de los artistas llevó a que muchos tomaran la decisión de prender fuego sus obras en la puerta del ITDT en repudio a la censura. Ante la imposibilidad de destruir su obra sin causar asesinatos, Bony le dijo a los integrantes de la familia que se fueran y quemó el pedestal.

A partir de esta breve exposición sobre el contexto de *La familia obrera*, se desprende esa relación crítica con las instituciones de la obra de Oscar Bony, y de todo un grupo de artistas que buscan cambiar el orden social. Luego, por fuera de esa poética, tenemos el devenir histórico de la obra: su recepción estética posterior. Porque sabemos, los sesenta terminaron y fue tan fuerte ese final que el mismo Bony, y otros artistas relacionados con el CAV y “Experiencias ‘68”, dejaron de hacer arte durante casi una década. Termina la disrupción, y la lógica o el sistema si se prefiere, engulle esa vanguardia, y sucede lo mismo que con el mingitorio emblemático de *La fuente* de Duchamp: la obra entra al museo.

### Reedición treinta años después

Treinta años después, Fundación Proa llevó adelante una recreación de aquella muestra emblemática con la colaboración de todos los artistas que participaron en “Experiencias ‘68”. En la presentación al catálogo de la reedición Adriana Rosenberg enuncia:

La idea de reconstruir esos momentos plantea infinitas posibilidades de lectura, de aproximaciones. Volver presente el pasado se convierte en una imposible tarea (...) Entre el genuino deseo de conocer lo histórico y la conciencia de su límite, queda ese momento o ese espacio, donde quizás podemos “estar ahí”.<sup>10</sup>

La mayor parte del corpus argumentativo que se lee en este catálogo a la reedición de las “Experiencias ‘68” cae en la justificación o en la explicación de la desavenencia de realizar una muestra de este estilo, treinta años después. Continúa Rosenberg: “Reconstruir una exposición luego de treinta años de haber sido exhibida parece un contrapropósito sino (sic) se entiende que fueron los artistas quienes destruyeron sus obras”<sup>11</sup>.

De cualquier modo, la curadora explica que la exposición se realizó con la connivencia de todos los artistas que habían participado de la misma (incluso con el cierre destructivo) y en general con su activa colaboración. De hecho, resultó central para la reedición de la muestra el aporte de archivo fotográfico por parte de Oscar Bony, que colaboró en que la reconstrucción fuera lo más parecida posible a la “original”.

La exposición reprodujo, aunque en condiciones espaciales diferentes, todas las obras como habían sido presentadas. Aquí, se optó por contratar a una nueva familia obrera —padre, madre y, en esta reedición, una niña— para que permaneciera en exhibición.

<sup>8</sup> Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina, diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 285.

<sup>9</sup> La obra que desató la polémica fue *El baño*, de Roberto Plate que funcionó de soporte de escrituras en la pared, *graffitis* con leyendas contra el onganato. Esa fue la razón que supuso la intervención de las fuerzas policiales con la banda de “prohibido pasar” al ingreso de la obra.

<sup>10</sup> Rosenberg, A. “Presentación” en Rizzo, P. (1998). *Instituto Di Tella Experiencias ‘68*. Buenos Aires: Fundación Proa, p. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 11.

“Esta elección museológica tiene como objetivo mostrar desde el presente un carácter, un clima, que mirado retrospectivamente puede hasta parecer ingenuo”<sup>12</sup>. Aquella ingenuidad se encuentra exacerbada incluso con la misma reedición. La proclama del “fin del arte” se convirtió para estos artistas de los sesenta en profecía autocumplida; como hemos mencionado, si bien no todos aquellos que participaron de “Experiencias '68” optaron por el mismo camino, lo cierto es que muchos de ellos abandonaron la actividad artística y la muestra culminó justamente con el asesinato metafórico de las obras en la entrada de la sede del ITDT, en Florida 936. Todo aquello se manifiesta ahora como una paradoja cuando la muestra se vuelve a realizar y en el marco de un museo.

La “muerte del arte” proclamada por Romero Brest, director del Instituto y mentor de aquellas exposiciones, se vuelve un enunciado vacío ante las nuevas manifestaciones que adoptó el arte. Cierra su texto curatorial Patricia Rizzo:

En resumen, las *Experiencias* que aparecen hoy a nuestros ojos como “míticas” no lo son solo por su papel clave en la legitimación del denominado “arte político”, ni por haber sido tomadas como emblemáticas para las tendencias de izquierda, sino por mantener presente en el arte un encuadre utópico y de evolución de las distintas tendencias que en ellas, encontraron su culminación<sup>13</sup>.

En un artículo publicado en el diario La Nación en el contexto de la muestra, la periodista Juana Libedinsky referencia que para muchos, la reconstrucción de la muestra que hizo historia en el ITDT en 1968 fue, en sí, un error. “Esto no es nada más que una triste nostalgia con olor a naftalina”, declaró el pintor Rómulo Macció, probablemente el más cotizado de aquella generación<sup>14</sup>.

Vemos que treinta años después, la exposición continúa generando polémicas aunque de otro tenor. Las obras ya no suponen un efecto revulsivo y de carácter revolucionario, sino que se vuelven para algunos espectadores algo anecdótico, a partir de la pérdida del factor sorpresa y de un contexto socio-histórico muy disímil al original.

Sin embargo, cabe destacar que esta reedición supuso una revalorización de la obra de Bony y su inserción en el arte internacional, ya que se reconstruyó en Eslovenia en 1998 y en Houston en 2004<sup>15</sup>.

## El ingreso al Malba

La obra, que hoy podemos ver como parte de la muestra permanente participó de la exposición de 2007 dedicada al artista que llevó por título “Oscar Bony: El Mago”.

En el catálogo publicado por el museo Malba para la muestra encontramos el texto curatorial de Marcelo E. Pacheco. En él, Pacheco asume la primera persona para relatar su relación con la exposición y no oculta sus emociones, dudas y devaneos intelectuales. Su texto curatorial comienza del siguiente modo: “Trato de orientarme. Ensayo relatos, perspectivas, operaciones y direcciones. Trabajo en serie, atando hilos, cosiendo palabras y cosas, fabricando llaves para cerraduras y puertas por venir”<sup>16</sup>. Asistimos a un momento

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>13</sup> Rizzo, P. (1998). *Instituto Di Tella Experiencias '68*. Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 69-70.

<sup>14</sup> Libedinsky, J. (24 de mayo de 1998). “Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia”. *La Nación*.

<sup>15</sup> Asimismo hubo un intento de rehacer la obra en la Bienal de La Habana en 2001 de la que Bony se retiró porque no le permitieron seleccionar él mismo a la familia que participaría en la muestra.

<sup>16</sup> Pacheco, M., “Pasar en silencio” en Pacheco, M. (2007). *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001*. Catálogo exposición. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini, p. 11.

del arte en el que el lugar del curador asume una relevancia casi a la altura del artista. Discursivamente el relato sobre la muestra comienza con la primera persona del curador para trasladarse luego a la tercera persona del artista. Es importante el rol legitimador de la institución que asume el curador. En ocasión de la muestra el periodista Matías Repar del diario Clarín le preguntó a Pacheco:

-¿Usted asume un riesgo situando a Bony en el plano de los artistas consagrados? Marcelo Pacheco, el curador jefe del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) contesta con firmeza (...)

-En los últimos cuatro años, La Familia Obrera se convirtió en una referencia a nivel mundial del conceptualismo y el arte político en Latinoamérica, y la obra de Bony resulta clave para entender el quiebre de los 60.

-Entonces...

-Yo como curador no siento ningún riesgo. Estoy convencido de que Bony es uno de los artistas más importantes de los últimos cuarenta años<sup>17</sup>.

Al punto de referirse a la obra que nos acomete, y la que significó la consagración del artista, escribe Pacheco en el catálogo: “En la familia obrera, el matricero, su mujer y su hijo eran la evidencia física que Bony traía a escena para confirmar el acto ya realizado. La “obra” era la acción explicada en el cartel impreso puesto sobre la tarima: la transacción comercial acordada entre el artista y el jornalero. (...) La imagen era el punto de condensación que hacía efectivo o que mostraba los restos de la “obra de arte””<sup>18</sup>

Sin embargo, tras la adquisición de la fotografía el museo de arte latinoamericano más importante de la ciudad la presenta, si se nos permite el término, toda “desaturizada”, sin su referente -la familia en vivo- ni referencia. La obra en sí (nos referimos ahora a la familia contratada que permaneció en exhibición por ocho horas) tiene características que la acercan al ready-made duchampiano: el hecho de hacer ingresar a la clase obrera al museo, lugar que no les pertenece y cancelando sus actividades sólo para ser exhibidos (como el mingitorio que cancela sus posibilidades).

La operación artística de la obra de Bony, la “experiencia” que tenía como fin trastocar los límites del museo, o por lo menos hacerlos visibles y traspasarlos, se pierde cuando lo que encontramos en exposición es una copia de una foto montada. Al desvanecerse las implicaciones contextuales de la obra (los sesenta, Di Tella, la clausura, el componente humano-vivo) *La familia obrera* se presenta como un objeto autónomo.

Para exhibir *La familia obrera* como parte de una colección permanente, si se nos permite ser preciosistas, habría que contratar a una familia (en la que por lo menos uno de sus miembros sea obrero) para que, sobre un pedestal, sea admirada por el público durante las horas en que el museo permanece abierto. Lo que resulta improbable, ya que al perpetuarse en el tiempo, la nueva actividad del obrero, es decir, estar en exposición de forma remunerada, pasaría a convertirse en su nueva profesión (por lo menos en términos de trabajo).

## La foto

<sup>17</sup> Repar, M. (3 de agosto de 2007). “Una muestra consagra a Bony, la vanguardia de la vanguardia”. *Clarín*.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 15.

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente<sup>19</sup>

De esta manera, la obra original, el *happening* conceptual y desmaterializado sólo puede entrar en la lógica del mercado del arte materializándose o más bien *cosificándose*, gracias a la reproductibilidad técnica de la fotografía. Y acá es donde la obra abre otra problemática. Porque Bony, además de realizar la exhibición de *La familia obrera*, la fotografió<sup>20</sup>. Y, además, hizo tomas de *Experiencias '68*, y, lo que resulta más que llamativo: fotografió el momento en que los artistas destruyen sus obras en la puerta del ITDT.

Pero la foto que eligió el artista para el ingreso museístico de *La familia obrera* es la que está hoy exhibida en el Malba, y que fue parte de otras exposiciones. Es aquella que muestra un plano corto de padre y la madre observando al niño que estudia, en posición piramidal. Es la toma con la que conocemos la obra popularmente, la manera en que permanece o perdura en el tiempo.

Ahora bien, por todo lo antes visto, ese recorte que es la foto de *La familia obrera*, no contiene todas las significaciones y problemáticas que rodearon al *happening* del '68. Más bien funciona como un documento histórico, como un signo visual de una obra que no puede entenderse sin su contexto de producción. Ese instante que dura cero coma cero equis de segundo queda como la señal iconizada, gracias al poder de congelamiento de la fugacidad de la técnica fotográfica: "El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio"<sup>21</sup>. La cámara oscura congela la obra para hacerla perdurar en el tiempo y, mediante la copia seriada, la reinserta en la institución artística.

Vimos que Bony tomó otras fotos de *La familia obrera*, pero la foto que elige en su edición es la ya referida piramidal y con el niño estudiando. Esta elección no es de ningún modo casual sino que compone un lenguaje particular. Siguiendo la teoría fotográfica de Barthes, podemos pensar en los elementos retóricos (la composición, el encuadre, el enfoque) que pueden funcionar independientemente como mensaje secundario. Esos elementos connotan un discurso que se apoya en la nominación o título que le da Bony - que también tiene ese gesto de señalar: he aquí una familia obrera, la familia obrera. Y, además, la leyenda de la placa que describe el nombre de la persona - del referente - y el detalle sobre el salario. Básicamente ese discurso refiere a una estructura familiar jerárquica patriarcal, una mujer que sólo acompaña (sin nombre ni profesión: se conoce como "mujer de") y el niño que completa el triángulo: la descendencia y generación futura, el porvenir.

Esa es la imagen que permanece en el tiempo de la obra *La familia obrera* expuesta en "Experiencias '68". Y no sólo como archivo o documento (rastros de luz que es la huella del tiempo) para la memoria sino que alcanza el estatuto de obra de arte en sí misma, expuesta en sucesivas oportunidades y hoy en Malba. La obra, primero conceptual y performática, se fetichiza en una porción de segundo congelada. La foto refiere y señala inmortalizando la imagen del grupo familiar en el tiempo. Pero, descontextualizado de "Experiencias '68", deviene en un signo desafectado de la poética arte/vida/política del contexto particular en que fue realizada. "Pese a falsificar una obra de arte en la medida en que sus dimensiones ya no son claramente reconocibles, la fotografía le ha prestado el servicio inmenso de sacarla de su aislamiento"<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós, p. 28.

<sup>20</sup> La relación del artista con la cámara oscura data de mucho antes: había sido pionero del videoarte en el CAV y además se desempañaba como fotógrafo del ITDT. Por otro lado, en su vuelta al arte, continuará su carrera utilizando la técnica fotográfica.

<sup>21</sup> Barthes, R. *Op. cit.*, p. 23.

<sup>22</sup> Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 87.



Iconizada y engullida por el sistema artístico la *performance* se convirtió en postal. Lo que resta de la obra como hito, suceso, como 'anécdota' es lo que otros artistas retoman y reinterpretan.

Daniel Ontiveros, amigo de Bony, pintó en 1997 la emblemática foto en acrílico sobre un fondo celeste y le colocó unos apliques en tela. En este caso la obra tiene un marco plateado y por su estilo se asemeja al pop. De técnica realista, la pintura de la familia se ubica en el centro, sin apoyo, como si flotara en una nebulosa. La obra fue adquirida por el Malba en 2005 y es una donación de Eduardo y Eugenia Grüneisen.

Pero hubo otro uso de la imagen icónica de *La familia obrera*, que le devolvió su carga política. En el año 2000 el colectivo Lamarencoche, en un contexto social de crisis económica y social de las más fuertes que sufrió nuestro país, con una fuerte caída del salario y un aumento estrepitoso de la tasa de desempleo utilizó la imagen de la obra de Bony en manifestaciones sociales de la CGT el 1° de mayo, día internacional del trabajador. El colectivo de artistas buscaba confrontar con las instituciones del arte y reapropiarse del espacio público; en este caso utilizaron afiches en los que se veía la fotografía de la obra de Bony, fechada y con el nombre del artista y otra con el mismo pedestal pero ahora vacío. Esta segunda imagen llevaba el subtítulo "2000 obra de la desocupación". Los afiches se pegaron en bancos, monumentos y otros edificios emblemáticos, para el colectivo la obra "se completó" con la intervención de la revuelta social: los piedrazos dirigidos a los bancos rompieron algunos de esos afiches.

El grupo Lamarencoche, pese a su fuerte impronta anti-institucional, anti Arte con mayúsculas asistió a la absorción por parte del museo de su obra. En 2013 el Museo del Bicentenario la presentó en el marco de una muestra sobre el trabajo. Sin referencia alguna al grupo, sus miembros criticaron el hecho de que se la presentara sin documentación: "Preferiría que la Familia Obrera aparezca más documentada, pero dado su carácter efímero esto pudo haber sido un impedimento para el curador. El cambio principal que se hizo es quitar el texto que Bony había pedido que se mantenga, cuando nos entregó la fotografía y la autorización para reutilizarla" dijo uno de los miembros en una entrevista para revista *Underground*<sup>23</sup>.

Por su parte, Daniel Santoro, el pintor que trabaja con el imaginario peronista y la iconografía que le es propia, también recupera *La familia obrera* en su pintura. Es sintomático que justamente este artista tan adepto al trabajo con la imagen como ícono elija esta obra de Bony. Daniel Santoro, a pesar de desarrollar su obra en el terreno de lo figurativo, por su trabajo con lo simbólico, es un pintor fuertemente conceptual. Su reversión de "La familia obrera" de 2015, titulada "Familia obrera como drama edípico en tres actos" se expuso por primera vez en la muestra denominada "Jardín primitivo", que tuvo lugar en la galería Palatina durante el mes de mayo de 2015, y se expuso junto con otras versiones de obras del arte nacional como *El despertar de la criada* de Eduardo Sívori y *La civilización occidental y cristiana* de León Ferrari.

La pintura de Santoro está compuesta por una secuencia de tres imágenes: en la primera se representa a la imagen icónica de la obra, es decir, la estructura piramidal padre, madre, hijo, los adultos que observan atentos al niño mientras estudia. La siguiente escena, tiene al padre tumbado y herido, el niño con una daga en la mano, la madre de espaldas a la escena. La imagen que cierra la "historieta" es la del hijo ya no inclinado sobre un libro sino erguido, triunfante, con un diploma en su mano. El padre yace muerto y la madre ha descendido del pedestal y sostiene al hijo entre sus brazos orgullosa.

Santoro aquí también lee luchas de poder, pero en este caso no la del artista contratista sino la del hijo con el padre. Además su pintura toma la imagen emblemática de la familia

---

<sup>23</sup> La Mar en Coche. (26 de julio de 2013). "Lo que nos convocaba era confrontar con las instituciones del arte". *Revista Underground*.

como puntapié para un relato, descompone las tensiones que ya estaban presentes en esa primera imagen y las pone a funcionar desde un nuevo paradigma.

En el catálogo de la muestra publicado por la galería Palatina, la obra está acompañada por el siguiente texto: “El fantasma del ascenso peronista cuestiona la teleología marxista contenida en el título de la obra de Oscar Bony”.

Volviendo al recorrido de la obra, primero *performance* y luego fotografía, es interesante recuperar las palabras del artista: “La obra no eran las personas sino el cartel con la leyenda. En él se decía que se les había pagado el doble que en su trabajo. El “objeto” tenía que estar para “sostener” el cartel. Así el nuevo material en el arte, no es el objeto sino un material ético”<sup>24</sup>.

Bony tuvo absoluta consciencia de la desmaterialización que se producía en su obra. Su interés de abrir un hiato, una discontinuidad entre el objeto y su referente iba absolutamente en esa línea.

Si la imagen, como decimos, se iconizó, esto se debe en parte a la pregnancia de la imagen en su remisión a la Sagrada Familia, referente que no debe haber escapado al ojo del Bony fotógrafo. Una vez alcanzado este estatuto de ícono, el relato que la completaba se volvió prescindible.

Ya en las reproducciones fotográficas el cartel empieza a ser apartado. En Malba, como hemos mencionado, se encuentra como placa adherida al marco, pero en un pequeño tamaño y por el montaje del cuadro permanece casi inaccesible a la lectura. Cuando los artistas la re versionan lo hacen también sin referenciar su carácter de documento. Sin dudas la popularidad de la obra y su lugar en la historia del arte argentino permiten este tipo de uso; ya que se considera que el público -generalmente especializado- ya conoce su trasfondo, su historia y su valor. Lo que podemos asegurar es que el carácter de obra conceptual, vanguardista, desmaterializada, crítica de las instituciones, si bien por momentos se desdibuja, también se reinventa. Ejemplo de ello es el caso del colectivo artístico y sus afiches, o la reinterpretación de Daniel Santoro, que ponen a funcionar las ideas que estaban contenidas en la obra en sus inicios.

## Imágenes



Oscar Bony, *La familia obrera*, performance, 1968. Tarima y personas.

---

<sup>24</sup> M. J. Herrera, «Arte y realidad: La familia obrera como ready-made», en: VV.AA., *Arte y poder*. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1993. Pág. 181. Entrevista realizada por la autora en marzo de 1993.



Oscar Bony, *La familia obrera*, copia C blanco y negro sobre papel 1/5. 182 x 164.



Daniel Ontiveros, *La familia obrera* (1997) Acrílico y piel sintética sobre tela en marco de madera tallado y pintado, 155 x 175,5.



Daniel Santoro. *Familia obrera como drama edípico en tres actos*, 2015. Acrílico y carbón s/ papel, 150 x 60.



Colectivo Lamarencoche, *La familia obrera*, 2000. Papel impreso.

## Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Bony, O. (16 de junio de 1993). La Maga.
- Fontcuberta, J. (2007). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (2011). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Giunta, A. (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Herrera, M. J. (1993). *Arte y realidad: "La familia obrera" como ready-made*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.

- Herrera, M. J. (1997). *En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del '60* en Premio Telefónica de Argentina a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas. "Arte Argentino del siglo XX". Buenos Aires: FIAAR.
- Katzenstein, I. (2007). *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- La Mar en Coche. (26 de julio de 2013). "Lo que nos convocaba era confrontar con las instituciones del arte". *Revista Underground*.
- Libedinsky, J. (24 de mayo de 1998). "Tres décadas después, el Di Tella sigue despertando controversia". *La Nación*.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Masotta, O. (2014). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Osborne, P. (2006). *Arte conceptual*. Barcelona: Phaidon Press.
- Pacheco, M. (2007). *Oscar Bony. El mago. Obras 1965-2001*. Catálogo exposición. Buenos Aires: MALBA-Fundación Constantini.
- Repar, M. (3 de agosto de 2007). "Una muestra consagra a Bony, la vanguardia de la vanguardia". *Clarín*.
- Rizzo, P. (1998). *Instituto Di Tella Experiencias '68*. Textos de Oscar Terán y Lucas Fragasso. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Romero Brest, J. (1992). *Arte Visual en el Di Tella. Aventura Memorable en los Años 60*. Buenos Aires: Emecé.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en Argentina, diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.