



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES  
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Una aproximación a Claire Bishop y a su análisis teórico-  
crítico sobre las dimensiones sociales y políticas del arte  
participativo

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Peña Sillero, Enrique

Tutor/a: Pérez Rodrigo, José David

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS  
*Màster en Producció Artística*

**Una aproximació a Claire Bishop y  
a su análisis teórico-crítico sobre las  
dimensiones sociales y políticas del arte  
participativo**

**Enrique Peña Sillero**

Dirigido por David Pérez Rodrigo

TFM Tipología 1  
Valencia, Julio de 2024



# **Una aproximación a Claire Bishop y a su análisis teórico-crítico sobre las dimensiones sociales y políticas del arte participativo**

**Enrique Peña Sillero**

Dirigido por David Pérez Rodrigo

## **Resumen:**

La presente investigación realiza una aproximación textual a algunas de las aportaciones teóricas fundamentales de la historiadora y crítica del arte Claire Bishop (Londres, 1971) en relación al arte participativo. A través de la selección y análisis de los textos más representativos que la autora ha destinado a este tema, parte de los cuales carecen de traducción en nuestra lengua, este trabajo indaga sobre su pensamiento crítico con el objetivo de plantear las potenciales capacidades sociales y políticas de un arte participativo hoy.

**Palabras clave:** Claire Bishop, arte participativo, giro social, políticas del arte, compromiso estético-social.

## **Abstract:**

This research develop a textual approach to some of the fundamental theoretical contributions of art historian and critic Claire Bishop (London, 1971) in relation to participatory art. Through the selection and analysis of the most representative texts that the author has devoted to this topic, some of which have not been translated into our language, this work explores her critical thinking with the aim of raising the potential social and political capabilities of a participatory art today.

**Keywords:** Claire Bishop, participatory art, social turn, art politics, aesthetic-social commitment.

# Índice

<b>1. Introducción</b>	5
1.1 Objetivos y metodología	7
1.2 Estructura del texto	8
<b>2. Implicación política de un arte relacional en la década de 1990</b>	11
2.1 Estética relacional, un punto de partida	11
2.1.1 El papel del arte como intersticio social	12
2.1.2 Micro-utopías	13
2.1.3 Negociación y conflicto	15
2.2 Antagonismo relacional, la subversión efectuada por Bishop	16
2.2.1 El problema de la forma	16
2.2.2 Antagonismo y democracia	18
2.2.3 Apunte sobre una práctica artística basada en el disenso	22
<b>3. Cambios en los modos de recepción a través del arte participativo</b>	23
3.1 Notas sobre la interpretación	24
3.2 La falacia de la actividad sobre la pasividad	27
3.3 Necesidad de una participación y sus exigencias	28
<b>4. El giro social, una (no tan nueva) perspectiva ética</b>	33
4.1 La teoría de Bishop sobre un retorno a lo social	33
4.2 Arte colaborativo, ¿un giro ético?	36
4.2.1 Una ética de relaciones	36
4.2.2 Presunción del autor como autoridad	38
4.2.3 Autocensura y moral cristiana	39
<b>5. Presupuestos de eficacia: el arte como proyecto social</b>	42
5.1 El arte como proyecto	42
5.2 Proyectos de artes comunitarias	44
5.2.1 Ideas para un concepto de comunidad	44
5.2.2 Comienzos de un arte comunitario	46
5.2.3 Conflictos y carencias	47
5.2.4 Secuelas de un arte comunitario hoy	50
5.3 Proyectos de arte pedagógico	51
5.3.1 Notas preliminares: sobre una educación estética	52
5.3.2 El giro pedagógico	54
5.3.3 Cátedra Arte de Conducta	57
5.4 Criterios de Bishop para un análisis crítico	60

<b>6. Operatividad política del arte participativo</b>	61
6.1 La antinomia de un arte político	61
6.2 Arte participativo, ¿un proyecto político?	62
6.3 Arte en sincronía con el tiempo político	64
<b>7. Arte participativo, en retrospectiva</b>	67
7.1 La caída del discurso de la participación	67
7.2 Puntos ciegos del planteamiento original de Bishop	70
7.2.1 Cuestiones de raza y etnia	70
7.2.2 Cuestiones de tecnología y redes sociales	72
7.3 El fin de un arte participativo	73
<b>8. Conclusiones</b>	75
<b>Referencias bibliográficas</b>	85
<b>Índice de figuras</b>	88
<b>Anexo documental</b>	90

# 1

## Introducción

Si bien se podría rastrear una historia previa vinculada al futurismo y a Dadá, la noción de un arte participativo, en tanto que concepto determinante dentro de la propia estructura de la obra, tuvo su origen en la década de 1960. Esta idea fue difundida, básicamente, por los happenings de Allan Kaprow en Norteamérica y por el Teatro del oprimido de Augusto Boal en Brasil. La participación física de la audiencia o de otra suerte de agentes, indispensables en estas prácticas, implicaba plantear un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, en las que la toma de decisiones tendía a expandirse horizontalmente. De esta manera, los y las artistas pretendían alejarse de la producción de objetos para enfocarse en la producción de situaciones, donde la dimensión social del arte resultaba indispensable.

El arte participativo difería de un arte *interactivo*, también desarrollado en aquellos años a través del arte cinético y del Op Art, debido a que las posibles respuestas y acciones de los y las participantes no venían predefinidas por la obra o su autor/a, sino porque la propia participación conformaba y modificaba el contenido de la propuesta artística. Como consecuencia de ello, la participación constituía tanto el tema como la forma de estas prácticas, donde las relaciones generadas primaban sobre los objetos producidos. De ahí que los resultados formales de muchos de estos proyectos se limitasen a una mera documentación fotográfica.

A pesar de esta temprana aparición, será en la década de 1990 cuando el arte participativo comenzará a extenderse y generalizarse con cierta rapidez, gracias a la explosión de numerosos proyectos enfocados en dichas prácticas y a la paralela aparición de sus primeras teorizaciones. Entre las mismas, la contribución más citada y debatida durante aquellos años será el volumen *Estética relacional* (1998), del comisario y teórico francés Nicolas Bourriaud. A partir de este y otros aportes teóricos y prácticos, el arte participativo comenzará a recibir una gran variedad de nombres: artes comunitarias, arte dialógico, arte socialmente comprometido, arte colaborativo, arte de contexto, etc.

Un buen número de referentes teóricos reseñables acerca de estas prácticas fueron desarrollados por ensayistas procedentes de Estados Unidos. Así, sobre el denominado *New Genre Public Art* (término que hacía referencia a un nuevo arte público, de lenguaje activista e implicado con la audiencia) teorizaron figuras como Mary Jane Jacob, Suzanne Lacy o Michael Brenson. A su vez, sobre la relación entre arte y activismo reflexionaron figuras como Nina Felshin, Grant H. Kester o Gregory Sholette. Finalmente, sobre la especificidad del lugar, del espacio y del arte contextual fueron publicados dos relevantes textos firmados, respectivamente, por Rosalyn Deutsche y Miwon Kwon. El trabajo de estos autores y autoras ha sido fundamental para la emergencia de este campo de estudio.

No obstante, y a pesar de la importancia de dichos escritos, el aporte teórico-crítico de mayor impacto sobre el arte participativo vendría de la mano de una escritora inglesa, cuyas motivaciones derivaron (más que del deseo de generar una contra-narrativa opuesta al dominio de la teoría norteamericana sobre el tema) de una serie de preocupaciones políticas muy concretas. Estas preocupaciones surgirán no solo a partir de la instrumentalización operada sobre este tipo de arte, sino también de las propias carencias estéticas y visuales detectadas al analizar las propuestas de arte participativo. Su libro, *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectaduría* (2012), fue galardonado con el Frank Jewett Mather Award en el año 2013 y, desde entonces, ha sido traducido a numerosos idiomas.

La autora de este reconocido ensayo es la historiadora del arte y crítica Claire Bishop (Londres, 1971), cuyos intereses se centran tanto en la performance y en la relación entre política y arte como, de forma más reciente, en la teoría post y decolonial. Su investigación doctoral fue dada a conocer en el año 2002 por la editorial de la Tate (*Installation Art*). Años después publicará un libro para The MIT Press (*Participation*, 2006). Sin embargo, algunos de sus textos más citados albergan forma de artículos (“Relational Antagonism”, 2004; “The Social Turn”, 2006), habiendo sido recogidos en revistas de arte tan conocidas como *Artforum* u *October*.

Tras su investigación sobre el arte participativo, que comenzó alrededor del año 2005 y culminó con la salida de *Infiernos Artificiales* en 2012, la autora comenzó a dirigir sus esfuerzos hacia la representación politizada de la historia en los museos de arte contemporáneo (*Radical Museology*, 2013) y, especialmente, hacia el teatro, la performance y la danza contemporáneos (“Delegated Performance”, 2012; “The Perils and Possibilities of Dance in the Museum”, 2014; “Black Box, White Cube, Gray Zone”, 2018). Asimismo, dedicó un libro a sus conversaciones con la artista cubana Tania Bruguera (*Tania Bruguera en conversación con Claire Bishop*, 2020). Recientemente, Bishop ha publicado un texto con la editorial Verso, acerca de cómo la tecnología y la economía de la atención han impactado en el arte contemporáneo (*Disordered Attention*, 2024).

## 1.1 Objetivos y metodología

Los ejemplos mencionados distan de conformar la totalidad de las diversas publicaciones de la autora, pues su actividad ha sido bastante prolífica desde la publicación de su primer libro. El motivo por el que traemos este hecho a colación deriva de las decisiones que hemos decidido tomar sobre la presente investigación: nuestra intención no es tanto indagar en la variedad de intereses de la autora a través de sus publicaciones (lo que conllevaría una especie de arqueología o aproximación genealógica), sino seleccionar algunos de sus textos para profundizar, por medio de su visión teórico-crítica, en determinados aspectos del arte participativo. Así, nuestro cometido no pretende establecer un análisis pormenorizado e histórico del arte participativo, sino, por el contrario, llevar únicamente a cabo una revisión crítica de algunas aportaciones clave de Bishop sobre el tema.

Este constituye nuestro objetivo general y, por tanto, el objetivo prioritario al que se ajustan las siguientes páginas. Partiendo de ello, nuestros objetivos específicos se desprenden directamente de este propósito inicial, de ahí que los mismos se concreten en:

- Seleccionar una serie de lecturas de la autora vinculadas, ante todo, al arte participativo.
- Revisar, analizar y comentar críticamente las ideas presentes en dichas lecturas.
- Utilizar la selección de textos para generar una reflexión en torno a las dimensiones sociales y políticas de este tipo de arte.
- Comprender, por medio de los textos de Bishop, las motivaciones del arte participativo en la década de 1990 y su transformación a lo largo del siglo XXI.
- Constatar las nuevas formas de participación en el arte actual y plantear su capacidad política en la realidad social contemporánea.

La metodología empleada para desarrollar esta investigación teórica que responde a un TFM de Tipología 1, se apoya en una aproximación cualitativa de carácter textual en la que, tras la lectura, traducción y análisis de una serie de ensayos y artículos de la autora (proceso al que se suma la paralela revisión de otras contribuciones complementarias en las que se basan sus reflexiones), podemos extraer una serie de conclusiones vinculadas a los objetivos planteados.

Del mismo modo, concebimos este trabajo como un punto en marcha de nuestra investigación, algo que deseamos que nos permita abrir nuevas vías de interés de cara a la elaboración de una futura tesis doctoral, para la cual este texto serviría de base conceptual. Asimismo, consideramos que este ensayo puede contribuir a futuras investigaciones de otros compañeros y compañeras de líneas afines.

Debido a que la mayoría de los textos de Bishop no han sido traducidos al castellano, las citas de la autora presentadas a lo largo del escrito son, en realidad, traducciones nuestras. En algunos casos y por una cuestión de conveniencia, también ha sido necesario realizar translaciones propias de determinados textos que sí disponían de su versión en castellano, debido a que se encontraban presentes de forma fragmentada en una recopilación diseñada por la autora. Esto tiene lugar en el capítulo 3 y en el mismo se han incorporado las pertinentes referencias en castellano en una nota a pie de página. No obstante, a menos que se especifique lo contrario, todas las citas incorporadas en este escrito, cuyos textos se encuentren en inglés en sus originales, presentan, tal como hemos apuntado, nuestra propia versión.

## 1.2 Estructura del texto

Para componer una aproximación general al TFM y justificar la estructura en la que se sustenta el mismo, consideramos de interés establecer una síntesis de los diferentes capítulos que lo integran:

- \* El capítulo “Implicación política de un arte relacional en la década de 1990”, se divide en dos partes. La primera mitad aborda los puntos fundamentales de la conceptualización teórica de Nicolas Bourriaud sobre el arte relacional. La segunda parte expone la respuesta de Bishop al texto del comisario francés en su ensayo titulado “Antagonismo Relacional” (2004). Concluye con una aproximación breve al concepto de disenso propuesto por Jacques Rancière, dado que se trata de un autor en el que implícitamente se basa Bishop para efectuar su análisis.

Este capítulo está concebido para aproximarnos a las primeras teorizaciones de la autora sobre el arte participativo y destacar, desde el primer momento, su capacidad de análisis crítico.

- \* El capítulo siguiente (“Cambios en los modos de recepción a través del arte participativo”) presenta una reflexión acerca de los cambios sufridos en la recepción de la obra por medio de la participación. Partiendo de la noción de interpretación de Umberto Eco, se cuestiona la supuesta pasividad del espectador, así como ciertas cuestiones derivadas del conflicto binomial actividad-pasividad. Las lecturas empleadas aquí se hallan extraídas del libro *Participation* (2006), volumen colectivo dirigido y coordinado por Bishop.

Dichos textos son traídos a colación en este capítulo para reflexionar sobre algunos de los prejuicios vinculados a la participación, los cuales motivarán las teorizaciones (y subsiguientes críticas) presentes en apartados posteriores.

- \* A continuación, el apartado “El giro social, una (no tan) nueva perspectiva ética” analiza la tendencia social del arte participativo a través del texto “El giro social” de Bishop (2006). En el mismo se exponen las vicisitudes resultantes de evaluar dichas prácticas artísticas en función de su ética. Debido a ello, también se comentan textos de Maria Lind y Grant H. Kester.

El interés del presente capítulo va dirigido a centrar nuestra atención en uno de los conflictos principales del arte participativo, señalado por Bishop: la dificultad de separar la dimensión social y la ética.

- \* En “Presupuestos de eficacia: el arte como proyecto social” analizamos la idea de arte como proyecto. Su contenido trata de desarrollar una serie de criterios para su evaluación crítica. Tomando como referencia el libro de *Infiernos artificiales* (2012), indagamos en dos tipos de proyectos recurrentes en el arte participativo de la década de 1990-2000: los proyectos de artes comunitarias, enfocados en el contexto británico; y los proyectos de arte pedagógico, ejemplificados en un proyecto paradigmático de Tania Bruguera.

Después de haber revisado las insuficiencias ligadas a la evaluación de los proyectos de arte participativo enunciadas por Bishop en el apartado anterior, este capítulo trata de pergeñar una serie de nuevos criterios críticos que puedan desempeñar dicha tarea.

- \* El siguiente capítulo (“Operatividad política del arte participativo”) se centra, de forma más directa, en la dimensión política del arte participativo. Las ideas aquí presentes se encuentran articuladas con base en dos lecturas: *Sobre políticas estéticas* (2005) del ya citado Rancière y “Rise to the Occasion” (2019) de la propia Bishop.

Este capítulo pretende evidenciar que las conclusiones de Bishop acerca del arte participativo surgen del pensamiento artístico-político de Rancière. Sin embargo, en el apartado final del capítulo, planteamos lo que puede interpretarse como un cambio en el pensamiento de la autora respecto a sus ideas previas.

- \* En último lugar, y justo antes de las conclusiones, se aborda en el capítulo “Arte participativo, en retrospectiva”, la revisión que hace la propia autora de su libro de 2012, considerando sus puntos ciegos y los cambios sociales sufridos desde su lanzamiento. Para ello, comentaremos las palabras enunciadas por Bishop en una conferencia recogida en el videopodcast *Assembly* del año 2022.

Este capítulo funciona, por un lado, como una revisión crítica de muchas de las ideas previamente comentadas en el texto, señaladas por la propia Bishop. Por otro lado, se formula como una suerte de enlace con nuestras conclusiones, pues se apuntan en él algunas cuestiones relevantes acerca de la noción de la participación en el actual arte contemporáneo.

Tras el desarrollo de estos capítulos, se elaborarán unas conclusiones que nos permitirán, por un lado, sintetizar nuestras reflexiones y comentarios acerca de las ideas planteadas por Bishop en nuestra selección de textos y, por el otro, plantear tres amplias reflexiones que van a servirnos como puntos de apoyo para la continuación de nuestra investigación en trabajos posteriores.

Finalmente, incluimos un anexo documental cuyo objetivo responde a un doble interés. En primer lugar, deseamos que el mismo sirva, para cotejar desde las propias publicaciones originales, algunas de las traducciones que hemos efectuado de los textos originales de Claire Bishop. A su vez, en segundo término, deseamos que este anexo permita tener agrupados dos de los artículos de nuestra autora que alcanzaron una mayor repercusión en su momento. En concreto, los artículos recopilados, cuya referencia se encuentra recogida en la bibliografía, son los siguientes: “Antagonism and Relational Aesthetics” (2004) y “The Social Turn” (2006).

# 2

## Implicación política de un arte relacional en la década de 1990

En 2002, Claire Bishop finalizó su tesis doctoral en la Universidad de Essex, Inglaterra. La investigación desarrollada por la autora sería publicada pocos años después por la editorial de la Tate Britain en conjunción con Routledge, especializada en edición académica. El libro, titulado *Installation Art: A Critical History* (2005), propone una lectura histórico-crítica del arte de instalación desarrollado desde 1960 hasta comienzos de los 2000, así como un acercamiento a la teoría crítica que influyó en estas obras. Si bien ya hemos apuntado que no indagaremos en este trabajo por los motivos planteados, lo traemos a colación con una discreta intención: resaltar el foco *crítico* de la autora. Consideramos que solo así podremos comenzar a leer la respuesta de la autora a uno de los textos más relevantes del arte participativo: *Estética relacional* de Nicolás Bourriaud, texto cuya primera edición se realizó en 1998.

### 2.1 Estética relacional, un punto de partida

Nicolás Bourriaud (Niort, 1965) es comisario de exposiciones, escritor, crítico de arte y teórico. Fue cofundador y codirector, junto con Jérôme Sans, del Palais de Tokyo en París de 2000 a 2006, así como cofundador de las revistas *Documents sur l'art* (1992-2000) y *Perpendiculaire* (1995-1998). Trabajó como comisario en la Tate Britain, como profesor en la Universidad de Venecia y como jefe de supervisión de creación artística en la Dirección General de Creación Artística del Ministerio de Cultura francés. Asimismo, fue director de la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y del Montpellier Contemporain (MoCo), del cual también ostenta el título de fundador. No obstante y a pesar de este extenso currículum, Bourriaud es conocido principalmente por la teoría de la *estética relacional*, un concepto que abordó en un libro homónimo compuesto por un conjunto de artículos previamente publicados en revistas o catálogos de exposiciones. Esta obra está considerada como una de las primeras en poner pie en el terreno del arte relacional entendido como tal y la misma obtuvo una ambivalente acogida por parte de la crítica artística del momento y posterior<sup>1</sup>.

1 Véase, por ejemplo, Wright, S. (2004). The Delicate Essence of Artistic Collaboration. En *Third Text*, vol. 18, 6, 533-545; Foster, H. (2006). Chat Rooms. En Bishop, C., *Participation* (190-195).

### 2.1.1. El papel del arte como intersticio social

Cuando el autor remite a la posibilidad de un arte *relacional*, se refiere a un arte que “tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2024, p. 18). Desde el comienzo, podemos apreciar cómo el escritor remarca la inclusión de este tipo de práctica en su dimensión social y cotidiana, continuando el esfuerzo del arte de los años 1960 y 1970 en su interés por suscitar formas para las relaciones sociales. Un interés que lleva a Bourriaud a especificar que “la generación de los 90 retoma esta problemática, [...] pero deja de lado la cuestión de la definición del arte”. De ahí que concluya que “el problema ya no es desplazar los límites del arte, sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global” (2024, p. 41). Debido a ello, la ocupación central del arte relacional no sería la *artisticidad* de sus gestos y formas, sino las relaciones que llega o no a producir, mas siempre partiendo de una intención artística. Hecho que determina que no podamos obviar su dimensión estética.

La motivación de la aparición de este tipo de arte fue, para Bourriaud, el “nacimiento de una cultura urbana mundial” y, por ende, el “crecimiento extraordinario de los cambios sociales” (2024, p. 18). Un mayor núcleo de población, concentrado en un espacio habitable cada vez más estrecho, propicia lo que él describe como una *experiencia de la proximidad*. Son estas reglas de convivencia las que propiciaron este tipo de prácticas artísticas que tienen como tema central el “estar-junto” y la elaboración colectiva de sentido (2024, p.19). A su vez, Bourriaud argumenta que el arte es capaz de producir una sociabilidad específica (en oposición al cine o a la lectura, que él asocia a un consumo privado) que posibilita una discusión inmediata, cuestión que le lleva a preguntarse: “¿cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia puede volver a lanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿De qué manera permite el desarrollo de direcciones culturales y políticas nuevas?” (2024, p.19).

El tema del proyecto moderno es recurrente a lo largo del libro, ya que lo relaciona directamente con las ideas de emancipación política a través del arte. La pregunta que plantea el comisario es sin duda pertinente, pero será necesario observar si la resuelve a lo largo del escrito y, sobre todo, qué ejemplos emplea. En función de este hecho, tras este planteamiento inicial, Bourriaud aborda el arte relacional como una suerte de *intersticio social*, es decir, como un impás en la dinámica social impuesta por el sistema global. Las exposiciones de arte crearían así espacios libres, con ritmos y duraciones opuestos a los impuestos por la vida cotidiana (2024, p. 20). Esta visión será tildada de un tanto positivista (una de las críticas más insistentes a la teoría del autor), quizás por la ingenuidad con la que se toman las exposiciones de arte como espacios emancipadores *a priori*, es decir, como realidades independientes del contenido que planteen. No obstante, es cierto que con posterioridad matizará lo señalado afirmando:

---

Whitechapel y The MIT Press; o Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En Billing, J., Lind, M. y Nilsson, L. (Eds.) *Taking the Matter into Common Hands* (15-31). Black Dog Publishing.

La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. Una exposición genera un “dominio de intercambio” propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor “simbólico” del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja (2024, p. 23).

Si bien aquí el autor sí señala la relevancia del contenido de la exposición como lugar de intercambio, los aspectos que valora están en su totalidad relacionados con la forma o la estructura del trabajo. Destacamos y reservamos esta conclusión, pues nos servirá unas páginas más adelante, ya que, de hecho, “el arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola” (2024, p. 22). A continuación, valoraremos de qué forma los ejemplos propuestos por Bourriaud problematizan (o no) el campo de lo social.

### 2.1.2 Micro-utopías

Con anterioridad hemos mencionado la diferencia que establece el crítico francés entre el arte participativo y/o social de 1960 y 1970 y el arte relacional de los años 1990, y es que mientras que el primero insiste en las relaciones internas del mundo del arte, el segundo ubica el acento en las relaciones externas (2024, p. 42). Bourriaud comenta que el arte del periodo moderno ha estado inmerso en la búsqueda de construcciones utópicas y vinculado a la esperanza revolucionaria. Pese a ello, tras las numerosas formas de melancolía dejadas por el triunfo de la técnica y la Razón (2024, p. 15), el autor defiende que “las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente, cualquiera que fuera la escala elegida por el artista” (2024, p. 17). Ello trae consigo que se renuncie a la empresa moderna a cambio de reducir su escala: ahora la ocupación se centra en imaginar, dentro de lo próximo y lo cotidiano, aquello que Bourriaud denomina como micro-utopías. Nuestro autor extrae este concepto de Félix Guattari, dado que el filósofo francés apostaba por estas estrategias a finales de los años 1970, cuando escribía sobre las experiencias comunitarias y consideraba las organizaciones barriales como “tentativas microscópicas” en la transformación social (1977, p. 22).

Desde esta perspectiva, la idea de las micro-utopías producidas por el arte se asemeja al concepto de intersticio social propuesto con anterioridad. En último término, ambos constituyen momentos o espacios de encuentros e intercambios basados en la proximidad, lo cotidiano y, por tanto, contribuyen a una convivencia cercana. ¿Mas como se formalizan dichos eventos? Prestemos atención brevemente a algunos de los ejemplos propuestos. En 1993, Ángela Bulloch instala un café en el CCC de Tours, Francia, con unas sillas que activan un tema de Kraftwerk al

sentarse. Lincoln Tobier monta una radio en una galería e incita a los asistentes a participar en una conversación que es transmitida a tiempo real. Philippe Parreno organiza una fiesta de hora y media en el Consortium de Dijon en 1995 (Fig. 1). Rirkrit Tiravanija propone un espacio de relajación destinado a los artistas de la exposición *Surfaces de réparation* (Dijon, 1995), con un fútbol y un frigorífico lleno. Si bien estos no son todos los ejemplos que el autor trae a colación, son una muestra bastante representativa. ¿Podríamos considerar estas propuestas como micro-utopías? Y, en caso afirmativo, ¿a quiénes irían destinadas?



Fig. 1. Phillipe Parreno, *Snow Dancing*, 1995. Fuente: e-flux.

Antes de responder esta pregunta, volvamos a la cuestión que pretendíamos resolver previamente: ¿de qué forma problematizan estas obras la esfera relacional? Los ejemplos planteados por Bourriaud no parecen suponer ningún tipo de conflicto, más allá de los posibles inconvenientes de gestión generados a directores de galerías y museos. Servir comida, fregar platos, poner música, bailar o charlar distendidamente no constituyen necesariamente micro-utopías. No a menos que estemos dispuestos a considerar como micro-utópicos cualquier bar o cafetería de ambiente relajado. Ante esta crítica que, al parecer, fue reiterada, el escritor intentó defender las prácticas relacionales de la siguiente manera:

La principal queja sobre el arte relacional es que representa una forma suavizada de la crítica social. Lo que estas críticas olvidan es que el contenido de estas propuestas artísticas debe ser juzgado formalmente. [...] Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra “relacional” desembarazándose pura y simplemente de su valor estético (2024, p. 114).

De nuevo, Bourriaud se reafirma en lo que parece ser su único interés: la forma de la obra, el gesto que la constituye. De ahí que concluya su reflexión señalando que el objetivo de una exposición de Tiravanija no es lo social, sino la producción de las condiciones de un mundo angelical (2024, p. 115). Ante dicha premisa, es complicado no atender al evidente punto ciego de la teoría del comisario francés: que aquello que él denomina como micro-utopías se basa en la exclusión del conflicto y, por tanto, en el rechazo de cualquier forma de oposición, cuestión que conlleva concebir el espacio artístico como una especie de limbo irónicamente autónomo.

### 2.1.3 Negociación y conflicto

Si algo pretende generar el arte relacional son, como su nombre indica, relaciones nuevas o alternativas, inmediatas y, como hemos podido ver, cordiales. El posible conflicto derivado del contenido de la obra es suprimido por la estetización del gesto, que es juzgado por su valor simbólico y por la imagen que refleja. Si algún tipo de conflicto ha surgido en alguno de los ejemplos traídos a colación por el autor, no es desconocido, bien porque no ha ocurrido o bien porque no se nos ha presentado. Cualquiera de las dos variables son suficientes para comprender el punto de vista que nos propone Bourriaud:

Porque el modernismo está inmerso en un “imaginario de oposición”, retomando la expresión de Gilbert Durand, que actuaba separando y oponiendo, descalificando de buena gana el pasado y valorando el futuro; se basaba en el conflicto, mientras que el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores (2024, p. 62).

Teniendo en cuenta lo señalado, se podría argumentar que lo que propone el autor es una *estética del consenso*, donde el valor político de las relaciones generadas no depende tanto de su calidad sino de su forma, en otras palabras, del contexto y de la manera en que estas ocurren y se desarrollan. Siendo así, cabría preguntarse entonces cuál sería la diferencia si la fiesta propuesta por Parreno hubiera tenido lugar, por ejemplo, en un pub de las afueras de la ciudad de Dijon, como el barrio de Les Grésilles, donde la población es bastante más diversa. Sin duda, las relaciones inmediatas que habrían surgido bajo la operación relacional del artista habrían sido más interesantes, aunque quizás ello hubiera supuesto un aumento de las posibilidades del conflicto.

Lo que queremos poner de relieve mediante esta reflexión es lo siguiente: si se trabaja tratando de evitar cualquier tipo de enfrentamiento, lo que se conseguirá será recluir el trabajo a entornos o contextos donde se sabe a ciencia cierta que dichas oposiciones no van a ocurrir o, en su defecto, son más improbables. Esto lleva inevitablemente a “cerrar” el trabajo a determinados entornos que, finalmente, se tornan endogámicos y exclusivos, anulando cualquier fricción y por ende negando su supuesto carácter democrático.

\* \* \* \* \*

Los tres subapartados que acabamos de afrontar se corresponden con las principales críticas de Bishop al texto de Bourriaud de 1998. Su respuesta será publicada en forma de artículo en el número 110 de la revista de arte *October*, contribuyendo al número de otoño de 2004. Su título, “Antagonismo y estética relacional”, nos va a permitir entrever cuál será el camino elegido para la contrapropuesta de la autora.

## 2. 2 Antagonismo relacional, la subversión efectuada por Bishop

Al comienzo del texto, Bishop pergeña una somera crítica a los centros culturales y museos que se postulan como “laboratorios” artísticos. Este análisis es llevado a cabo camuflándolo bajo una aguda cita de Hal Foster, en la que señala que dichas instituciones recogen el capital cultural de sus artistas y lo vuelcan sobre sus comisarios-estrellas (Bishop, 2004, p. 53). Esta breve introducción sienta de forma casi inmediata el tono crítico del artículo, donde hará uso del trabajo de Rirkrit Tiravanija y Liam Gillick (ejemplos reiterados y en apariencia paradigmáticos de la teoría de Bourriaud) para descomponer y analizar el argumento del cofundador del Palais de Tokyo.

### 2.2.1 El problema de la forma

La premisa de Bourriaud es más que comprensible: en la década de 1990, la globalización del modelo socioeconómico, el incremento de la virtualización de las interacciones sociales y la inclinación del mercado desde el ámbito de los productos hacia el de servicios, hará que parte de los artistas de la época viren hacia unas prácticas artísticas basadas en el *contacto*; es decir, dirigidas más al uso que a la contemplación.

En ese sentido, se comprenden las palabras de la autora cuando asume que el arte relacional, según su teórico, favorece las relaciones intersubjetivas por encima de una visualidad distanciada (2004, p. 61). Esta afirmación es refrendada no solo a través de la obra de Tiravanija, quien precisa de la presencia física del espectador en momentos y espacios concretos (Fig. 2), sino también por medio de la obra de Gillick, cuyas relaciones son más hipotéticas, aunque siga considerándolas como parte esencial de su trabajo. La posición de Bourriaud deriva, según Bishop, de una lectura desacertada del texto de *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco (el cual traeremos a colación en apartados posteriores) donde el autor italiano señala que toda obra de arte es o está potencialmente abierta, ya que posibilita un rango casi infinito de lecturas, un hecho especialmente logrado en su totalidad en el arte, la música y la literatura contemporáneos (Bishop, 2004, p. 62).

El error de la lectura de Bourriaud deriva del hecho de aplicar este logro a un solo tipo específico de arte (el relacional) y en convertir al mismo, de forma falaz, en un “trabajo automáticamente político por implicación y de efecto emancipador”

(Bishop, 2004, p. 62). Ante esto, se podría argumentar (reconocemos, con cierta ironía) que si bien Bourriaud pretende evitar construir la lógica del arte relacional partiendo de oposiciones y enfrentamientos, termina generando una dialéctica de oposición en lo relativo a un arte meramente contemplativo y un arte relacional y, por tanto, políticamente implicado. Así, se construye un aparato ideológico que califica al arte en función de su estructura y no de su contenido.



Fig. 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (free/still)*, 1995. Fuente: 303 Gallery.

Para el autor de *Estética relacional*, la estructura de la obra de arte produce una relación social. Asimismo, el criterio utilizado para juzgar estas obras participativas y abiertas debe ser no solo estético sino político, pues debemos evaluar las relaciones producidas. El problema que encuentra Bishop es que “la noción de “estructura” de Bourriaud [...] guarda una relación errática con el tema o contenido aparente de la obra” ya que, por ejemplo, “*lo que Tiravanija cocina, cómo y para quién*, es menos importante para Bourriaud que el hecho de que regale los resultados de su cocina” (2004, p. 62). Este es el punto en el que se basa la autora para argumentar que Bourriaud es, en realidad, más formalista de lo que quiere reconocer. Sin embargo, debemos prestar atención al hecho de que la forma *también* es el contenido, algo que Bishop no especifica pero que podemos extraer del subtexto de su ejemplo, lo que deja al comisario francés en una situación un tanto ambigua, ya que efectivamente la estructura define un contenido pero no necesariamente de forma esencial. De este modo, y desde nuestro punto de vista, aquí se hallará la trinchera última de Bourriaud: defender la implicación política de la estructura de estos trabajos obviando el contenido ulterior.

Bishop cierra su texto con una pertinente cita de Group Material. En la misma se plantea quién es realmente el público, cómo se hace la cultura y para quién se hace. La referencia denota la importancia que da la autora no solo a la producción, sino a la recepción del trabajo, y por tanto al contexto en el que se desarrolla.

No es casualidad que salga a colación la cita al colectivo Group Material, que en 1988 realizó un proyecto instalativo y de conferencias en la fundación Dia Arts de Nueva York, titulado *On Democracy* (Fig. 3). Partiendo de todo ello la autora cuestiona la concepción democrática de los ejemplos de Bourriaud:

La calidad de las relaciones en la “estética relacional” nunca se examina ni se cuestiona. Cuando Bourriaud sostiene que “los encuentros son más importantes que los individuos que los componen”, intuyo que esta cuestión es (para él) innecesaria; todas las relaciones que permiten el “diálogo” se asumen automáticamente como democráticas y, por tanto, buenas. Pero, ¿qué significa realmente “democracia” en este contexto? Si el arte relacional produce relaciones humanas, la siguiente pregunta lógica es ¿qué tipo de relaciones se producen, para quién y por qué? (2004, p. 65).



Fig. 3. Group Material, *On Democracy*, 1988-1989. Fuente: Dia Art Foundation, New York.

### 2.2.2 Antagonismo y democracia

Para comprender lo que terminará siendo la contrapropuesta de Bishop ante la teoría de Bourriaud, consideramos necesario atender al trabajo conjunto de dos autores citados de forma recurrente en el texto de la autora: Ernesto Laclau, filósofo y teórico político argentino, y Chantal Mouffe, filósofa política belga.

Ambos escribirán *Hegemonía y estrategia socialista* (1985), un ensayo que trata de analizar el impacto potencial de un conjunto de teorías políticas articuladas en torno a tres cuestiones centrales: “la crítica al esencialismo filosófico, el nuevo papel asignado al lenguaje en la estructuración de las relaciones sociales y la deconstrucción de la categoría de “sujeto” en lo que respecta a la constitución de las identidades colectivas” (p. 3), todo ello orientado a contribuir al debate de la izquierda europea de entonces, que orbitaba alrededor de la crisis del marxismo. Para no desviarnos demasiado de las intenciones originales de Bishop, tan solo comentaremos que si bien la propuesta de los filósofos se inscribe en la tradición del proyecto político moderno, esta se vertebra a través de una crítica al racionalismo y bajo una estrategia de radicalización y pluralización de la democracia, poniendo el énfasis en la necesidad de articular una variedad de formas de democracia capaces de responder a la multiplicidad de posiciones que puede adoptar el sujeto (p. 295). De la empresa de radicalización democrática, la historiadora del arte extrae un concepto clave, el *antagonismo*:

Laclau y Mouffe sostienen que una sociedad democrática que funciona plenamente no es aquella en la que han desaparecido todos los antagonismos, sino aquella en la que constantemente se trazan y se ponen en debate nuevas fronteras políticas; en otras palabras, una sociedad democrática es aquella en la que las relaciones de conflicto se mantienen, no se borran. Sin antagonismo solo existe el consenso impuesto por el orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, que es contraria a la democracia (Bishop, 2004, p. 66).

Desde esta perspectiva, la autora sugiere acertadamente, tal como ya apuntamos con anterioridad, que las relaciones derivadas de la estética relacional no son tan democráticas como Bourriaud defiende. Cuando el trabajo se recluye en espacios institucionales, de carácter innegablemente artístico, operados bajo una reconocida agencia curatorial... ¿realmente se está presentando el trabajo de forma *accesible*? ¿Qué público pretende atraer esta estrategia, sino a aquel que ya es usual en las galerías de arte y los museos emblemáticos? No pretendemos negar la diversidad de visitantes pero eso no descarta una posible endogamia.

La dimensión política de la comunicación es negada por la imposibilidad de fricción, y la problemática del concepto de micro-utopías de Bourriaud, al igual que el propio concepto de utopía, radica en que está basado en la exclusión de aquellos que obstaculizarían su realización (Bishop, 2004, p. 68). En función de ello, el error se produce al concebir estas relaciones como armoniosas, es decir, al considerar que comulgan de forma inmediata con algo que se tiene en común. Este es un punto sobre el que volveremos a incidir cuando comentemos la noción de comunidad de Jean-Luc Nancy.

Para ilustrar la teoría de la democracia como antagonismo, Bishop presenta la obra de dos autores: el artista español Santiago Sierra y el artista suizo Thomas Hirschhorn, si bien en estas páginas nos centraremos exclusivamente en el primero. Al margen de esta consideración se ha de tener en cuenta que

las relaciones generadas por el trabajo de estos artistas (relaciones que no son estrictamente parte del contenido del mismo) están marcadas por una sensación de malestar e inquietud en vez de por un sentimiento de pertenencia. Y ello debido a que sostienen una tensión social previamente presente. Así, Sierra introduce a menudo colaboradores de diversos trasfondos culturales y económicos. De ahí que las situaciones generadas por este tipo de obras, al ser tensas en todos sus sentidos, propicien lecturas y críticas bastante polarizadas (Fig. 4).

Para el Sierra que Bishop analiza, es muy importante detallar pulcramente las transacciones económicas realizadas por y a través del trabajo: a menudo contrata a colaboradores para que desempeñen tareas humillantes, agotadoras o absurdas. Es evidente que la razón de estas colaboraciones no es producto de una simple malicia, más bien delata la violencia implícita del sistema económico al poner precio a determinadas acciones que no todo el mundo estaría dispuesto a aceptar o que no todo el mundo podría *permitirse rechazar*.



Fig. 4. Santiago Sierra, *133 personas remuneradas para ser teñidas de rubio*, 2001.  
Fuente: Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

La crítica a menudo arremete contra el artista español porque interpreta que se limita a señalar lo obvio (la explotación del sistema) y que él mismo (como todos nosotros y nosotras) forma parte de aquello que supuestamente denuncia (Bishop, 2004, p. 71). No obstante, lo curioso de estas apreciaciones se halla en el hecho de que Sierra no pretende contradecir estas críticas, puesto que afirma no creer en la posibilidad de cambio, ni siquiera a través del trabajo artístico (Sierra, 2002, p. 15). Ello hace que siembre la duda sobre cuál es realmente su intención más allá de poner luz a algo que es de sobra conocido. Todo ello

puede generarnos la pregunta de si es ético producir dichas relaciones bajo tal premisa, lo que también nos obliga a formular la cuestión de si debemos juzgar al arte a través de la ética (Fig. 5). Creemos que este asunto es importante en la posición de la autora, pero también altamente complejo, por lo que trataremos de ir respondiéndolo a lo largo del presente escrito.

No obstante, lo que sí podemos extraer en claro de las intervenciones de Sierra es que las relaciones producidas plantean mucho mejor el contexto en el que las mismas se generan, pues a diferencia de Tiravanija o Gillick, Sierra demarca los límites que las conforman. De este modo, Bishop resalta un punto que considera crucial:

Sierra no presenta estas divisiones como reconciliadas (a la manera en que Tiravanija confunde el museo con un café o un apartamento), ni como esferas totalmente separadas: el hecho de que sus obras se realicen las sitúa en el terreno del antagonismo [...] e insinúa que sus límites son inestables y están abiertos al cambio (2004, p. 72).

Es esa inestabilidad patente, la que dota de permeabilidad al cambio de los límites de exclusión y las divisiones sociales y la que refuerza la teoría de la autora. Y es que las relaciones de antagonismo no surgen para enfrentarnos sino para negociar(nos). No se trata, por ello, de un choque directo de dos entidades definidas y unificadas, puesto que lo que entra en juego es la presencia del otro, una presencia que hace vulnerable la nuestra. A través de esa precarización surgen las relaciones antagónicas. Unas relaciones, insistimos, no necesariamente de oposición, sino fruto de unas tensiones sostenidas a través del diálogo, el debate y la negociación. Así, podríamos concluir que en oposición a la propuesta de Bourriaud, lo que plantea la autora como una *estética del disenso*, o tal y como ella la define, como un antagonismo relacional, “proveería un terreno más concreto y polémico para repensar nuestra relación con el mundo y entre nosotros” (Bishop, 2004, p. 79). De ahí que afirme:

Las tareas a las que nos enfrentamos hoy son analizar *cómo* el arte contemporáneo se dirige al espectador y evaluar la *calidad* de las relaciones que produce entre su público: la posición de sujeto que presupone cualquier obra y las nociones democráticas que defiende, y cómo éstas se manifiestan en nuestra experiencia de la obra (2004, p. 78).



Fig. 5. Santiago Sierra, *Documentación de Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (detalle), 1999. Fuente: Fundación Jumex.

### 2.2.3 Apunte sobre una práctica artística basada en el disenso

Si bien Bishop no menciona la noción de disenso más que de forma implícita, hay una figura imprescindible que teorizó sobre tal concepto: Jacques Rancière, cuya referencia a su presencia, sorprendentemente, brilla por su ausencia en este ensayo. La teoría político-estética del filósofo argelino puede rastrearse rápidamente en el texto de Bishop, en especial cuando su propuesta se contrapone al concepto de consenso, término que Rancière (2005) define como “la comunidad del *sentir*” (p. 58). Esta definición nos remite a la interpretación de la comunión del sentimiento propuesta por Paul Virilio al referirse a la “sincronización de las emociones” (2006, p. 40), un fenómeno motivado deliberadamente, según el escritor, por los *mass media* actuales. Virilio haría referencia al peligro no ya de una democracia de la opinión, sino al de una *democracia de la emoción*, una “emoción colectiva a la vez que sincronizada y globalizada” (2006, p. 46). Es importante identificar este consenso logrado a través del sentir para comprender el modelo político global, de forma que podamos proponer alternativas al mismo.

Según Rancière, ya no disponemos de una división social simbólica construida con base en subjetivaciones antagónicas, sino que la sociedad se ordena en función de “una barrera a la vez indefinida y rigurosa entre los que están dentro y los que están fuera”, circunstancia que le lleva a apuntar que “esta configuración consensual [...] solicita, de diferentes maneras, la intervención del arte” (2005, p. 59). No obstante, el filósofo considera que los modos actuales de acción del arte siguen inscritos en el modelo de estructuración consensual, dedicando erróneamente sus esfuerzos a *incluir al excluido* cuando este es precisamente el producto de dicha configuración consensual de la comunidad. Esa obstinada operación se correspondería, según Rancière, con la tarea del arte de reparar el vínculo social, es decir, la propuesta original de Bourriaud. Pero esta misión no constituye más que un remiendo, pues sigue “anclada en el presupuesto consensual de la oposición simple entre inclusión y exclusión” (2005, p. 61):

El problema consiste en trabajar en una reconfiguración de la división de lo sensible donde las categorías de la descripción consensual se encuentran puestas en tela de juicio, donde uno ya no se ocupa de la lucha contra la exclusión, sino de la lucha contra la dominación; no consiste en reparar fracturas sociales o preocuparse por individuos y grupos desheredados, sino en reconstituir un espacio de división y capacidad de intervención política, poniendo de manifiesto el poder igualitario de la inteligencia (2005, p. 61).

La sugerencia del autor es finalmente formulada: se requiere trabajar en pos de un modelo de disenso que pueda aplicarse no solo en la esfera artística, sino en todos los aspectos que constituyen el tejido social y político. Son estas ideas de reestructuración del modelo político las que fundan la contrapropuesta de Bishop en su texto de 2004.

# 3

## Cambios en los modos de recepción a través del arte participativo

Desde comienzos del siglo XX, se puede apreciar una larga y continuada historia de esfuerzos por hacer partícipe al espectador y estimular una *espectaduría* activa. Un esfuerzo que se observa desde el teatro experimental alemán de la década de 1920 a las derivas colectivas de la Internacional Situacionista, desde la escultura minimalista hasta los happenings norteamericanos de la década de 1960, desde el arte de instalación de la década de 1970 hasta el concepto de escultura social de Joseph Beuys y desde la performance y el compromiso social de la década de 1980 a la explosión de los proyectos de arte participativo en la década de 1990. Todo un incesante proceso que en nuestro siglo prosigue con las propuestas de arte transdisciplinar basadas en la colaboración entre agentes de diversos campos teóricos y prácticos.

Sin embargo, nuestra intención en estas páginas no se encamina a la elaboración de una suerte de historia de la participación. Más bien, en este capítulo, se atenderá a una visión fragmentada de la dicotomía “activo-pasivo”, usualmente planteada en la teoría crítica del arte social surgido a partir de los esfuerzos mencionados. Para ello, se usarán algunos textos representativos del debate generado en torno a dicha cuestión (Eco, Rancière, Kaprow, Carnevale), la mayoría de ellos recogidos en la única obra de Bishop en la que se postula como editora en lugar de autora: *Participation* (2006)<sup>2</sup>.

El citado proyecto editorial recoge 26 textos de diferentes autores y autoras divididos en tres categorías: *Theoretical Frameworks*, que ofrece un marco teórico sobre el que pensar la participación en las prácticas artísticas; *Artists' Writings*, que pretende presentar textos informativos relacionados con obras de arte sustanciales; y *Critical and Curatorial Positions*, que selecciona una serie de posturas críticas y comisariales en relación al tema planteado. Cada uno de estos

---

2 Por una cuestión logística y de contenido, citaremos los textos tal y como se encuentran recogidos en este libro (es decir, en versión inglesa y traducidos personalmente). Sin embargo, podemos encontrar ediciones en castellano de los siguientes textos referenciados: Eco, U (1979). *Obra abierta*. Ariel; y Barthes, R. (1984). La muerte del autor. En *El susurro del lenguaje*, Paidós (pp. 65-71).

textos va introducido por una breve nota de la autora, donde señala la relevancia del escrito o los motivos por los que se encuentra presente. El propósito de esta recopilación es destacar proyectos que colapsan la distinción entre producción y recepción, prestando atención a la colaboración y a la dimensión colectiva de la experiencia social (Bishop, 2006a, p. 10).

En el caso de que pudiera parecer lo contrario, no se desea aquí desarrollar un análisis de la edición de Bishop, es decir, un estudio pormenorizado de los textos elegidos, los proyectos representados o las citas destacadas. Más bien, se busca rescatar una moderada selección de visiones representativas reflejadas en algunos de los ensayos que recoge la edición de la autora. El propósito de esta tarea consiste en establecer una reflexión sobre el colapso de la dicotomía habitualmente aplicada a la *espectaduría* del arte contemporáneo, expandiendo así el debate generado en torno a estas lecturas. Al mismo tiempo, se incorporarán algunos textos externos relacionados directamente con el tema.

### 3.1 Notas sobre la interpretación

En el apartado 2.2.1 se apuntaba, con base en la referencia a *Obra abierta* (1962) de Umberto Eco, la noción homónima planteada por el autor. Noción que ha de ser entendida no como una referencia a una naturaleza incompleta o inacabada, sino como constitución de la apertura hermenéutica que en sí misma conlleva cualquier propuesta artística. Ante esto se podría objetar que toda obra de arte ya precisa *per se* de una respuesta libre e inventiva, es decir, de una reordenación personal de significados que permiten al espectador apreciarla. Sin embargo, esta apreciación deriva de la percepción teórica de la estética contemporánea, una estética en la que el o la artista (que son plenamente conscientes de ello) no toman la apertura como algo inevitable sino como un punto a su favor (Eco, 2006, p. 23). La obra, por ende, se presentaría como cerrada sin renunciar a su vez a su apertura:

Una obra de arte, por tanto, es una forma completa y *cerrada* en su unicidad como conjunto orgánico equilibrado, al tiempo que constituye un producto *abierto* debido a su susceptibilidad a innumerables interpretaciones diferentes que no afectan a su especificidad inalterable. De ahí que toda recepción de una obra de arte sea a la vez una *interpretación* y una *representación* de la misma, porque en cada recepción la obra adquiere una nueva perspectiva para sí misma (2006, p. 22).

Eco utiliza como ejemplo las obras literarias de Kafka para resaltar la idiosincrasia sugerente y ambigua de las capas de significado de sus escritos. Y ello debido a que su simbolismo no está rígidamente prescrito, como sucedía con las construcciones alegóricas medievales, sino que depende de la activación de la persona que recibe la obra. Respecto a dicho propósito, se podría establecer una conexión con lo planteado en *La muerte del autor* (1968) por Roland Barthes, donde define el texto no como una secuencia de palabras de significado único (y

por tanto teológico), sino como una multiplicidad de escrituras que se fusionan en un tejido de citas (Barthes, 2006, p. 44). Para Barthes, es el lector el que dota de significado (múltiple) al texto; opuestamente, la crítica persigue la presencia del autor para explicar (y *terminar*) su significado. Ambos autores, por ende, proponen una noción de *apertura* basada en una suerte de colaboración mental entre el consumidor y la obra que debe interpretar libremente (Eco, 2006, p. 30).

En paralelo, existe otro tipo de trabajo, deliberadamente incompleto, que Eco denomina como *obra en movimiento*. Estas obras implicarían la posibilidad de numerosas intervenciones personales, pero no de forma azarosa e indiscriminada sino orientada dentro del mundo propuesto por el autor. Se le ofrece así al espectador/a-intérprete una obra por completar, que puede ser finalizada de formas imprevistas pero que terminan siendo, de igual manera, coherentes, pues la naturaleza azarosa de las acciones se inscribe en el orden propio del mundo propuesto por quien la realiza. La obra en movimiento, aún incompleta en su premisa, sigue presentando una vitalidad estructural, y genera nuevas relaciones entre artista y audiencia. En palabras de Eco, “plantea nuevos problemas prácticos al organizar nuevas situaciones comunicativas. En definitiva, instaura una nueva relación entre la *contemplación* y la *utilización* de una obra de arte” (2006, p. 39).

Aunque en el texto del escritor italiano aparezcan obras literarias (como el proyecto *Livre* de Mallarmé) y/o musicales para ejemplificar la idea de obra en movimiento, podemos extrapolar un proyecto de arte contemporáneo que, consideramos, permite sintetizar la posición de Eco adecuadamente: el *Monumento a Bataille* (2002) de Thomas Hirschhorn, realizado para la Documenta XI (Fig. 6 y 7).



Fig. 6. Thomas Hirschhorn, *Monumento a Bataille* (exterior), 2002. Fuente: el autor.



Fig. 7. Thomas Hirschhorn, *Monumento a Bataille* (biblioteca), 2002. Fuente: el autor.

Ubicado en un suburbio de Kassel, alejado del recinto principal del evento, el monumento estaba compuesto por tres instalaciones situadas en barracas improvisadas y construidas con materiales pobres, un bar regentado por una familia de la zona y una escultura de un árbol. La primera instalación estaba integrada por una biblioteca de libros y vídeos articulados en torno a cinco temas batailleanos: la imagen, la palabra, el arte, el deporte y el sexo. Para acomodar la estancia, se dispusieron varios sofás usados, una televisión y un reproductor de vídeo. Las otras dos instalaciones albergaban un estudio de televisión y una instalación repleta de información sobre la vida y obra de Bataille. Además, para llegar al monumento, los asistentes a la Documenta debían solicitar un taxi de una empresa turca contratada *ex profeso* para trasladarlos hasta allí. Eso implicaba que los visitantes no tenían más remedio que hacer uso del bar hasta que algún taxi estuviera disponible para el traslado de vuelta al recinto principal (Bishop, 2004, p. 75). De este modo, Hirschhorn no pretendía que la obra se completara de ninguna forma concreta, es decir, no presentaba un trabajo interactivo. Más bien, como en el resto de su obra, lo que se ofrecía era un trabajo activable a través del pensamiento; una activación que, además, se armaba en el centro de un discurso político implícito: la decisión de situar las instalaciones en dicha zona de Kassel, donde tanto la población local como los turistas podrían ser potenciales lectores de Bataille.

La noción de obra en movimiento y, en parte, también la de obra abierta, plantea una fructífera visión acerca de las capacidades del espectador y de la espectadora. Estos son valorados por su potencial intrínseco y, lejos de ser subestimados y subestimadas, se les permite desarrollar libremente su tarea. Sorprendentemente, esta visión puede resultar menos común de lo que debería. En ocasiones, el arte contemporáneo (en especial el de tipo participativo) tiende a favorecer una activación del sujeto receptor basada en la acción por encima

de la contemplación, una tendencia erróneamente sustentada en la concepción de la mirada alejada como un estado pasivo y, por ende, desdeñable. En un intento por deconstruir esta falacia y siguiendo la premisa planteada por Eco acerca del papel del intérprete, puede resultar pertinente realizar un breve inciso y comentar las ideas propuestas por el ya citado Jacques Rancière en *El espectador emancipado* (2008).

### 3.2 La falacia de la actividad sobre la pasividad

Rancière comienza el escrito asentando lo que él denomina como *la paradoja del espectador*, vinculada al teatro. La paradoja es sencilla: no existe teatro sin espectador/a y, al mismo tiempo, ser espectador/a es considerado un mal, pues mirar ha sido concebido como lo contrario de conocer y de actuar (2010, p. 10). Aquí ya se plantean dos perspectivas dicotómicas: mirar-conocer y acción-pasividad; perspectivas a las que no se suscribe necesariamente el autor, sino que trae a colación con el propósito de analizarlas. Ante dicho diagnóstico aparecen dos caminos diferenciados. En primer lugar, el teatro épico de Brecht, basado en el aumento de la distancia y la afinación de la mirada. En segundo lugar, el teatro de la crueldad de Artaud, donde la distancia es anulada y se abdica de la posición de mirar. Bajo estos dos modelos, argumenta Rancière, se han tratado de reformar las premisas del teatro. De nuevo, las estructuras de reformulación responden, al igual que la problemática que pretenden solventar, a un modelo de oposición binomial. Se hace evidente que lo que debemos reexaminar no es por tanto el principio ideal bajo el que reformar el teatro, sino “la red de presupuestos, el juego de equivalencias y de oposiciones que sostiene su posibilidad” (2010, p. 14).

Adelantándonos a las conclusiones, la raíz del problema radica precisamente en la estructura que sostiene el conflicto. Y es que estas oposiciones son “todo menos oposiciones lógicas entre términos bien definidos”, que además, “definen convenientemente [...] una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones” (2010, p. 17). Como consecuencia, los roles son distribuidos intencionadamente y bajo una serie de asunciones que poco o nada tienen que ver con el sujeto al que se asignan dichos roles.

Al mismo tiempo, Rancière puntualiza de forma aguda que el *valor* de estos términos puede ser de hecho intercambiable: la alta estima que se le profesa a la acción de los actores del teatro, choca con la acción de aquellos que trabajan para ganarse la vida, quienes antiguamente eran considerados miembros de una ciudadanía *pasiva*. Los papeles se intercambian y las posiciones se invierten, pero la estructura permanece. Y es justamente el incansable esfuerzo por suprimir la distancia generada por la estructura de oposición la que la termina reforzando.

¿Cuál es la alternativa, entonces? Para el filósofo, “la distancia no es un mal a abolir” sino “la condición normal de toda comunicación” (2010, p. 17). Quien mira desde la distancia también compara e interpreta. Más allá de eso, la distancia no

ocurre solo entre artista y espectador/a, sino que hay un tercer factor que actúa como punto intermedio: la obra, que funciona autónomamente como un elemento mediador. Es en ese juego de interpretaciones y asociaciones del sujeto sobre el objeto donde reside el poder de emancipación del espectador. Aun con todo esto, se podría leer la propuesta de Rancière como una antítesis, pues aunque defiende el mantenimiento de la distancia, también concibe la emancipación como “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran” (2010, p. 25), renunciando por tanto a aquello que los separa.

En último término, y aunque las conclusiones de Rancière puedan parecer un tanto confusas o contradictorias (al menos en su modo de configurar el discurso), lo que él sugiere es que “una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (2010, p. 28), y, en calidad de agentes mediadores, estos también podrían funcionar como “actores dotados de la capacidad para traducir lo que transportan, de redefinirlo, de redesplegarlo, y también de traicionarlo” (Fontdevila, 2018, p. 37). Teniendo presentes estos planteamientos, puede resultar más sencillo comprender qué elementos conforman la falacia de la actividad sobre la pasividad y cómo su estructura es fundamental para reproducir sus consecuencias.

### 3.3 Necesidad de una participación y sus exigencias

Como apuntaba el principal teórico de la escuela del arte relacional, los y las artistas ya no se rebelan contra el exceso de comodidades sino contra la falta de conexiones. La tarea destinada a reparar el vínculo social, ahora asignada a quienes son artistas, supuso una serie de relevantes cambios en los modos de concebir y hacer la obra de arte. El que en este capítulo nos ocupa se centra en el cambio en la recepción del público y, finalmente, en cómo este termina formando parte integral del trabajo. De hecho, en el caso de Tiravanija, el artista consideraba a las personas como *materiales* de su exposición. Debido a ello, la presencia del público se solapaba a la obra, dado que su participación era, en ocasiones, el fin último. Sin embargo, tal como hemos comentado previamente, esto albergaba su propio conjunto de problemas, y ello pese a que se reconozca que ha habido circunstancias y proyectos donde el *medio como fin* se podría argumentar, al menos, en tanto que aventurado intento por lo inexplorado.

Allan Kaprow dio algunas pistas sobre el uso de la audiencia en *Notes on the Elimination of the Audience* (1966), donde reconoció uno de los principales problemas surgidos en los happenings norteamericanos: la audiencia se presentaba a menudo como estática, ausente de respuestas, y se limitaba a un intercambio más propio de un teatro ortodoxo. Los y las artistas presentaban un *show* que el público recibía con interés. Ante esta tesitura, de la que Kaprow consideraba que había que escapar, propuso la eliminación completa de la audiencia; mas no de su presencia, sino de su categorización como tal. La intención de integrar todos los elementos de la obra (gente, espacio, materiales específicos, contexto, tiempo) trataba de evitar una audiencia inactiva. En esta

pretensión puede resonar la falacia anteriormente reseñada, mas en realidad constituía una parte fundamental de la esencia del trabajo. En palabras del autor: “un Happening con solo una respuesta empática por parte de un público sentado no es un Happening sino teatro escénico” (2006, p. 103).

La postura crítica de Kaprow conforma un esfuerzo por mejorar los aspectos que los happenings se habían propuesto tratar. Considerar el tipo de participación de la audiencia era por tanto necesario e iba más allá de exigir una simple aparición, puesto que las reacciones ocasionadas por las acciones de los happenings se habían tornado predecibles y por tanto, carentes de sentido. La solución propuesta sería escribir y presentar un guión a los participantes y discutirlo con ellos antes de su ejecución. Esto podría equipararse, según el autor, con la preparación de un desfile, una boda o un partido de fútbol, pero es importante reconocer la diferencia que separa estos eventos de los happenings: la falta de talento profesional. Ante esto, el artista comentaba que “los mejores participantes han sido personas que normalmente no se dedican al arte o al espectáculo, pero que se sienten motivadas a tomar parte en una actividad que les resulta significativa por sus ideas y natural por sus métodos” (2010, p. 103). La intención de los happenings era inscribirse en un terreno cotidiano, incluso en sus iteraciones más inusuales. Más que un espectáculo, el happening respondía a un conjunto de gestos organizados, en los que la audiencia justificaba su presencia por medio de sus acciones (Fig. 8).



Fig. 8. Allan Kaprow, *Women licking jam off a car*, parte de su happening *Household*, 1964.  
Fuente: Getty Research Institute.

Obviando algunos ejemplos más provocativos, los happenings (especialmente los que siguieron las propuestas de Kaprow) estaban fundados en el respeto a todas las personas involucradas. Debido a este hecho, operar bajo una serie de instrucciones o guías previamente acordadas era prueba de ello. Lo cual

no va a impedir que este tipo de participación acordada se contraponga a otro destacable y justificado ejemplo de la participación como fin. Nos referimos al de Graciela Carnevale y, en concreto, al que protagoniza su obra *Encierro* (1968).



Fig. 9. Graciela Carnevale, *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

Tras los múltiples movimientos sociales y protestas de 1968, se produjo una explosión de proyectos de arte politizados en muchos países del mundo. Influenciado por (pero no necesariamente *a raíz de*) este fenómeno, se desarrolla en el mes de mayo del citado año el Ciclo de Arte Experimental organizado por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, ciudad argentina en la que tuvo lugar el evento. Comenzó en una sala cedida por una agencia de publicidad, pero fue trasladado a un pequeño local en una galería comercial durante octubre del mismo año, gracias a un subsidio proporcionado por el Instituto Di Tella de Buenos Aires. Será en este emplazamiento donde tendrá lugar la propuesta de Graciela Carnevale, puede que la más extrema de todas las allí realizadas. Si bien el ciclo trabajaba con la audiencia como material, Carnevale quiso comprobar la tenacidad (en el sentido mecánico del término) de los asistentes, encerrándolos sin previo aviso en una sala completamente vacía (Fig. 9):

El trabajo consiste en preparar primero una habitación totalmente vacía, con las paredes totalmente vacías; una de las paredes, que era de cristal, hubo que cubrirla para conseguir un espacio adecuadamente neutro para el desarrollo del trabajo. En esta sala se ha encerrado al público participante, que se ha reunido casualmente para la inauguración. La puerta se ha cerrado herméticamente sin que el público sea consciente de ello. He tomado prisioneros. Se trata de permitir que la gente entre e impedir que salga. Aquí nace la obra y estas personas son los actores. No

hay posibilidad de escapar, de hecho los espectadores no tienen elección; están obligados, violentamente, a participar. Su reacción positiva o negativa es siempre una forma de participación (Carnevale, 2006, p. 117).

La incómoda propuesta de Carnevale concebía la participación tanto como forma como contenido, y si bien argumentó el proyecto bajo una reflexión sobre la violencia, es la participación directa y obligada del público la que articula la obra en su conjunto. En el pequeño espacio comercial no se experimentó una violencia imaginada como en el cine o la literatura, sino una violencia vital y tangible. Tanto, que la única escapatoria posible era romper la pared de cristal para salir del espacio (Fig 10). Tras dos horas de espera, el vidrio fue finalmente quebrado por un asistente que había quedado fuera del espacio, en un intento empático por ayudar a los secuestrados. Curiosamente, un integrante del Grupo de Arte de Vanguardia trató de evitarlo por la fuerza, pensando que dicha acción pondría en peligro la integridad de la obra, derivando este acto en un conflicto físico que, sumado a la indignación de los ya liberados y liberadas, convocó la aparición e intervención de las fuerzas del orden y la consiguiente clausura del espacio y del Ciclo, anulando por tanto la propuesta de Juan Pablo Renzi, la única propuesta restante del programa (Longoni, 2024).



Fig. 10. Participantes escapando de *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

\* \* \* \* \*

Estos son solo algunos ejemplos de la necesidad de una participación en los esfuerzos experimentales de la década de 1960 por considerar a la audiencia como parte fundamental de la obra. Hemos querido destacarlos en este subapartado para puntualizar que, desde los primeros intentos de la vanguardia en la década de 1920, los artistas se han ido preocupando más y más por la recepción de la obra artística, terminando por integrar al público en su propia práctica. Sin estas aventuradas acciones no podríamos estar debatiendo hoy sobre un arte participativo y/o colaborativo nutrido de preocupaciones sociales y políticas (Fig. 11).



Fig. 11. Carnevale cerrando la sala de *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

# 4

## El giro social, una (no tan nueva) perspectiva ética

Los modos de participación en el arte han cambiado enormemente desde la década de 1990. La implicación de la audiencia, convertida en participante, comenzó a ser cada vez más activa en un sentido físico, a través de acciones tangibles o simbólicas. El perfil relativamente menor de estas acciones no impidió que algunos de sus ejemplos llegaran a ostentar un papel de alta relevancia en el circuito artístico, como pudo suceder en el caso de Tiravanija o Sierra. No obstante, la exponencial presencia en el terreno artístico contemporáneo de este tipo de proyectos, basados ya no tan solo en un carácter participativo de la audiencia sino directamente colaborativo, nos lleva a plantearnos el incremento paralelo del interés del arte por las situaciones sociales generadas a partir de dichas prácticas.

Si la dimensión estética de las relaciones generadas por medio de estas obras ya no es necesariamente un aspecto fundamental para los artistas que se interesan por ellas, ¿cuál es su genuina razón de ser? ¿Acaso constituyen estas fórmulas un modelo ideal de colaboración? Si se pergeñara un análisis desde un punto de vista exclusivamente artístico, ¿cuáles serían sus puntos fuertes y, por el contrario, qué aspectos deberían repensarse?

### 4.1 La teoría de Bishop sobre un retorno a lo social

En 2006 Bishop escribió un artículo para el número de febrero de la reconocida revista *Artforum*, titulado “El giro social: la colaboración y sus descontentos” donde trataría de responder o, al menos, plantear algunas respuestas a las preguntas que acabamos de formular. El giro social al que se refiere alude a la inclinación del arte (surgida a comienzos de 1990) por la colectividad, la colaboración y el compromiso directo con grupos sociales específicos, ya sean comunidades preexistentes o grupos surgidos a raíz del propio trabajo. Un factor influyente en la proliferación de este tipo de proyectos, escribe la autora, fue la aparición en masa de bienales de arte a lo largo de todo el globo, pues constituyeron

“el nuevo modelo de agencias dedicadas a la producción de arte experimental comprometido en el ámbito público” (2006b, párr. 2). Estas prácticas recibirían una gran diversidad de apelativos pero todos ellos coincidirían en la descripción de un arte de interés social y de implicación física de la audiencia.

Las situaciones sociales generadas por los y las artistas por medio de este tipo de arte responderían a una urgencia política y a la empresa modernista de tratar de borrar la frontera entre arte y vida. Una disolución que, a su vez, sería utilizada para conformar, a menudo, obras de naturaleza anticapitalista opuestas a los alienantes modos de consumo. El problema que encuentra Bishop en todo ello, radica en el hecho de que, precisamente por lo urgente de dicha tarea, “tales prácticas colaborativas son percibidas automáticamente como importantes gestos *artísticos* de resistencia: no puede haber obras de arte en colaboración fallidas, fracasadas, irresueltas o aburridas, ya que se considera que todas son igualmente esenciales para fortalecer los vínculos sociales” (2006b, párr. 4). De este modo, la autora argumenta que es importante que seamos capaces de juzgar críticamente estos proyectos desde la clave de su calidad artística, pues la retórica social empleada por el arte social se acercaba peligrosamente en aquellos años al discurso del *New Labour* británico<sup>3</sup>, dirigiendo sus políticas culturales hacia la inclusión social por medio de objetivos de audiencia e indicadores de efectividad (2006b, párr. 4).

Ante esta aparente incapacidad de juzgar los proyectos de arte social como arte, la autora suma un factor altamente condicionante: la respuesta de la crítica de arte al giro social se ha cimentado en su reorientación hacia el terreno de lo ético. Bishop describe el proceso de forma sagaz al señalar que “a los artistas se les juzga cada vez más por su proceso de trabajo [...] y se les critica por cualquier atisbo de posible explotación que no represente “plenamente” a sus sujetos, como si tal cosa fuera posible” (2006b, párr. 6). Es comprensible que los proyectos colaborativos quieran alejarse de la fórmula capitalista de los fines por encima de los medios conformando una metodología opuesta (medios sobre fines), pero ello podría poner en peligro la supuesta finalidad artística de las propuestas.

Nuestra autora ejemplifica la complejidad de este asunto por medio del trabajo comunitario de Oda Projesi, un colectivo turco de tres mujeres artistas activo desde 1997. El equipo desarrolla su trabajo en un apartamento de tres habitaciones ubicado en el distrito de Gálata de Estambul, que funciona como un centro de operaciones comunitarias en cooperación con sus vecinos. Las acciones del colectivo comprenden actividades como talleres con niños, picnics comunitarios o teatros y desfiles infantiles (Fig. 12). Todas estas propuestas vienen caracterizadas

---

3 “New Labour” fue el eslogan empleado para reformar la imagen del Partido Laborista Británico, decisión que le ayudó a ganar las elecciones británicas de 1997. El partido, que se mantuvo en el gobierno hasta el año 2010, estuvo caracterizado por proponer una “tercera vía política” (Third Way) basada en la libre economía de mercado y la justicia social, asociada tradicionalmente al centrismo. No obstante, la fijación por la justicia social en lugar de la persecución de la igualdad y la apuesta por la economía de mercado terminaron escorando el partido a la derecha del espectro político.

por una intención dialógica y de intercambio, basada en un modelo de integración más que en un modelo de ruptura. En ese sentido, las artistas se conciben a sí mismas como agentes mediadores entre personas que normalmente no establecen contacto entre ellas, reproduciendo por tanto ese papel de reparadoras del tejido social (en este caso local) asignado al arte relacional de la época. No obstante, ello no implicó que este carácter local no fuera extrapolado a otros contextos, puesto que también realizaron proyectos en países europeos como Alemania o Suecia con formas y aproximaciones similares.



Fig. 12. Picnic de Oja Projesi en el patio de su apartamento en Gálata, 2004. Fuente: Werkleitz.

Si bien Bishop se muestra complacida con que haya tres mujeres desarrollando un proyecto no objetual en el contexto artístico turco, centralizado entonces en su mayoría en proyectos de pintura y escultura, la reducción del estatus autorial al mínimo le genera cierto conflicto (2006b, párr. 8). Tras entrevistar personalmente al colectivo en el año 2005, la autora quedó sorprendida por la calificación del colectivo de la palabra “estética” como peligrosa, pues para ella sería precisamente esta calificación la que daría motivos para su interrogación (2006b, párr. 8). A continuación, la autora examina la visión de la curadora sueca Maria Lind sobre el trabajo de este colectivo.

## 4.2 Arte colaborativo, ¿un giro ético?

### 4.2.1 Una ética de relaciones

Las palabras de Lind, vertidas en su artículo “La actualización del espacio: el caso de Oda Projesi” (2004), texto publicado a su vez en el libro *Del estudio a las situaciones: el arte contemporáneo y la cuestión del contexto*, editado por la curadora Claire Doherty, suscitará un conflicto fundamental para el análisis de Bishop. Lind compara de forma directa el trabajo de Oda Projesi con la obra *Monumento a Bataille* (2002) de Hirschhorn (comentada en el apartado 3.1), para exponer aquello que, según ella, separa ambos trabajos: la intención de Hirschhorn de hacer *arte*, utilizando a sus participantes (a quienes pagó para que desarrollaran su papel) como herramientas para cumplir su fin. En contraposición, destaca los esfuerzos de Oda Projesi por “utilizar el arte como medio para crear y recrear nuevas relaciones entre las personas” (Lind, 2004, párr. 4). Esta diferencia entre arte como fin y arte como medio, junto con la sesgada percepción de Lind sobre el “uso egoísta” de los participantes por un lado y la integración bidireccionalmente beneficiosa por el otro, motivan en su conjunto las conclusiones de Bishop: que la curadora sueca “observa que Oda Projesi, al contrario que Hirschhorn, son mejores artistas por el estatus equitativo que conceden a sus colaboradores” (2006b, párr. 9). La autora resume el conflicto en el siguiente párrafo:

Merece la pena examinar detenidamente los criterios de Lind. Su valoración se basa en una ética de renuncia autoral: la obra de Oda Projesi es mejor que la de Hirschhorn porque ejemplifica un modelo superior de práctica colaborativa. La densidad conceptual y la importancia artística de los respectivos proyectos se dejan de lado en favor de una valoración de la relación de los artistas con sus colaboradores. La relación (supuestamente) explotadora de Hirschhorn se compara negativamente con la generosidad inclusiva de Oda Projesi. En otras palabras, Lind resta importancia a lo que podría ser interesante en la obra de Oda Projesi como *arte*: el posible logro de hacer del diálogo un medio o la importancia de desmaterializar un proyecto en un proceso social. En su lugar, su crítica está dominada por juicios éticos sobre el procedimiento de trabajo y la intencionalidad (2006b, párr. 10)<sup>4</sup>.

A pesar de esta crítica, Lind seguiría formulando preguntas similares a la hora de evaluar proyectos colaborativos, hecho que podemos apreciar en su ensayo “The Collaborative Turn” publicado en *Taking The Matter into Common Hands* (2007), un año después del texto de Bishop. Lind menciona el trabajo de Johanna Billing (Fig. 13), Jeremy Deller, Annika Erikson y, de nuevo, de Hirschhorn, para hablar de artistas que trabajan puntualmente con grupos de personas que ya albergan

4 En la versión actualizada del texto, que se comentará a continuación, añade: “el arte y la estética son denigrados como meramente visuales, superfluos, académicos [...]. Al mismo tiempo, Oda Projesi son comparadas constantemente con otros artistas, más que con proyectos similares (pero no de arte) en la esfera social” (2016, p. 43).



Fig. 13. Johanna Billing, *Project for a Revolution*, 2000. Fuente: la autora.

algo en común para proponerles alguna nueva actividad. Si bien la curadora señala que sus proyectos hacen alusión a cualidades latentes y a conflictos internos, las cuestiones que Lind interroga siguen siendo las mismas:

¿Los segundos (colaboradores) reciben una función o tarea de los primeros (artistas) o la desarrollan juntos? ¿Se realiza el “encargo” con o sin remuneración? ¿Se trata de una situación en la que todos ganan o puede decirse que una persona explota a otra? (2007, p. 26).

Con esto no pretendemos exponer que la ética de las relaciones generadas a partir de proyectos colaborativos o participativos deba ser obviada en su totalidad. Pero tal y como señala Bishop, consideramos que esta no debería ocupar un espacio central en el análisis crítico de un proyecto artístico, pues existen propuestas que pueden ostentar un alto valor artístico a pesar de (o a raíz de) generarnos toda una ristra de conflictos morales.

\* \* \* \* \*

En 2012 Bishop lanzará su obra más extensa y relevante, *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectadoría*. En ella, la autora volverá sobre todos los temas que ya hemos planteado en el presente texto, aunque profundizando ampliamente en la mayoría de ellos. Si bien aún no vamos a adentrarnos de lleno en su lectura, es importante señalar que el primer capítulo del escrito es, en realidad, una versión actualizada y extendida del ensayo sobre el giro social que estamos comentando en este momento. Por ello, procedemos a referirnos

brevemente a esta versión para resaltar los comentarios de la autora sobre otro texto clave del arte colaborativo: *Conversation Pieces* (2004) del historiador del arte Grant H. Kester.

#### 4.2.2 Presunción del autor como autoridad

La posición de Kester en este ensayo vuelve a centrarse en el análisis de aquellos conflictos relacionados con la autoría o la postura que ocupa el/la artista en los proyectos de arte colaborativo, proponiendo que “no ocupe una posición de maestría pedagógica o creativa” (Kester, 2004, p. 151). El conflicto que esta declaración genera en Bishop deriva del hecho de que, mediante esta posición, se priorizan las humildes intenciones del artista por encima de la identidad de su trabajo, la cual ni siquiera tiene por qué responder necesariamente a las intenciones del propio artista. Tal y como apunta la autora, esto lleva a que los/las artistas y colectivos sean alabados por su deliberada renuncia autorial, desplazando así el énfasis de la “*especificidad* disruptiva de cierta práctica hacia una serie *generalizada* de preceptos éticos” (2016, p. 45). En consecuencia, el arte queda relegado a un papel utilitario, pretendidamente eficaz, de tintes paliativos (ya hemos comentado anteriormente la tarea artística del remiendo del vínculo social). Un papel que, en último término, se asienta en una serie de gestos “modestos” en lugar de, como describe la autora bellamente, suscitar “la creación de actos singulares que dejen detrás de sí una vigilia conflictuada” (2016, p. 45).

Para analizar la ética propuesta por Kester, Bishop saca a relucir la comparación que hace el autor de dos proyectos: *House* (1993) de Rachel Whiteread y *West Meets East* (1992) de Loraine Leeson. *House* consistió en una gran escultura de cemento extraída de un molde del interior de un chalet en demolición, ubicada en un parque del distrito de Mile End de Londres y derribada once meses después de su inauguración como escultura pública. *West Meets East*, por su parte, fue un proyecto de anuncios en *billboards* repartidos por el este de la ciudad de Londres y realizado en colaboración con un grupo de chicas adolescentes bengalíes (Fig. 14). La diferencia de los proyectos se nos aparece como evidente: el primero se trata de una práctica de estudio individual mientras que el segundo se postula claramente como una colaboración de beneficio y aprendizaje mutuos. No obstante, y aunque esta diferencia no debería ser suficiente para juzgar la calidad de un trabajo artístico, Bishop argumenta que en la comparación de Kester se puede denotar un tono enjuiciante, pues en el segundo ejemplo se realizan esfuerzos por comprender la historia y necesidades de sus colaboradores. La autora defiende que Kester se niega a lidiar con la resolución formal de ambos trabajos, obviando que “las respuestas afectivas que provocan” pueden ser “igualmente cruciales para el significado de la obra”. De ahí que resuma las implicaciones de esta postura de la siguiente manera:

El énfasis de Kester en la identificación compasiva con el otro es típico del discurso sobre el arte participativo, en el cual una ética de la interacción personal viene a prevalecer sobre una política de la justicia social. Representa un sumario familiar de las tendencias intelectuales

inauguradas por la política de la identidad y consolidada en la teoría de los 90: respeto por el otro, reconocimiento de la diferencia, protección de las libertades fundamentales y una preocupación por los derechos humanos. (2016, p. 46).



Fig. 14. Loraine Leeson, *West Meet East*, 1992. Fuente: SPACE.

#### 4.2.3 Autocensura y moral cristiana

El filósofo británico Peter Dews publicó en 2002 un texto en la revista *Radical Philosophy*, donde comentaba el entonces reciente retorno a la ética de tinte humanista derivada del discurso de izquierdas sobre derechos humanos, multiculturalidad y la relación con el Otro. Tras explorar las ideas volcadas por Adorno en una conferencia sobre los conflictos de la moralidad, Dews analiza de forma breve pero contundente el libro *Ethics: A Essay on the Understanding of Evil* (2001) del filósofo Alain Badiou, en el que este expone su polémico rechazo al discurso contemporáneo de los derechos humanos.

Este giro ético podría entenderse de la siguiente manera: “no podemos evitar la sensación de vivir en un mundo moralmente injustificable” (Dews, 2002, p. 34). Son demasiadas las catástrofes morales del siglo XX; aquellas cuyo peso aparece tan elevado que, aunque dedicásemos toda una vida a abordarlas, no seríamos capaces de enmendar sus consecuencias. Ante semejante reflejo de la condición posmoderna, aparece la justificación del retorno a un humanismo decadente: el consuelo de una ética inclusiva, global y acogedora con el Otro. No obstante, Badiou pretende recordarnos que estos (no tan) nuevos discursos, en

realidad, “no son más que la ideología con la que el Occidente blanco y opulento pretende asegurarse su propia buena conciencia, mientras sigue devastando y explotando al resto del mundo”, señalando de forma acertada “las incoherencias de un multiculturalismo fácil, del pluralismo del patio de comidas y del centro comercial, que se marchitan ante cualquier expresión genuina de hostilidad cultural a los valores liberales” (Dews, 2002, p. 35).

Mas bajo la perspectiva de Dews, la postura de Badiou no reconoce la ambigüedad de su posición, ya que si bien la hipocresía de los poderes occidentales es de sobra conocida, la llamada a los Derechos Humanos es un punto fundamental de las fuerzas de oposición. Por citar algunos ejemplos propuestos por el autor: los Acuerdos de Helsinki de la Europa del Este previa a 1989, la lucha contra las dictaduras de América Latina o los conflictos del pueblo tibetano o palestino (Dews, 2002, p. 36). La posición de Dews, que reconoce al mismo tiempo la hipocresía de una ética humanista y, a su vez, la urgente necesidad de lidiar con las consecuencias morales de las atrocidades del siglo pasado, constituye una postura críticamente asertiva con su realidad.

Este discurso humanista que sin duda permeó el arte social colaborativo, “corre el riesgo de convertirse en una norma represiva” en el que “las estrategias artísticas de disrupción, intervención o sobreidentificación son descalificadas inmediatamente como “no éticas”, dado que todas las formas de autoría son equiparadas con autoridad y acusadas como totalizantes” (Bishop, 2016, p. 47). El desdén hacia la autoría vuelve a reflotar las estructuras de oposición que ya habían afectado a este tipo de prácticas: *espectaduría* activa-pasiva, autoría individual-colaboración, privilegio-comunidad necesitada, etc. La aversión hacia la ruptura de estas proposiciones, encontrada por la autora en la postura de Kester al oponerse ante “cualquier arte que pueda ofender o perturbar a su audiencia”, implica una forma de “autocensura con base en adivinar cómo pensarán y responderán los otros” (2016, p. 47). La historiadora del arte considera esta posición un tanto condescendiente, ya que presupone las capacidades de la persona que recibe la obra para enfrentarse a ella en todas sus dimensiones, incluyendo la moral.

\* \* \* \* \*

Si retornamos a la versión original del texto, aquella publicada en *Artforum* en el año 2006, podremos acercarnos con un mayor detalle a las conclusiones de la autora. Para esta, el peligro que encuentra ante el giro ético en la crítica de arte social se halla en el hecho de que su criterio discursivo se extrae de “una analogía tácita entre el anticapitalismo y el *alma bondadosa* cristiana”, donde el/la autor/a sacrifica su autoría para que sus participantes hablen a través de su obra (2006b, párr. 18). Esta premisa moralizante se funda, al mismo tiempo, en la falsa noción de “inutilidad” del régimen estético (en oposición a la utilidad *real* de la praxis social). A raíz de esto, la autora menciona unas observaciones de Rancière, quien argumenta que el sistema artístico se funda precisamente en la confusión entre la autonomía del arte y su heteronomía, es decir, la capacidad

que alberga la estética de sostener su propia contradicción. Bajo este prisma de base schilleriana, Bishop promulga que “la contradicción productiva de la relación del arte con el cambio social” vendría “caracterizada precisamente por esa tensión entre la fe en la autonomía del arte y la creencia en que el arte está inextricablemente ligado a la promesa de que un mundo mejor está por venir” (2006b, párr. 18), idea que desarrollaremos más ampliamente en el capítulo 6.

Por último, apuntar que la crítica de arte británica concluirá su texto con una brillante referencia al personaje de Grace en la película *Dogville* (2003) de Lars Von Trier (Fig. 15). El film de localizaciones teatralizadas presenta, en efecto, un complejo planteamiento moral basado en el sacrificio autoimpuesto de la protagonista, quien actuando bajo una aparente buena fe (quizás derivada de la anteriormente mencionada culpa posmoderna) termina sucumbiendo al mal que pretendía erradicar. Lo que se desea expresar es lo que sigue: las buenas intenciones no son suficientes, especialmente si estas pretenden eximir al arte de un análisis crítico. La capacidad de mantener y conciliar la tensión entre autonomía e intervención social será fundamental para desarrollar proyectos *eficaces*, que nos enfrenten a las complejas y enturbiadas condiciones que componen la realidad contemporánea.



Fig. 15. Fotograma de *Dogville*, dirigida por Lars Von Trier. 2003.

# 5

## Presupuestos de eficacia: el arte como proyecto social

En el capítulo anterior, hemos tratado de plantear algunas cuestiones destacadas acerca del interés del arte de la década de 1990 por el campo de lo social, y cómo sus obras de carácter participativo y/o colaborativo pretenden paliar una pesada conciencia colectiva derivada de los fracasos de la racionalidad instrumental. La tarea artística adquiere, por ello, un carácter paliativo autoasignado. Ante la desaparición de un horizonte político colectivo, los y las artistas se embarcan en la complicada empresa de averiguar si el *proyecto artístico* podría sustituir, y en qué medida, el proyecto político. Una opción que, como veremos, resulta muy compleja de ser articulada y a la que Bishop prestará atención.

### 5.1 El arte como *proyecto*

Para comprender la noción del arte como proyecto es necesario indagar brevemente en las circunstancias que propiciaron su nacimiento. La caída del muro de Berlín en noviembre de 1989 simbolizaría el derrumbe del socialismo y, en contraposición, el triunfo definitivo del capitalismo global. La introducción del capitalismo de libre mercado en la Europa del este a comienzos de la década de 1990 parecía ir acompañada de ciertos destellos de ilusión, destellos que serían rápidamente apagados por la implacable realidad de la privatización y el consumo. La pérdida del horizonte común mencionado anteriormente dio lugar a la reformulación del pensamiento de izquierdas que, según Bishop, migró visiblemente hacia la producción artística de Europa occidental.

El término *proyecto* ya tuvo cierto uso en el arte conceptual de finales de 1960, mas este primer empleo no va a alinearse con la conceptualización semántica que nuestra autora, durante la década de 1990, perfila para el mismo, dado que el proyecto “aspira a reemplazar a la obra de arte como un objeto finito con un proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social, que se extiende a lo largo del tiempo en una forma mutable” (Bishop, 2016, p. 310).

De este modo, el término permitirá englobar una serie de prácticas vinculadas a una aproximación experimental y comprometida con su realidad, ya sea a través de modelos activistas, transdisciplinarios, participativos o curatoriales. En ese sentido y como apunta la autora, el proyecto artístico trataría de ocupar el vacío dejado por el desvanecimiento del proyecto *social*, adquiriendo de esta manera una naturaleza política.



Fig. 16. Yves Aupetitallot, *Project Unité*, 1993. Fuente: CUNY.

Para ilustrar la nueva orientación social del arte auspiciado bajo la noción de proyecto, Bishop describe y analiza tres propuestas realizadas en 1993, dos en Europa y una en Estados Unidos: *Project Unité* (Fig. 16), comisariada por el francés Yves Aupetitallot; *Sonsbeek 93*, organizada por la curadora estadounidense Valerie Smith; y *Culture in Action*, concebida y realizada por Mary Jane Jacob. Todas estas propuestas curatoriales albergan un alto interés y son expuestas con brevedad, pero rigurosamente, en el texto de Bishop. Con todo, nuestro foco de atención desea concentrarse en aquello que las aglutina: el uso del término *proyecto* para designar sus títulos e intenciones. El proyecto se concibe en estas empresas como una totalidad, como un conjunto de procesos, enfoques, metodologías y resultados diversos. Los esfuerzos realizados por los y las artistas que fueron invitados a participar en las tres propuestas conformaron, bajo el hilo narrativo de Bishop, una pequeña constelación de acciones *site-specific*. Una especificidad de espacio que tenía que ver más con la inserción de la persona que hace la obra en el campo social inmediato que con un arreglo formal hecho a la medida del lugar (Bishop, 2016, p. 313), reforzando así la teoría de la autora en relación a la renovada conciencia social de los y las artistas de la década de 1990.

No obstante, Bishop detecta una cierta carencia conceptual relativa a una teorización más extensa por parte de la crítica y la historia del arte acerca del proyecto en tanto que renovación social del arte. El único ejemplo mencionado por la autora (más allá del enfoque sociológico de *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999) de Luc Boltanski y Eve Chiapello) es un texto de Boris Groys titulado *La soledad del proyecto*, texto que quedará recogido en su versión en castellano en *Volverse público* (2014). Aunque la autora tan solo menciona dicho texto de soslayo (apenas en una cita a pie de página), creemos que las ideas de Groys sobre el proyecto pueden ayudarnos a comprender las cuestiones que estamos tratando de plantear en este apartado sobre la eficacia del proyecto artístico. En palabras de Groys, el proyecto *estético*:

Cada proyecto estético puede presuponer la formulación de un objetivo específico y de una estrategia diseñada para alcanzarlo, pero en general se desconoce el criterio que nos permitiría afirmar si el objetivo del proyecto se ha alcanzado, si se necesitó un tiempo excesivo para completarlo o incluso si el objeto es por definición inalcanzable. Nuestra atención por lo tanto, se desliza desde la producción de una obra (entre ellas, la obra de arte) hacia la vida en el proyecto estético, una vida que no es fundamentalmente un proceso productivo, que no está diseñada para el desarrollo de un producto, que no está orientada hacia la producción de resultados. Bajo estos términos, el arte ya no se entiende como la producción de obras de arte sino como la documentación de una “vida-como-proyecto”, más allá de sus resultados (2014, p. 77).

El escritor alemán resume adecuadamente en este párrafo muchas de las problemáticas ya volcadas en este escrito: la tensión entre la autonomía del arte y su intento por disolverse en la praxis cotidiana, la desmaterialización del producto artístico, la obra como proceso o el medio como fin. Sin embargo y al mismo tiempo, Groys dibuja algunas cuestiones que aún permanecen sin resolver: en primer lugar, si es posible establecer unos criterios para evaluar el éxito o el fracaso del proyecto artístico y, en segundo lugar, cuál es el papel de la documentación en todo ello. Mas antes de ofrecer la respuesta a tales preguntas, cuestión que abordaremos al final del presente capítulo, creemos necesario reflexionar sobre dos modelos paradigmáticos del arte como proyecto: las artes comunitarias y el arte pedagógico.

## 5.2 Proyectos de artes comunitarias

### 5.2.1 Ideas para un concepto de comunidad

Para poder hablar del concepto de comunidad y cómo el arte se vincula al mismo, es preciso que dediquemos un espacio a las ideas desarrolladas por Jean-Luc Nancy en su texto *La comunidad inoperante* (1986), un denso y complejo ensayo filosófico influenciado por la tradición heideggeriana y derrideana. Trataremos de presentar de forma sencilla algunas de las premisas

relevantes del texto, de forma que podamos vincularlas al tema que estamos tratando ahora.

Nancy presenta a Rousseau como el primer pensador de la comunidad. La continuación de dicha consciencia, desarrollada por los románticos y por Hegel, nos dejará, según Nancy, el telón de fondo de la historia moderna: la de una comunidad perdida (2000, p. 21). El autor atribuye esta narrativa a la enorme carga cristiana de Occidente, donde la comunidad se pensaba entonces como un acto de *comuni3n*. En el pensamiento moderno, el deseo de comunidad funcionaría entonces como una respuesta ante la muerte de Dios, es decir, ante su desaparici3n del plano de inmanencia. Mas en realidad, Nancy plantea esta historia como una suerte de sospecha, pues bajo su pensamiento, esa comunidad perdida y anhelada nunca lleg3 a existir. As3, la sociedad posmoderna no tiene nada de lo que lamentarse, pues “la comunidad, lejos de ser lo que la sociedad habr3a roto o perdido, es *lo que nos ocurre* —pregunta, espera, acontecimiento, imperativo— *a partir* de la sociedad” (2000, p. 23). Lo 3nico perdido, expone Nancy, somos nosotros, sobre quienes recae el peso del v3nculo social, es decir, las relaciones y la comunicaci3n.

La comunidad se construye en el pensamiento del autor como una contradicci3n: la comunidad presenta su propia muerte (sus l3mites) como la premisa de su nacimiento. Del mismo modo, la comunidad y su inherente sentimiento de pertenencia se construye, en realidad, con relaci3n al otro; un conjunto de *yoes* que siempre son *otros*. De esta manera, la comunidad no ser3a “una comuni3n que fusione los m3-mismos en un *M3-mismo* o en un *Nosotros* superior”, sino “la comunidad de los *otros*”, conformando as3 su naturaleza antin3mica: su imposible constituci3n como sujeto, como comuni3n (2000, p. 26). Nancy concluir3 esta idea defendiendo que “la comunidad significa, por consiguiente, que no hay ser singular sin otro ser singular” (2000, p. 39), adelant3ndose as3 a su tiempo para brindarnos la base de un concepto radicalmente contempor3neo: el concepto de *interdependencia*, al que volveremos en cap3tulos posteriores.

Lo que finalmente aparece en lugar de la comuni3n es la comunicaci3n. Contrario a lo que se pueda extraer de dicha conclusi3n, para Nancy la comunicaci3n no es un v3nculo, no funciona como un elemento de cohesi3n. M3s bien, operar3a como un *entre*, como una exposici3n en lugar de una yuxtaposici3n. Los miembros singulares de la comunidad lo son en tanto que exponen, a trav3s de la comunicaci3n, su ser mismo *al afuera*: “la comunidad es la presentaci3n del desprendimiento (o de la supresi3n), de la distinc3n que no es la individuaci3n sino la finitud *com-pareciente*” (2000, p. 40). De ah3 que el pensador considere al individuo como “el residuo que deja la experiencia de la disoluci3n de la comunidad”. O dicho de otra manera, “el resultado abstracto de una descomposici3n” (2000, p. 15).

A modo de conclusi3n de su texto, Nancy defiende que la comunidad no puede ser producida sino tan solo experimentada. A trav3s de la comunicaci3n de nuestros l3mites conformamos la experiencia de la comunidad, y solo as3 desdibujamos

las relaciones de sociedad (autor-lector, productor-consumidor, etc.). Tras la desaparición de estas estructuras, únicamente queda el estar en comunidad, un estar-entre-nosotros *inoperado*, “sin nada que hacer” (2000, p. 52).

El texto de Nancy, a pesar de resultar complejo y algo obtuso en su articulación, nos puede ayudar a comprender algunas cuestiones fundamentales planteadas a lo largo de este escrito. Podemos vincular las premisas del autor con varias ideas anteriormente desarrolladas: la noción de la convivencia a través del disenso, la disolución de las estructuras de oposición derivadas de las relaciones sociales o el intento de los y las artistas por reparar un vínculo social a raíz del fracaso de la empresa moderna (tarea con la que Nancy no comulga). Tras sentar estas bases y plantear, al mismo tiempo, una noción clara de la idea de comunidad, podremos aproximarnos con espíritu crítico a las cuestiones que nos disponemos a afrontar.

### 5.2.2 Comienzos de un arte comunitario

En la década de 1970, surgió en Reino Unido un movimiento de artes comunitarias (financiado públicamente) cuyas motivaciones ideológicas giraban en torno a “la atención a los marginalizados, a quienes buscaban empoderar a través de la práctica creativa participativa”, así como “a través de la oposición a las jerarquías culturales elitistas” (Bishop, 2016, p. 288). De este modo, estas prácticas comunitarias no solo se oponían a dichas jerarquías, sino también a sus criterios de evaluación (calidad, destreza, virtuosismo), de ahí que apostasen por metodologías participativas y coautorales. Si bien Bishop centra su análisis en este movimiento de localización y temporalidad específicas, podemos relacionar rápidamente las características del mismo con cientos de proyectos de artes comunitarias desarrollados en países de todo el mundo. La definición de la autora sirve, entonces, como una aproximación general: las artes comunitarias se postulan como un proyecto híbrido entre el arte, la pedagogía, la integración social y la psicología.

A raíz de ello, una gran parte de los proyectos de arte comunitario responderán directamente a situaciones de exclusión social, económica o cultural, embarcándose en la tarea de reintegrar a sus participantes en el tejido social a través de acciones modestas y fundadas en la creatividad. Las actividades propias de las artes comunitarias adquirirán a menudo la forma de talleres, de gestión horizontal (en mayor o menor medida) e impartidos por agentes de los ámbitos previamente mencionados. No obstante, estas no serán las únicas formas que presenten, ya que también se utilizarán periódicos alternativos, fanzines, exposiciones no institucionales, fiestas, teatro comunitario, comidas en la calle, derivas conjuntas por los barrios, murales de intervención colectiva... En resumidas cuentas, todo tipo de actividades de participación democratizada y bajo propósitos a menudo integradores.

Sin embargo, tal y como resalta Bishop, las artes comunitarias desarrolladas a partir de las décadas de 1960 y 1970 no han dispuesto de un marco teórico

institucional o crítico que permita, por un lado, conocer su propia historia y, por otro, establecer una serie de criterios bajo los que evaluar el éxito o el fracaso de estos proyectos en tanto que arte e intervención social. Esta tarea, a la que aludimos a continuación, fue desempeñada originalmente por Owen Kelly en *Community, Art and the State* (1984), texto en el que se apoyará Bishop para su análisis; y muy posteriormente por Alison Jeffers y Gerri Moriarty en *Culture, Democracy and the Right to Make Art* (2017), quienes pretenden compensar el vacío histórico e institucional señalado por la autora. Si bien ambos libros se centran exclusivamente en el contexto británico, consideramos que sus análisis pueden servirnos para comprender la eficacia y las carencias de los proyectos de arte comunitario.

### 5.2.3 Conflictos y carencias

Kelly define la noción de comunidad como “un conjunto de significados sociales compartidos que se crean y mutan constantemente a través de las acciones e interacciones de sus miembros y de su interacción con la sociedad en general” (2016, p. 80). Esta visión de la comunidad, al contrario que la propuesta por Nancy, simpatiza más con la tendencia del pensamiento de izquierdas de la época; en la que el arte actúa como una forma de intervención política blanda. Ante esta definición, las acciones comunitarias se bifurcan en dos caminos.

El primer camino sería el proteccionista, cuyos actos se dirigen a mantener y alimentar los significados existentes en la comunidad, operando en ámbitos directamente relacionados con proyectos comunitarios como la prestación de derechos y servicios o el mantenimiento de condiciones de vida razonables. La intención va enfocada a que sus miembros dispongan de los beneficios suficientes, en relación a una sociedad mayor de la que participan. Este camino guarda relación con la integración de los excluidos y marginalizados.

La segunda vía abierta por el autor sería la expansiva, donde las acciones estarían encaminadas a reforzar y expandir los significados sociales, desafiando los límites de sus circunstancias. De nuevo, este posicionamiento desafía la lógica de Nancy, quien defendía que la comunidad no se crea sino que se experimenta. En el pensamiento de Kelly, la comunidad es algo transformable. Ambos caminos conforman la propuesta del autor para tratar de definir una noción de comunidad que se presentaba como difusa y, al mismo tiempo, estática.

De un modo similar, prosigue Kelly, la naturaleza inconclusa del arte en las prácticas comunitarias (una conversación deliberadamente evitada por sus practicantes) es obviada y sustituida por un supuesto “sentido común” de naturaleza variable. Esto se debe, como ya hemos mencionado, a una falta de marco teórico que cuestione las herramientas, técnicas, planes, estilos e ideas estéticas del arte comunitario. El artista británico sostiene que “lo que llamamos arte no es más que una faceta de una serie de prácticas sociales en las que participan las comunidades, y a través de las cuales obtienen significado y

placer”, unas prácticas que para poder evaluar debemos preguntarnos: “¿para quién tiene valor este arte y con qué fines se valora?” (2016, p. 90).

Lo que el autor plantea es sin duda pertinente, mas en su intento por definir estas prácticas *en tanto que arte* termina, en última instancia, renunciando a su categorización como tal. Contradiendo su premisa, sugiere que “el término “arte” debe desvincularse de cualquier relación imaginaria con un polo opuesto llamado “no-arte”, y reconocerse en su lugar como una categoría totalmente diferente” (2016, p. 93), una categoría supuestamente dinámica pero igualmente farragosa. Algo similar ocurre con su planteamiento sobre la autoría, donde plantea la creatividad colectiva y la coautoría como alternativas al capitalismo avanzado, tratando de desdibujar la frontera entre artista y participante, pero desdeñando en el proceso todo tipo de autoría individual.

Aunque el intento de Kelly por definir un programa de artes comunitarias es de sobra agradecido, su propuesta para analizar y repensar las prácticas comunitarias es indisociable de su relación con el sistema de producción y consumo capitalista, hecho que podemos apreciar cuando escribe que:

Si la práctica de los artistas comunitarios ha de ser radical en algo más que en sus intenciones, debe tener prácticas de trabajo arraigadas en el conocimiento de que la producción, la distribución, la recepción y los consumos son partes inseparables de un proceso mayor, y es este proceso en su totalidad el que los artistas comunitarios deben abordar (2016, p. 175).

De estas reflexiones se podría concluir que el autor vuelve a ser presa de las trampas del arte comunitario, aquellas que él mismo se proponía sortear con su texto. Nos referimos a la excesiva preocupación ideológica de este tipo de actividades: en último término, la propuesta de Kelly sigue valorando el *cómo* y el *porqué* de lo que se hace por encima del *qué* es exactamente lo que se hace. Con esto no pretendemos obviar la importancia de los modelos de trabajo y organización del arte colaborativo, sino incidir en que el programa de Kelly no ofrece soluciones certeras a los problemas que acosaban a las artes comunitarias. Esta conclusión queda reforzada si prestamos atención al siguiente fragmento del informe del Comité de Proyectos Experimentales del Consejo de las Artes británico de 1974, recogido íntegramente en el libro de Bishop:

Los “artistas comunitarios” se distinguen no por las técnicas que emplean [...] sino por su actitud hacia el lugar de sus actividades en la vida de la sociedad. Su interés primario es el impacto sobre una comunidad y su relación con ella: ayudar a aquellos con quienes tienen contacto a que sean más conscientes de su situación y de sus propios poderes creativos y, proveyéndolos de las facilidades necesarias para hacer uso de sus habilidades, esperan ampliar y profundizar las sensibilidades de la comunidad en la cual trabajan, enriqueciendo así su existencia. En diverso grado, ven esto como un medio de cambio, ya sea psicológico,

social o político dentro de la comunidad. [...] Ellos difieren por lo tanto de los practicantes de arte más tradicionales en cuanto que están más preocupados por un proceso que por un producto terminado, y son procesos con muchos aspectos que incluyen artesanías, deporte, etcétera, en los cuales el elemento “artístico” es variable y a menudo difícil de distinguir del resto (1974, p. 8).

La pregunta que formula Bishop, cuya naturaleza es idéntica a la de Kelly, plantea una cuestión evidente: si bien se reconoce el objetivo de las artes comunitarias (su impacto en una comunidad), ello no implica que se disponga de un método que nos ayude a evaluar dicho impacto. Esta carencia, sumada a su carácter ideológico, a la ausencia de responsabilidades individuales en aras de una desorganización voluntaria y al desprestigio de las habilidades por su supuesto carácter burgués, terminarán desestabilizando la sustentabilidad de las artes comunitarias (Bishop, 2016, p. 304).

A pesar de todo esto, el problema principal que enfrentaron estas prácticas no fueron dichas cuestiones, sino la naturaleza de su respaldo financiero, cuya raíz era el Estado británico. Con los años y especialmente tras la entrada de Margaret Thatcher al gobierno, la dependencia de becas era cada vez mayor. Las políticas conservadoras rechazaban los presupuestos de igualdad que venían caracterizando a estas prácticas, lo que suponía sumergir a sus agentes primarios en la contradicción de la lucha con el sistema capitalista y su dependencia del Estado. Este fenómeno, sumado al hecho de que los criterios de evaluación se centraban en actitudes más que en resultados, resguardándose bajo una posición moral, propiciaron la inversión del significado de las artes comunitarias. Bajo el nuevo mandato político, las artes comunitarias más que “democratizar la producción cultural”, se convirtieron en “un medio para introducir a las personas al arte de élite”. En definitiva, fueron planteadas como un “programa educativo, un camino civilizador para llevar a la gente a la alta cultura” (Bishop, 2016, p. 305).

Finalmente, el último punto problemático que la autora encuentra en las artes comunitarias vuelve a incidir en la cuestión de su calidad estética, lo cual permite establecer un paralelismo directo con el arte socialmente comprometido de hoy. El rechazo de la jerarquización y de la alta cultura desacreditaron cualquier criterio artístico que pudiera dibujarse. La ausencia de una audiencia secundaria (como aquella que visita los museos para acercarse a proyectos de arte participativo) impidió el desarrollo de una cultura de recepción de estas prácticas que facilitara su comprensión y análisis. La posible jerarquía generada por las comparaciones y evaluaciones de estos proyectos chocó con sus principios de equidad. Todo ello será, para Bishop, el verdadero motivo por el que las artes comunitarias quedarán reducidas a pequeños e inofensivos rincones culturales: “la falta de un discurso crítico público aseguró que las aspiraciones se mantuvieran bajas, tornándolas inocuas y sin capacidad de amenazar la estabilidad social y cultural” (2016, p. 307).

#### 5.2.4 Secuelas de un arte comunitario hoy

A comienzos de la década de 1990, las artes comunitarias comenzaron a dispersarse. Muchos colectivos y artistas comunitarios decidieron, de forma pragmática, redefinir su trabajo como arte participativo en lugar de artes comunitarias (Jeffers, 2017, p. 137). El propio término de *comunidad* había sido utilizado de forma abusiva e indiscriminada, motivando el distanciamiento de muchos y muchas artistas del mismo debido a su dudosa y anticuada reputación, intrínsecamente ligada a los valores de 1960 y 1970. Durante el transcurso de la década, resultó cada vez más habitual asociar las artes comunitarias “a prácticas especializadas en otros sectores, como las artes y la salud, las artes en las prisiones, las artes y la vivienda, y las artes en la educación”. A su vez, también se generalizó ponerlas “en relación con instituciones artísticas convencionales como teatros o galerías” (Hetherington y Webster, 2017, p. 192).

Debido a ello, la dispersión de estas prácticas trajo consigo que los y las artistas comunitarios se interesasen por la adquisición y entrenamiento de un conjunto de habilidades, conocimientos y competencias más complejos, que les permitiera operar en un campo de contextos sociales amplio (2017, p. 193). Curiosamente, este aumento de interés coincidió, por no decir que derivó, del incremento de las exigencias profesionales del capitalismo, que reclamaba un perfil cada vez más formado y flexible.

Sin embargo, a finales de la década de 1990, este tipo de prácticas se habían tornado, en palabras de Janet Sisson, “demasiado amplias, eclécticas y relacionadas con otros muchos ámbitos de trabajo (desarrollo comunitario, sanidad, regeneración, trabajo con jóvenes, etc.) como para que pudieran englobarse en una definición simplista que facilitase su financiación” (Sisson, 2000, p. 21). Ante esta circunstancia, las artes comunitarias experimentaron dos cambios relevantes: un giro desde políticas de clase hacia políticas de identidad y, junto a ello, la adopción de un modelo de economía mixta para su sustento, solicitando becas del gobierno local, donaciones altruistas y patrocinios de empresas (Jeffers, 2017, p. 143).

No obstante y a pesar de que el aparente desmantelamiento de las artes comunitarias en el arte participativo complicara su definición, hoy aún podemos ver el esfuerzo continuado por mantener estas prácticas. Ahora los y las artistas comunitarios disponen de cursos y grados institucionales para su formación, como el Master of Arts in Community and Participatory Arts de la universidad inglesa de Staffordshire. De hecho, la resistencia de las artes comunitarias, aunque en un espectro menos radical y revolucionario que en sus inicios, puede ser rápidamente probada si prestamos atención a la programación de los museos y asociaciones culturales y vecinales de casi cualquier ciudad. Sus formas y técnicas permanecen difusas, mas tal y como resume la investigadora Sophie Hope, son estas indefiniciones las que exploran las contradicciones más interesantes de las artes comunitarias contemporáneas:

Hoy en día, las prácticas de las artes comunitarias y socialmente comprometidas continúan, con modos cada vez más sofisticados de justificación, siendo atractivas, críticas y significativas. Sin embargo, son la confusión y las sorpresas inciertas las que están impidiendo que estos proyectos se conviertan en lo que Braden y Kelly temían: ser totalmente cooptados y alejados de la política de las personas y los lugares de los que surgen. Los proyectos permanecen encerrados en estas estructuras que exigen certeza y, sin embargo, se basan en una “praxis sin rumbo” de encuentros y sucesos fortuitos que siguen socavando y contradiciendo las condiciones en las que se realizan (2017, p. 219).

\* \* \* \* \*

La tendencia de las artes comunitarias de la década de 1990 hacia terrenos más extensos no solo complicará su definición, sino también la evaluación de su impacto. Hoy sigue siendo difícil medir los éxitos y fracasos de este tipo de prácticas, al menos bajo el paraguas del arte. Este hecho alza la cuestión que sobrevuela recientemente este escrito: ¿cuáles son los criterios de eficacia para un proyecto de arte participativo? Poder plantear una solución (o, adelantándonos un poco, una consideración alternativa) a este problema requiere, no obstante, que previamente debamos explorar otra tipología de proyecto artístico, una por la que muchos y muchas artistas de artes comunitarias terminaron por decantarse.

### 5. 3 Proyectos de arte pedagógico

Desde la década de 1990, pero especialmente a principios de los años 2000, el arte contemporáneo vio una explosión de proyectos pedagógicos liderados por artistas y comisarios/as. Durante aquellos años, se vivió una nueva tendencia centralizada en el diálogo y la conversación. Hoy se podría trazar su origen en la Documenta X (1997), dirigida por Catherine David, donde se puso el foco en una aproximación más intelectual y discursiva del formato expositivo (Fig. 17). Al mismo tiempo y de forma ajena al mundo del arte, se pudo apreciar este giro pedagógico como “una reacción a la neoliberalización de la educación superior, en el que la continua retirada de fondos públicos ha llevado a las universidades y centros de enseñanza superior a funcionar en un marco empresarial” (Bishop, 2007, p. 86), un marco que posteriormente denominaremos como capitalismo académico.

A partir de estos hechos, el arte comenzó a apropiarse exponencialmente de formas y métodos educativos como seminarios, conferencias, publicaciones, clases o, directamente, escuelas. Del mismo modo, se realizaron (y se siguen realizando) infinidad de eventos y publicaciones organizados por museos, centros culturales y revistas de arte que examinan las políticas y potencialidades de la educación de arte (Bishop, 2016, p. 383). No cabe duda de que analizar la reciente proliferación de este tipo de proyectos y actividades artísticas de interés pedagógico, supera el marco de estas páginas.

Es por ello por lo que nuestra referencia a los mismos va a ir dirigida, como venimos realizando en el presente estudio, a revisar el planteamiento de Bishop sobre el tema, prestando especial atención a algunos de sus ejemplos para poder comprender los criterios de evaluación propuestos por la autora. Solo así, entendemos, podremos plantear los ya mencionados criterios de eficacia para los proyectos artísticos de interés social.



Fig. 17. Documenta X, 1997. Fuente: Universes.

### 5.3.1 Notas preliminares: sobre una educación estética

Antes de abordar el sentido de los proyectos pedagógicos, debemos realizar un impás. Consideramos importante establecer una diferencia entre los proyectos artísticos centrados (o tematizados) en la educación y el hecho de que el arte pueda ser, en sí mismo, educativo. Si bien nuestro interés para este apartado es el primero, consideramos justo pergeñar brevemente algunos apuntes relevantes sobre la idea de una educación estética contemporánea, especialmente en relación al arte participativo.

Es de sobra conocido que el concepto de “educación estética” fue introducido por el poeta y filósofo Friedrich Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética de la humanidad* (1795). El texto del alemán constituía, en cierto modo, una respuesta a lo acontecido tras la Revolución Francesa y establecía una dicotomía entre razón y sensibilidad. Según Schiller, no debemos alimentar en exceso a ninguno de los dos extremos de ese dualismo humano, sino tratar de mantener un equilibrio, una reconciliación entre ambas partes sostenida bajo una tensión controlada. Es por tanto mediante una educación estética que se alcanza esa armonía, ese equilibrio entre las partes, que nos permiten hacer un uso cultivado de nuestras facultades (Schiller, 2018).

El inconveniente de la propuesta de Schiller, argumenta Bishop, es la instrumentalización de la estética como fin de mejora moral, es decir, el uso del arte como medio para alcanzar fines éticos. Como ya conocemos, la autora prefiere alejarse de este tipo de aproximaciones, motivo por el cual nos presenta un marco de trabajo alternativo: el planteamiento de Félix Guattari en su libro *Caosmosis* (1993), articulado bajo un paradigma ético-estético.

Guattari reclama bajo este paradigma que el arte, ahora desembarazado del capital, sostiene una posición transversal con respecto a otros universos de valor (1996). En su planteamiento el arte parece desdibujar su propia posición en relación a otras instituciones, afectando así a su modo de organización y a las experiencias ganadas. Esta disolución puede apreciarse en los esfuerzos de los proyectos artísticos que buscan acercar el arte y el campo social, solo que renunciando al “aura totémica del mito” vinculada a la fusión de arte y vida (Bishop, 2016, p. 430).

Para evitar la propia extinción del arte debido a su desaparición en la praxis cotidiana, sugiere Guattari que el arte debe poseer una “doble finalidad”: insertarse en la realidad social mientras se mantiene en la esfera del arte. Esa delgada línea es, según la visión de Bishop, la que los proyectos participativos a largo plazo deben caminar, prestando atención tanto a sus participantes como a su audiencia externa (2016, p. 341). Esta es una muestra de las conclusiones que propondremos al final de este apartado.

Sin embargo, este tipo de arte no es el único que puede ser educativo; más adecuado sería especificar que todo arte puede serlo. No obstante, nos advierte Peio Aguirre, estos predicamentos “operan de manera diferente una vez que la educación se ve sometida a una confrontación con el problema de su propia representatividad” (2010, p. 179). La lectura más reciente de estas capacidades ha sido (y está siendo) desempeñada por artistas y curadores/as, quienes desde comienzos del siglo XXI inundan galerías y museos con seminarios y encuentros alternativos al modelo educativo institucional. Tal y como lo describe la teórica y comisaria Andrea Phillips:

La pedagogía se instala en el arsenal del comisariado contemporáneo como una posibilidad metodológica alternativa en la que la gente puede reunirse para aprender y debatir en galerías y no en salas de seminarios. La práctica se desarrolla como una actividad socioespacial y participativa, desvinculada de los antiguos objetos de mercado. Pero este despliegue de lo pedagógico también se contrapone a otros lugares de educación más ortodoxos -escuelas, academias, universidades- en los que el aprendizaje se considera instrumentalizado y disciplinado. Una ética de los espacios de participación compartidos y meliorativos se cruza así con una política de la educación, con el efecto de dividir las relaciones entre los lugares de la pedagogía y las galerías, los comisarios y los artistas (2010, p. 85).

Si bien la premisa desde la que partieron estas propuestas se presenta, sin lugar a dudas, de forma heterogénea y estimulante, es importante que mantengamos

en consideración el carácter paliativo de las mismas (algo que suele ocurrir con muchos proyectos de ambición social). Sería recomendable atenernos a las palabras de Philips, quien nos recuerda que “las alternativas en galerías y proyectos curatoriales sólo sirven para enmascarar el conflicto a través de su actuación heterotópica”, lo que en última instancia termina constituyendo “un problema político” (2010, p. 96).

Bajo nuestro punto de vista y citando las sugerencias de Aguirre, consideramos que “más que hacer proyectos educativos, como tales, puede ser más útil hacer proyectos o exposiciones pedagógicamente y, al hacerlo, hacer visible la frontera que separa un proyecto o una exposición de la educación”, apostando al mismo tiempo por una reducción de la preeminencia del discurso en estos entornos. Reducción que conlleva paralelamente la disminución de “la ansiedad por la rentabilidad de la educación en términos de riqueza informativa o en términos de prioridades simbólicas del mercado del arte”, cuestión que posibilita centrarse de nuevo en “la materialización de la experiencia y el encuentro” (2010, p. 185). Los proyectos de arte participativo constituyen, por tanto, la práctica ideal para este enfoque.

### 5.3.2 El giro pedagógico

En la época de la burocracia instrumentalizada, argumenta Bishop, la educación figura como el aliado potencial del arte (2016, p. 384). Ambos mundos, bajo el pensamiento de la docente y curadora Irit Rogoff, quedan articulados en torno a la noción foucaultiana del *discurso público libre* (parrhesia), donde la producción de verdades reúne subjetividades que no son recopiladas por otras expresiones (Rogoff, 2008). Desde esta perspectiva, la noción de *conversación* en el arte contemporáneo constituirá un cambio fundamental en su deriva de intereses y formas importadas desde el ámbito educativo. En ese sentido, la figura de Joseph Beuys se revela como crucial en el terreno de la pedagogía experimental.

Beuys, que había declarado años antes que ser profesor era su mayor obra de arte, fue despedido en 1972 de la Düsseldorf Kunstakademie, un año después de aceptar en su clase a 142 estudiantes y tras pasar tres meses completos en la Documenta 5 debatiendo indiscriminadamente y a viva voz sobre la democracia. Este hecho motivaría al artista alemán a abrir las puertas de su propia institución en 1973, la Universidad Internacional Libre para la Creatividad e Investigación Interdisciplinaria (FIU), cuyo plan de estudios integraba la cultura, la sociología y la economía en un programa enfocado a potenciar las capacidades creativas de cada individuo (Bishop, 2016, p. 386).

La naturaleza libre y dialógica de la FIU pudo apreciarse en su mayor grado de apogeo cuando fue trasladada (no literal sino ideológicamente) a la Documenta 6 en 1977 bajo el lema de *100 días de la Universidad Internacional Libre* (Fig. 18). En el evento se realizaron trece talleres interdisciplinarios, de entrada gratuita, que incluyeron a sindicalistas, abogados, economistas políticos, periodistas, trabajadores comunitarios, educadores y sociólogos que conversaban con

artistas, actores/actrices y músicos jóvenes. Este formato conferencial será recogido en ediciones posteriores de la Documenta, concretamente, no solo a través de los *100 días-100 invitados/as* de la Documenta 10 (1997), sino también mediante las cuatro plataformas discursivas propuestas por Okwui Enwezor para la Documenta 11 (2002).

La práctica de Beuys era difícil de categorizar, pues sus métodos no eran únicamente radicales y provocadores. Su trabajo se movía de forma fluida entre una especie de pedagogía experimental, un arte dialógico de tinte performativo y una reapropiación personal de ciertos objetos propios de la educación (esencialmente, las pizarras), todo ello aderezado por una actitud beligerante ante toda extensión de los modelos de consumo capitalistas. El artista alemán será, según Bishop, “el precursor más importante del arte socialmente comprometido” e influirá enormemente en posteriores corrientes de actividades artísticas y curatoriales enfocadas hacia el ámbito de la educación (2016, p. 387).



Fig. 18. Joseph Beuys, *100 días de la Universidad Internacional Libre*, 1977.  
Fuente: Documenta.

Aunque la práctica de Beuys estaba basada en su capacidad para hablar en público (conformando así no solo un medio para su arte, sino un arte en sí mismo), se tardarían años en conceptualizar el arte dialógico como una práctica artística legítima. No obstante, el punto más importante que resalta Bishop, desde nuestro punto de vista, es la autoría bajo la que operaban los proyectos de Beuys: su carisma y desasosiego eran nodos vertebrales de sus operaciones artísticas. Si los proyectos del artista alemán hubieran sido presentados desde

una autoría anónima o tercerizada (es decir, derivada en otros profesionales), su posición hubiera sido considerablemente más ambigua. Es por ello que Bishop elige analizar a continuación cuatro proyectos pedagógicos donde la autoría conforma una parte integral de los mismos.

Los proyectos examinados por la historiadora del arte inglesa constituyen un grupo ecléctico de propuestas artísticas vinculadas con la educación: la *Cátedra Arte de Conducta* (2002-2009) de la artista cubana Tania Bruguera, una escuela experimental de arte ubicada en la casa de la propia artista; *Waiting for Godot in New Orleans* (2007) del artista estadounidense Paul Chan, quien realizó una serie de representaciones teatrales de la obra de Samuel Beckett en colaboración con activistas, artistas y vecinos/as de Nueva Orleans tras el paso del huracán Katrina (Fig. 19); *Einstein Class* (2005) del artista polaco Pawel Althamer, un proyecto de seis meses en el que el artista, en colaboración con un heterodoxo profesor de ciencias, impartió clases de física a un grupo de siete jóvenes delincuentes; y el *Festival Bijlmer-Spinoza* (2009) del anteriormente tratado Thomas Hirschhorn, una proposición de gran escala localizada en un suburbio de Ámsterdam y constituida por conferencias y talleres diarios. De todas estas, hemos decidido centrar nuestra atención tan solo en el primer ejemplo, ya que, bajo nuestro punto de vista, es el que ejemplifica con mayor claridad los éxitos y fracasos de los proyectos marcadamente pedagógicos.



Fig. 19. Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. Fuente: Christopher McElroen.

### 5.3.3 Cátedra Arte de Conducta

Tania Bruguera (Cuba, 1968) es una performer altamente sensibilizada por preocupaciones sociales y políticas. En el año 2021 accedió a ser exiliada a Estados Unidos a cambio de la liberación de una veintena de presos políticos en su país (Sesé, 2023). Desde entonces, es profesora de arte intermedia y performance en la Universidad de Harvard. Bruguera acuñó el concepto de Arte Útil (término en el que inscribe su práctica), para referirse a un arte basado en su potencialidad de cambio, operable a escala real, participativo, sostenible y que sirve para cuestionar el ámbito en el que se desarrolla.

Fue bajo este concepto que la artista cubana fundó uno de los primeros proyectos pedagógicos en la primera década de este siglo, la Cátedra Arte de Conducta (2002-2009). La escuela, que tendría sede en la casa de la artista, ubicada en La Habana Vieja, fue dirigida por Bruguera con la ayuda de un equipo de dos personas (Bishop, 2016, p. 390). La aparición de Arte de Conducta derivó de las insatisfacciones experimentadas por Bruguera en la Documenta 11 y de su deseo por contribuir de forma concreta a la escena artística cubana y al acelerado consumo extranjero del arte cubano (ejemplificado en la Bienal de La Habana en el año 2000). Con su proyecto, la artista generó un curso de dos años afiliado al Instituto Superior de Arte (afiliación prácticamente simbólica) con el fin de “entrenar una nueva generación de artistas para que lidiaran con esta situación de forma reflexiva, conscientes del mercado global, pero produciendo también arte que abordara su contexto local” (Bishop, 2016, p. 390).

El término *conducta* planteaba para Bruguera una alternativa al término de *arte de performance*, pero también constituía una referencia a la Escuela de Conducta, la escuela para delincuentes donde la artista solía impartir clases de arte. Como vemos, el proyecto no se encuentra imbricado tan solo en su contexto, sino en la experiencia personal de la artista, comprometiendo aún más la importancia de su papel como autora. No obstante, gran parte de la enseñanza impartida en la Cátedra fue derivada a artistas invitados, cuyas visitas fueron financiadas durante los primeros años por la propia artista (Bishop, 2016, p. 391).

La naturaleza de los contenidos tratados en Arte de Conducta orbitaba alrededor de la relación del arte con la realidad, concretamente, en su constante desafío a la ética y a la ley. Por señalar tan solo uno de sus ejemplos, destacamos la obra *El escándalo de lo real* (2007) de una de sus estudiantes, Susana Delahante (Fig. 20). La pieza, tal y como Bishop la describe, consistió en la fecundación de la artista por medio de un espejito y con el semen de un hombre recién fallecido. Si bien la artista parecía haber abortado, hubo un continuado debate en la escuela acerca de si la inseminación había tenido lugar en realidad, pues la documentación de la obra tan solo existía como registros de hospital que ni siquiera eran accesibles para Delahante (Bishop, 2016, p. 391). Si bien esta obra conforma un ejemplo quizás excesivamente visceral, nos puede ayudar a comprender el rango de acciones que los estudiantes estaban dispuestos a emprender, desde la explotación de vacíos legales hasta operaciones supuestamente inmorales.

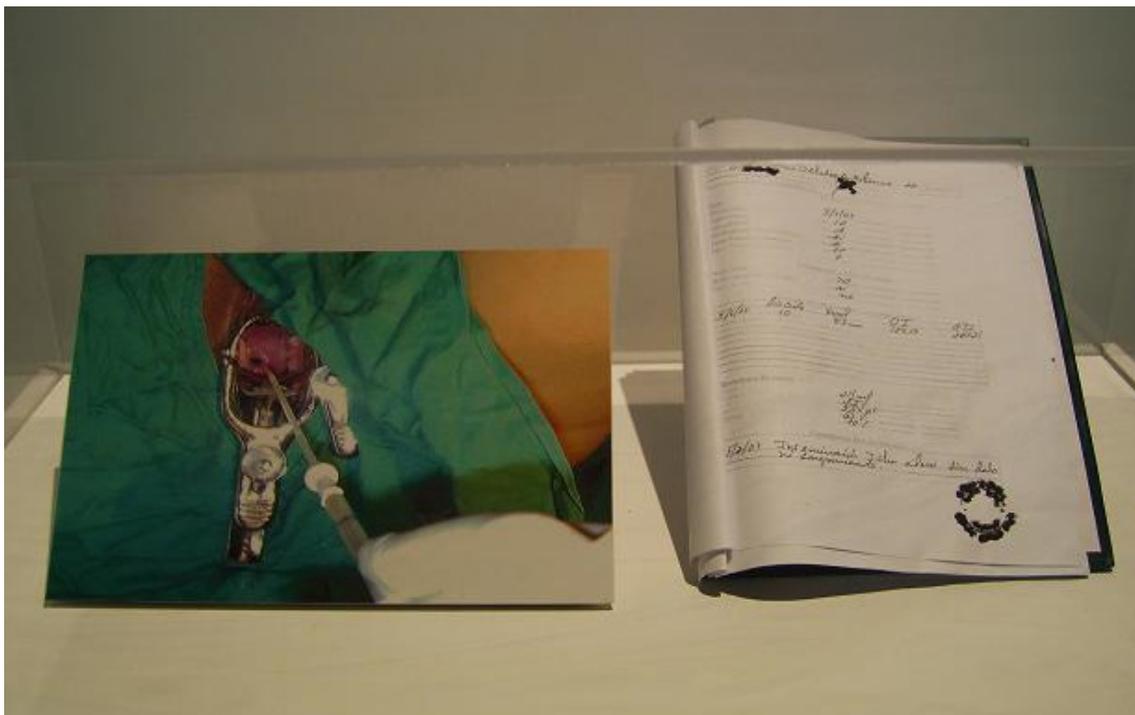


Fig. 20. Susana Delahante, *El escándalo de lo real*, 2007. Fuente: Tania Bruguera.

Bruguera aceptaba ocho estudiantes cada año, quienes eran seleccionados por un tribunal internacional. No obstante, durante el curso permitía la entrada y el uso públicos de los talleres a cualquier persona, incluso a aquellos/as estudiantes a quienes había rechazado. Las formas del programa educativo eran relativamente convencionales, funcionando como talleres de una semana de duración impartidos por artistas, profesionales de la teoría artística y la curatoría, periodistas, sociólogos, matemáticos y abogados (Fig. 21). Todos los talleres concluían con una fiesta en casa de la artista los viernes por la noche (Bishop, 2016, p. 393), reforzando el espacio como un ámbito de libre expresión y sociabilidad.

La Cátedra de Arte de Conducta liderada por Bruguera representaba con claridad la pulsión de su autora por afectar su realidad civil. Tanto sus invitados/as como sus estudiantes se involucraban de primera mano en el contexto político y social cubano a través de acciones simbólicas y útiles. No obstante y bajo el criterio de Bishop, este proyecto albergaba un problema común a muchos otros proyectos de arte participativo: su traslación a la audiencia secundaria. Ante dicha cuestión, la autora resalta dos intentos de Bruguera por mostrar el proyecto a un público externo y establece, brevemente, sus diferencias.

Por un lado, la crítica inglesa destaca la aportación de la artista cubana a la Bienal de Gwangju de 2008 donde exhibió una muestra del trabajo de sus estudiantes, según Bishop, de forma convencional y poco satisfactoria. Una solución más dinámica será *Estado de Excepción* (2009), una serie de nueve muestras colectivas abiertas al público de 17:00 a 21:00 horas durante varios días. Las exposiciones eran desmontadas cada noche (para instalar la

siguiente por la mañana) y se articulaban con base en un reparto de temas que guardaban relación con la censura, las restricciones de internet o los tabúes sociales (Bishop, 2016, p. 394). La historiadora del arte encontró este segundo ejemplo más ingenioso e incisivo, así como más diverso e involucrado en la situación cubana.



Fig. 21. Visita de Claire Bishop a la Cátedra Arte de Conducta, 2007. Fuente: Tania Bruguera.

A pesar de todo ello, la pregunta de si se debería categorizar el proyecto de Bruguera como artístico o como educativo sigue vigente. Según la visión de Bishop, un factor que podría definir el proyecto como artístico sería la evidente definición de su autoría. Arte de Conducta se inscribe en la definición del concepto de Arte Útil de la artista, alineando por ende el proyecto con el resto de su práctica artística. Es por ello que, a pesar de tener una función útil y educativa, el eje desde el que opera sigue siendo el arte contemporáneo. La siguiente pregunta nos parece por tanto inevitable: ¿debemos juzgar este proyecto como arte? ¿Qué hay del impacto pedagógico que pretende lograr? En otras palabras, ¿qué es lo que prevalece en último término?

## 5.4 Criterios de Bishop para un análisis crítico

Llegados a este punto podemos acercarnos finalmente a las conclusiones de Bishop: “la práctica de Bruguera, que pretende impactar tanto al arte como a la realidad, requiere que nos acostumbremos a hacer juicios dobles, y a considerar el impacto de sus acciones en ambos dominios” (2016, p. 395). La idea de realizar un doble juicio nos resulta atrayente, pues evalúa los éxitos e insatisfacciones del proyecto en sus dos dimensiones. En este sentido, Arte de Conducta replantea la educación en las escuelas de arte, reflexionando sobre sus contenidos, sus normas de admisión y las relaciones (en este caso informales) entre alumnado y profesorado. Al mismo tiempo, la solución final del proyecto como obra de arte fue expositiva, aunque poco convencional, y su duración y formato resultó (bajo la opinión de Bishop) emocionante e intenso.

Aunque los juicios dobles puedan ayudarnos a evaluar los proyectos artístico-pedagógicos, no están exentos de crítica. La propia Bishop reconoce el punto ciego de esta propuesta: “la suposición de que la manera en que juzgamos a las respectivas disciplinas es fija (más que mutable)” y que por tanto podría correr el riesgo de “clausurar la emergencia de nuevos criterios a partir de tal intersección” (2016, p. 395). Evaluar los proyectos pedagógicos en función de dos categorías diferenciadas, termina reforzando la estructura de oposición binomial de la que nos venimos distanciando a lo largo de este escrito, ya que ello conduce inevitablemente a una separación indeseada. Si bien Bruguera prioriza lo social sobre lo artístico, en un intento por afectar a su realidad social, todo su trabajo se configura bajo un tipo de imaginación propia del arte, incluso aunque esta sea una suerte de imaginación política. Por tanto, el criterio bajo el que evaluemos los proyectos pedagógicos, los de las artes comunitarias o cualquiera de sus similares, deben considerar todas sus dimensiones bajo una mirada analítica y crítica, pero sobre todo integradora.

Tan solo bajo esta perspectiva integral podremos concebir el análisis crítico de muchos de los proyectos artísticos que han venido caracterizando el arte contemporáneo desde comienzos de la década de 1990. Especialmente, aquellos que requieren una participación directa de los espectadores/as en su proceso y que luego son extrapolados a una audiencia secundaria que, lo más posible, es que nunca participe *de* y *en* ellos. Solo así podremos valorar la eficacia de dichos proyectos en todas sus dimensiones. Bishop concluye:

Como todos los proyectos participativos a largo plazo, este arte debe caminar la delgada línea de un horizonte dual, de cara hacia el campo social, pero también hacia el arte mismo, dirigiéndose tanto a su participantes inmediatos como a las audiencias subsecuentes. Necesita ser exitoso dentro del arte y del campo social, pero idealmente debe también probar y revisar los criterios que aplicamos a los dos ámbitos. [...] Requiere que examinemos nuestras suposiciones respecto a ambos campos de operación (2016, p. 341).

# 6

## Operatividad política del arte participativo

### 6.1 La antinomia de un arte político

A lo largo de este escrito, nos hemos podido aproximar a las implicaciones políticas del arte participativo de las décadas de 1990-2000, basándonos en el posicionamiento de Claire Bishop. Tras la desaparición (y el anhelo) de un proyecto político común, el arte participativo trató de suplir esa ausencia volcándose en el compromiso social. Ahora que ya conocemos sus éxitos y fracasos, así como unos posibles criterios de evaluación, sería pertinente reparar de forma plena en la concepción de esta dimensión política del arte participativo.

Como ya apuntábamos en las conclusiones del capítulo 4, las ideas sobre el arte político de Bishop derivan directamente del planteamiento de Rancière. El filósofo francés defendía que el arte no es político ni por sus mensajes ni por la forma en que representa las estructuras o los conflictos sociales, sino precisamente por la distancia que guarda con estas funciones (2005, p. 17). Su tarea política consiste en redistribuir el espacio material y simbólico del territorio común.

Bajo la premisa del autor, la política es en realidad la configuración de un “espacio específico [...] de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a estos objetos y de argumentar sobre ellos” (2005, p. 18). El papel de un arte político radica así en su intervención en esta división de lo sensible, por ejemplo, visibilizando aquello que permanece en apariencia invisible. Se trata de “interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (2005, p. 19), modificando sus tiempos y sus espacios.

Lo que arte y la política tienen en común, contempla Rancière, es que ambas son formas de división de lo sensible dependientes de un régimen de identificación (2005, p. 20). La autonomía derivada de dichos regímenes tiene que ver con los espacios y tiempos específicos de su visualización. Ante esto, podría detectarse un conflicto entre esta autonomía del arte (a la que el autor apela vinculándola

a la conocida fórmula del arte por el arte) y la implicación en la construcción de formas de la vida en común, es decir, las implicaciones sociales.

Sin embargo, esta contradicción parece encontrarse presente en el centro mismo de la experiencia estética. Rancière toma prestado este enfoque de las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller, donde los dos opuestos se encuentran en el mismo núcleo, en otras palabras, conformando dos partes de un mismo todo. De este modo, propone el filósofo francés, “la política del arte en el régimen estético del arte está determinada por esta paradoja fundadora: el arte es arte a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte”, anunciando por tanto que no existe una “ruptura moderna”, sino “una contradicción originaria continuamente en marcha” (2005, p. 29).

Lo que Rancière propone, tal y como hemos podido apreciar en el pensamiento posterior de Bishop, es una continua transformación de dichas barreras y cambios de estatuto. Debido a ello, expone, que la “radical originalidad del objeto estético y la activación propia del mundo común han podido coincidir y han podido constituirse, entre los paradigmas opuestos, como una “tercera vía” de una micropolítica del arte” (2005, p. 43). En este sentido, el papel del arte participativo de las décadas de 1990-2000 desempeñó un rol fundamental.

## 6.2 Arte participativo, ¿un proyecto político?

La contradicción formulada por Rancière es trasladada por Bishop de la siguiente manera. En el arte participativo existe un discurso social, preocupado por una mejora de las condiciones sociales. Este se embarca (por su propio pie) en la constitución de un proyecto social que trata de suplir el fracaso del proyecto político. Es un arte que pretende ser paliativo, socialmente útil, y que atiende a la ruptura del concepto de comunidad provocada por la instauración del capitalismo global. Junto a esta conciencia, convive otro discurso artístico, más preocupado por la respuesta sensible hacia la obra y su contexto. Un factor crucial de este discurso es su escasa preocupación ética, pues considera que el arte cuestiona sistemáticamente el sistema de valor y sus contradicciones propias.

Ante dicha dialéctica, su oposición aparece de forma evidente. En palabras de Bishop, “el discurso social acusa al discurso artístico de amoralidad e ineficacia”, ya que lo realmente importante es generar el cambio social, mientras que “el discurso artístico acusa al discurso social de permanecer obstinadamente apegado a las categorías existentes y enfocarse en gestos micropolíticos a costa de la inmediatez sensual” (2016, p. 434). Esto deja al arte socialmente implicado en una continua tensión entre la moralidad y la libertad.

El ejemplo que propone la autora para ilustrar esta relación de tensión sostenida es *Please Love Austria* (2000) del artista y cineasta alemán Christoph Schlingensiefel (Fig. 22 y 23). La obra del artista, que había sido invitado a participar en el Festival de Viena, constituyó una respuesta directa al reciente triunfo electoral

del partido de extrema derecha austriaco FPÖ, cuya campaña había estado plagada de eslóganes xenófobos. La propuesta de Schlingensiefel consistió en emplazar un contenedor de carga en la plaza exterior de la Casa de la Ópera, ubicada en el centro de Viena, cuyo interior estaba provisto de facilidades de vivienda al estilo de Gran Hermano. El contenedor, coronado con una bandera que rezaba “Fuera extranjeros” (imitando el eslógan de la campaña del partido nacionalista), albergaría en su interior a un grupo de personas en busca de asilo, cuyas actividades fueron retransmitidas a través de un canal de televisión web. Cada día durante seis días seguidos, dos miembros eran expulsados del contenedor y reubicados en el centro de deportación, en función de los votos recibidos por los participantes de Internet. El premio al ganador o ganadora fue un premio en metálico y, según la disponibilidad de los voluntarios, el acceso a la ciudadanía austriaca a través del matrimonio (Bishop, 2016, pp. 440-441).



Fig. 22 y 23. Christoph Schlingensiefel, *Please Love Austria!*, 2000. Fuente: el autor.

La identidad de los y las participantes era ocultada bajo gafas, pelucas, gorros y sombreros. Aunque los viandantes de la plaza solo tenían acceso al interior del contenedor por medio de una mirilla, el artista alemán se encargaba de prender la mecha de la performance instalándose en el techo del contenedor y exhalando provocaciones a través de un megáfono. Las opiniones e insultos procurados por Schlingensief eran a menudo contradictorios y dejaban la posición del artista en un estado ambiguo. Esta representación circense, sumada al controvertido programa de convivencia y expulsión de extranjeros, supuso para el artista la aprobación y condena simultáneas de todo el espectro político.

Si bien la operatividad política del arte no se hallaba, bajo la visión de Bishop, enmarcada dentro de un contenido reaccionario, la obra de Schlingensief parecía plantear lo contrario. Tanto su forma como su contenido conformaron una respuesta casi inmediata a las circunstancias políticas del contexto en el que se produjo la obra (a pesar de la desgraciada vigencia que hoy podamos asignarle). Destacamos este ejemplo porque, en principio, podría interpretarse de forma contradictoria en relación a las palabras de la propia autora, mas en realidad constituye un ejercicio de libertad moral que sostiene las tensiones sociales, hecho que comulga con las ideas planteadas por Bishop en su texto.

No obstante, lo que sí puede parecer inusual es el uso de ejemplos de arte de reacción política. A menudo, las obras analizadas por Bishop que invaden el campo político lo hacen por medio de acciones que tienden a la atemporalidad (por ejemplo, el caso del trabajo de Santiago Sierra). Desde esta perspectiva, consideramos que la obra de Schlingensief constituye un ejemplo del cambio de visión de la autora acerca del papel del arte contemporáneo en el terreno político. Este giro hacia un arte de carácter más activista podrá apreciarse años después en un artículo titulado “Rise to The Occasion”, publicado en *Artforum* en su edición de mayo de 2019.

### 6.3 Arte en sincronía con el tiempo político

El artículo escrito por la historiadora y crítica de arte inglesa nos plantea una reflexión sobre un término extraído, nuevamente, de la artista cubana Tania Bruguera. El concepto en cuestión es el de *arte en sincronía con el tiempo político*, y se refiere a una serie de gestos y acciones artísticas surgidos a raíz de situaciones políticas agitadas; en muchas ocasiones, como respuesta. Este tipo de obras, comenta la autora, son a menudo desdeñadas porque no reflejan “las complejidades del momento ni tienen nada que decir a futuras generaciones”, pero tal y como señala a continuación, el arte en sincronía con el tiempo político “responde menos al arte que a las formas y gestos convencionales del activismo político” (Bishop, 2019, párr. 1).

Según la autora, el arte lleva muchas décadas sirviendo al activismo de formas diversas: ya sea mediante tareas de diseño gráfico para carteles y pósters o a través del aprovechamiento de los espacios institucionales del arte para dotar

de visibilidad a determinados movimientos o protestas, así como por medio de performances y obras de body art de artistas y colectivos como Guerrilla Girls, Suzanne Lacy o The Yes Men. Y es, precisamente, con esta última categoría con la que el concepto de Bruguera mejor se identifica.

El arte en sincronía con el tiempo político, ejemplificado en el texto de la autora por medio de dos trabajos de la artista cubana (*Homenaje a Ana Mendieta*, 1985-1996 (Fig. 24) y *Memoria de la posguerra*, 1993-1994), describe “la tradición latinoamericana de la intervención, uno de los modos paradigmáticos de hacer arte político durante la época de las dictaduras militares de la región” (2019, párr. 5). El concepto se refiere a gestos concretos, a menudo performados en el espacio público, que funcionan como un revulsivo ante determinadas situaciones de injusticia social. La intención de los y las artistas que se implican en este tipo de prácticas es clara: difundir de forma eficaz un mensaje o una idea política, en ocasiones poniendo en peligro su propia seguridad. En palabras de la autora, “surgen de la urgencia, la frustración y el atrevimiento”, y sus modos se alejan de “las rúbricas occidentales del activismo o el arte público” (2019, párr. 5).



Fig. 24. Tania Bruguera, *Homenaje a Ana Mendieta*, 1985-1996. Fuente: la autora.

Partiendo de ello, Bishop analiza estas acciones desde un planteamiento coyuntural, basado en conceptos extraídos de la teoría política. Conceptos que intentan definir un determinado presente político, así como trazar un camino por el que abordar el subsiguiente futuro. Este análisis, que atiende a las contradicciones sociales, económicas, políticas e ideológicas, debe responder ante un objeto muy particular; por ejemplo, un momento histórico concreto.

De esta forma, las acciones, en sincronía con el tiempo políticos, pueden ser leídas con inmediatez en el momento de su realización, y lo más probable es que requieran una explicación considerable en el futuro para poder acercarse a ellas (2019, párr. 7).

El motivo por el que la autora decide plantear en su artículo el término introducido por Bruguera reside en la comparación entre la situación política cubana y la estadounidense. Se debe tener en cuenta que, en el momento de publicación de este ensayo, Bishop lleva ya más de diez años residiendo en el país norteamericano, y ha podido experimentar de primera mano muchos de los eventos políticos que han venido definiendo el país durante los últimos tiempos. A pesar de las enormes diferencias que separan la realidad de Cuba y Estados Unidos, la historiadora del arte inglesa considera que el arte en sincronía con el tiempo político puede conformar un remedio efectivo ante la falta de cobertura de ciertos eventos políticos por parte de los medios de comunicación estadounidenses:

Los artistas que tratan de concienciar sobre la actualidad tienen que enfrentarse a la velocidad de vértigo del ciclo de noticias de veinticuatro horas y a la eviscerada capacidad de atención de la cultura contemporánea y, por extensión, del arte contemporáneo. La idea del arte en sincronía con el tiempo político podría servir como invitación a operar precisamente a la velocidad vertiginosa de las redes sociales, es decir, a vencer a la economía de la atención en su propio juego (2019, párr. 15).

En las conclusiones del artículo, Bishop alude al vertiginoso auge del fascismo de la última década, y llama al arte a responder ante su sombra mediante lenguajes y formas activistas, legislativas y socialmente comprometidas. Resulta extraño leer un posicionamiento político tan marcado por parte de la autora, no tanto por cuestiones ideológicas sino por planteamientos artísticos. De hecho, en el párrafo final, Bishop apunta que los artistas pueden llegar a pensar como los políticos (2019, párr. 17).

A pesar del comprensible extrañamiento que podamos sentir ante la posición enunciada por la autora de *Infiernos artificiales*, hay algo que debemos tener en cuenta. La realidad política y social de occidente ha mutado enormemente en apenas unos años; tanto, que ha afectado de forma profunda nuestra percepción del mundo y, por ello, nuestro modo de relacionarnos con él. En este sentido, si nos basamos en la máxima de que “tiempos desesperados requieren medidas desesperadas”, podemos afirmar que los cambios experimentados modificarán radicalmente la visión de Bishop. Una transformación que no solo afectará a su visión del mundo, sino también a gran parte de su trabajo anterior.

# 7

## Arte participativo, en retrospectiva

En marzo de 2022 Bishop fue invitada a pronunciar una conferencia en *The Art of Assembly*, una serie de charlas dirigidas por el curador, crítico y dramaturgo Florian Malzacher. Estas conferencias, que fueron grabadas en vídeo y difundidas en formato podcast, serían protagonizadas por profesionales de diferentes campos del arte, el activismo y la teoría, como Judith Butler, Tania Bruguera, Tino Sehgal, Marcelo Expósito, Nuria Güell, Markus Miessen o Chantal Mouffe.

Si tenemos en cuenta que el tema principal de todas estas conversaciones se articuló en torno a la idea de ensamblaje, aplicado al terreno social, podremos comprender rápidamente el motivo por el cual decidieron invitar a Bishop a pergeñar una relectura de su libro *Infiernos artificiales*. Y ello a pesar de que nuestra autora trató de esquivar cualquier intervención (oral o escrita) sobre el mismo durante los diez años transcurridos entonces desde su lanzamiento. En esta charla, Bishop abordará finalmente los motivos de sus evasivas con respecto al tema de la participación, así como una serie de críticas a lo que ella considera los puntos ciegos de su libro.

### 7.1 La caída del discurso de la participación

En primer lugar, aborda la escritora algunas de las cuestiones que no han cambiado en absoluto. La participación sigue siendo una estrategia artística común en el arte socialmente comprometido, caracterizada por priorizar procesos de final abierto y por el replanteamiento de las relaciones entre el/la artista, la obra y su audiencia. Tal y como hemos analizado en este escrito, Bishop se postula en contra de este tipo de compromisos de mejora social, formulando una propuesta más centrada en la forma y en la estructura, así como en espacios basados en la incomodidad más que en la comunión (Bishop, 2022).

No obstante, la autora enuncia que “el discurso del arte participativo ha quedado fuera de juego en las artes visuales” (2022, 2m54s). Este hecho puede resultar

extraño, pues en apariencia, el arte participativo ha proliferado en múltiples dimensiones institucionales. Esto puede apreciarse, según Bishop, en la aparición de numerosos másters oficiales en arte socialmente comprometido en países de Europa y Norteamérica; en la obtención de prestigiosos premios de arte contemporáneo por parte de artistas socialmente comprometidos (como por ejemplo los premios Turner, Guggenheim, McArthur o, en el caso de nuestro país, el premio Velázquez); en la representación de archivo del arte participativo en bienales de todo el mundo; en la programación de exposiciones retrospectivas de artistas enfocados/as en estas prácticas o en el encargo de proyectos participativos de alto impacto por parte de grandes instituciones como la Tate Modern (Fig. 25).



Fig. 25. SUPERFLEX, *One Two Three Swing!*, 2017. Fuente: Tate.

Del mismo modo, la participación ha florecido en diferentes prácticas del arte contemporáneo como el teatro, la performance o la danza (temas a los que la autora ha recurrido a menudo en textos posteriores a *Infiernos artificiales*). A su vez, el arte dialógico, centrado en la idea de la educación y la difusión del conocimiento, también ha visto avances y esfuerzos a gran y pequeña escala gracias a artistas como Hannah Hurtzig o Sara Vanhee. Este aumento de popularidad ha motivado a otros/as artistas a utilizar la participación como una crítica o parodia de la misma, destacando Bishop el ejemplo de *Disabled Theatre* de Jérôme Bel (2012), una pieza elaborada en colaboración con la compañía Theater Hora, integrada por actores profesionales con discapacidades de aprendizaje (Fig. 26).



Fig. 26. Jérôme Bel, *Disabled Theatre*, 2012. Fuente: Onassis Foundation.

A pesar de todo ello, Bishop mantiene que el discurso del arte participativo ha ido declinando. Para poder comprender sus razones, consideramos importante prestar atención al contexto en el que la autora escribió el manuscrito de *Infiernos artificiales*. En las políticas posteriores a la Guerra Fría y al atentado del 11 de septiembre, se sentía “un clima de estancamiento político que los teóricos de la izquierda describieron como postpolítica”, clima caracterizado por “una fusión de un neoliberalismo centrista que permitió a un centro-izquierda favorable a las empresas y a un centro-derecha favorable a la identidad transigir en el inmovilismo hegemónico” (Bishop, 2022, 8m10s). El arte de entonces se lamentará por la pérdida de la colectividad y comenzará a desarrollar sus prácticas de intenciones socialmente paliativas, tratando de sustituir al proyecto político. El texto de Bishop surgirá como una respuesta en contra de estos posicionamientos de unión, apostando, como ya hemos visto, por situaciones de fricción y conflicto.

Sin embargo y según la visión de la autora, estas condiciones políticas cambiaron a raíz del movimiento *Occupy Wall Street* (Fig. 27), el cual se inscribía en un marco mayor de protestas que tuvieron lugar a lo largo de 2011 (en nuestro país, el caso más paragimático fueron las concentraciones del 15-M). *Occupy* significó la muerte del arte socialmente comprometido en tanto que el arte abandonó una representación simbólica de resistencia para trasladarse a un terreno socialmente más operativo: el activismo. Las micro-utopías del arte participativo fueron descartadas a cambio de protestas dotadas de una potente identidad visual (Bishop, 2022).

La participación quedó relegada a una mera estrategia (entre otras tantas) más que a un fin en sí mismo. Artistas y colectivos comenzaron a colaborar con organizaciones con objetivos previamente definidos, como la lucha contra

la inversión privada o la destrucción medioambiental. Este hecho constituye una diferencia crucial para Bishop en relación con el discurso del arte participativo, ya que “el carácter selectivo de estas campañas difiere de muchos proyectos de prácticas sociales de los años 90 y 2000 que trabajaban con nociones más amables y no controvertidas de educación, regeneración urbana y participación ciudadana” (2022, 11m34s).



Fig. 27. Campamento de *Occupy Wall Street* el 29 de octubre de 2011.  
Fuente: David Shankbone.

## 7.2 Puntos ciegos del planteamiento original de Bishop

### 7.2.1 Cuestiones de raza y etnia

Como hemos podido comprobar, Bishop decidió no tratar el arte norteamericano en *Infiernos artificiales*: todo el arte presentado y analizado pertenecía a artistas europeos o, en su defecto, a artistas latinos/as eurodescendientes. La razón de esta decisión estuvo motivada, bajo la opinión de la autora, por el hecho de que “los discursos sobre el arte público, la especificidad del lugar y el activismo artístico ya estaban dominados por los académicos norteamericanos” (2022, 15m34s), así como por su intención de centrar su mirada en la herencia de la vanguardia histórica europea. Si bien esta elección pretendía plantear una revisión alternativa del arte de los años 1990-2000, su alcance analítico acabó centrándose casi exclusivamente en el trabajo de artistas blancos/as.

Uno de los movimientos sociales fundamentales de Estados Unidos de la década de 2010 fue *Black Lives Matter* (BLM), originado tras la absolución del policía George Zimmerman ante el caso de asesinato del joven afroestadounidense

Trayvon Martin, quien en el momento de su fallecimiento tenía apenas 17 años. Lo que comenzó como un *hashtag* en redes sociales, se transformó en un movimiento de impacto internacional liderado por la población afroamericana, empleando una retórica de reclamación de espacios, conocimiento colectivo y sanación comunitaria. BLM fue (y sigue siendo) crucial, entre otras cuestiones, porque responde a la tradición de resistencia y protesta del colectivo más vulnerable de Estados Unidos; una tradición tan extensa que se remonta a los tiempos de esclavitud (relativamente recientes para el país norteamericano).

No es sorprendente que fuera la población afroestadounidense la que reclamara las tareas que el arte participativo se había propuesto solventar, aun desechando el término en el proceso. El concepto que lo sustituyó, argumenta Bishop, fue el del *cuidado* (en castellano suele usarse en plural, *cuidados*). Esta idea puede apreciarse en obras como *Free People's Medical Clinic* (2014) de Simone Leigh (Fig. 28), que aborda las intersecciones críticas de la salud pública, la conciencia racial y el trabajo de las mujeres; o en el proyecto de *Black Power Naps* (2019-) de Sosa y Acosta (Fig. 29), quienes vinculan la insuficiencia y baja calidad de sueño de la población afroamericana actual con las técnicas de privación del sueño empleadas en el pasado para el control de los esclavos en Estados Unidos. Estas acciones, a pesar de albergar un indispensable componente participativo, se centran en ideas de reparación y sanación comunitarias.



Fig. 28 (arriba). Simone Leigh, *Free People's Medical Clinic*, 2014. Fuente: Art News.  
Fig. 29 (abajo). Sosa y Acosta, *Black Power Naps*, 2023. Fuente: Julieta Cervantes.

Los agentes del arte socialmente comprometido de las décadas de 1990 y 2000, tal y como expone la autora, eran a menudo artistas blancos que trabajaban con comunidades o grupos desfavorecidos, asignándose a sí mismos la empresa de enmendar la opresión ejercida por el poder o las clases dominantes. Hoy, son los propios colectivos o comunidades los que deciden ejercer ese derecho de reclamación, conformando propuestas de resistencia en forma de acciones de protesta simbólica o directa y sosteniendo un equilibrio entre privacidad y publicidad, en otras palabras, entre intimidad y visibilidad. La década pasada se caracterizó, por tanto, por un giro de la representación a la autorrepresentación.

### 7.2.2 Cuestiones de tecnología y redes sociales

La historia y análisis del arte participativo planteado por Bishop en su libro de 2012 estaban centrados en obras realizadas de forma física: un grupo de personas compartiendo lugar y tiempo. La premisa de su texto se basaba en la idea de que “la construcción del significado tenía que encarnarse y localizarse como una ensamblaje visible más que como una comunidad dispersa en cualquier lugar en línea” (2022, 16m47s). Este enfoque, sumado a la necesidad de limitar el rango de análisis, impulsó a la historiadora del arte a dejar fuera de su reflexión todo tipo de arte interactivo. Esta decisión terminó obviando diversas interacciones entre la vida real y el mundo *online*, viéndose la mayoría de ellas intensificadas durante la crisis de la pandemia global de COVID-19.

La crítica inglesa defiende su postura argumentando que en el momento en el que se encontraba escribiendo el texto, apenas habían pasado unos años desde la creciente popularidad de Twitter y Facebook<sup>5</sup>. De cualquier manera, reconoce que el libro falló a la hora de establecer cualquier tipo de relación entre la participación y las redes sociales, ya que tan solo dedicó un par de páginas al proyecto *One & Other* (2009) de Antony Gormley (Fig. 30) que, si bien se centraba en una participación física, fue descrito por la autora como arte de Twitter (Bishop, 2016, p. 437).

La participación promovida por redes sociales actuales como Tik Tok son mucho más efectivas, puesto que anulan al intermediario (artista u obra) y terminan generando imágenes que se perciben como más auténticas al ser realizadas por los propios usuarios (Bishop, 2022). Asimismo, señala de forma aguda la autora, la capacidad que tienen las redes sociales para llegar a grandes audiencias y generar dosis de gratificación instantáneas (dopamina) que han terminado por mermar la participación en persona durante la última década. De este modo, la participación en línea ha sustituido, parcialmente, la fisicidad de algunos encuentros sociales, generando en el camino su propio conjunto de problemas mientras promueve un movimiento aparentemente descentralizador.

---

5 Entre 2007 y 2009 hubo un gran crecimiento del formato videoblog (*vlog*), especialmente en Estados Unidos. Este *boom* terminó conformando una constelación de pequeñas comunidades en línea, cuyos integrantes recorrían cientos de kilómetros para reunirse en persona. El fenómeno fue recogido en el documental *Hey Watch This! Sharing the Self Through Media* (2020) por la antropóloga Patricia G. Lange. Disponible en <https://vimeo.com/394007182>



Fig. 30. Antony Gormley, *One & Other*, 2009. Fuente: el autor.

No obstante, la realidad es que muchas de estas aplicaciones son desarrolladas y dirigidas por grandes compañías transnacionales, cuya actividad tiene que ver más con la vigilancia del capitalismo y con la economía de los datos, que con la comunicación comunitaria y la reparación social. Sería ingenuo concebir la idea de compartir en redes sociales como un gesto libre y democrático sin tener en cuenta que es un terreno de sobra capitalizado. De cualquier manera, la digitalización impuesta por la pandemia de la COVID-19 proyectó una sombra sobre nuestra concepción de la participación *online*, haciéndonos dudar sobre si la idea de *encuentro* es siquiera posible en espacios en línea.

El último apunte de Bishop sobre el deterioro de la participación a través de la tecnología aborda la digitalización de los museos. Bajo el discurso del *engagement*, se instalan *tablets*, pantallas y códigos QR que vinculan la exposición en sala con los contenidos *online* del museo (los cuales se alinean más con sus objetivos educativos que con las intenciones del/la artista). Argumentadas bajo nociones de accesibilidad y democracia, y por tanto de carácter innegablemente benigno, Bishop concibe estas intenciones como “un replanteamiento ideológico de la participación que la aleja de la producción cultural colectiva y la orienta hacia la comercialización y el desarrollo de audiencias”, promoviendo un consumo de contenido más que la posibilidad de desafío a las ideas allí planteadas (2022, 21m47s).

### 7.3 El fin de un arte participativo

En una nota final de su conferencia, Bishop argumenta que “si la estética del *engagement*<sup>6</sup> se inclina hacia lo populista, lo fotogénico y la tecnofilia de consumo

6 Decidimos usar el término en su idioma original, pues la traducción al castellano (compromiso) no contempla su dimensión tecnológica. En este sentido, *engagement* se refiere a la capacidad de mantener la atención e interacción de un usuario en relación a un contenido digital. Bishop juega con el término y su ambivalencia de significados.

rápido, la estética del cuidado se asocia a menudo con la lentitud, la duración y el toque humano” (2022, 22m15s). En este sentido, confiesa, la teoría de los cuidados se opondría al modelo antagónico propuesto por la autora en sus textos sobre la participación y la dimensión social del arte comprometido.

La propuesta de la crítica inglesa estaba ampliamente influenciada por la teoría política de Laclau y Mouffe, donde la radicalidad democrática apuntaba hacia el antagonismo social. Sin embargo, este modelo no se puede trasladar a los campos de la ética y la estética de forma sencilla (Bishop, 2022). La autora abogaba en su libro por una concepción del arte bajo un modelo ético lacaniano, donde el deseo primara por encima de la culpabilidad social. Desgraciadamente, estas ideas han envejecido de forma desafortunada debido al aumento del ultraindividualismo de la autodenominada derecha “alternativa” (es decir, la extrema). Bishop es especialmente crítica con su teoría cuando apunta que “el modelo de subjetividad artística propuesto en *Infiernos artificiales* y la actitud de libertad a toda costa de los [mal llamados] libertarios contemporáneos se parecen demasiado, aunque sus temas, métodos y políticas difieran enormemente”, dado que “ambos despliegan y disfrutan de la disrupción” (2022, 23m30s).

Coincidimos con el argumento de la autora cuando enuncia que hace una década era impensable concebir que el antagonismo y la disrupción se convertirían en la norma social. El aumento de la extrema derecha de forma globalizada, así como el de la represión social y la manipulación en redes sociales conforman un contexto radicalmente diferente para el arte. Debido a ello, la potencia de la propuesta de Bishop será automática y obligatoriamente anulada tras la aparición de estos cambios, pues la tan ansiada libertad en el arte, formulada en oposición a la instrumentalización de las artes como una forma de política social blanda, quedará desbancada por una necesidad de resistencia ante la fatiga política y sus desilusionantes consecuencias.

Concluyendo, si la noción de cuidado fue la respuesta ante semejante horizonte, este término se diferenciará de la participación en una cuestión de “inflexión racial y temporal” (Bishop, 2022, 25m33s). Los cuidados, por tanto, hacen alusión a una reparación que tiene que ver con un daño histórico y continuado, en oposición a la inmediatez del presente del arte participativo. Aun así, señala la historiadora del arte, tanto el cuidado como la participación son formuladas como una operación negativa, es decir, en oposición a lo hegemónico y dominante (Bishop, 2022). Quizás no hemos asistido a la muerte del discurso de la participación, expone Bishop, sino a su transformación; concretamente, a “la última de tantas a lo largo de su dilatada historia para adaptarse a las necesidades del clima político actual” (2022, 26m10s).

# 8

## Conclusiones

El texto que ahora concluye nos ha permitido analizar, partiendo de las aportaciones de Claire Bishop, las razones contextuales (sociales y políticas) que motivaron la aparición y proliferación de un arte participativo durante los años 1990-2000. Gracias a ello, hemos podido comprobar el declive y transformación sufridos dentro de este ámbito, así como el sentido que en la actualidad puede revestir un concepto como el estudiado.

Las ideas de Bishop albergan un pronunciado carácter crítico que las aleja de otras consideraciones más convencionales. Desde la perspectiva de un pensamiento de izquierdas, este carácter se puede constatar en tres aspectos básicos:

- El desdén por la corrección política.
- La revisión no tanto de la ética en sí misma, como de lo que puede ser considerado como una anticuada ética humanista.
- La reflexión sobre las limitaciones en las que se asienta un arte consensual. En ese sentido, su visión analítica puede servirnos como un ejercicio de autocrítica, que nos ayude a concebir el trabajo social del arte bajo una mirada menos condescendiente. Una mirada que se halle, asimismo, liberada de un sentimiento de culpa heredado.

Desafortunadamente, si efectuamos una lectura rápida, podría parecer que algunos de los planteamientos de Bishop se encuentran demasiado cercanos a determinadas actitudes y acciones que, provenientes de grupos de extrema derecha, están hoy amenazando nuestra realidad social. De hecho, la proximidad con dichos discursos supone recorrer una peligrosa línea, en la que la defensa de una “libertad total” puede ser interpretada como una puesta en peligro de la existencia del Otro. Al respecto, no hay que olvidar que la estética del disenso propuesta por la autora no pretende anular la presencia de lo diferente, sino, más bien, evitar caer en el tópico de una mera comunión superficial.

Desde esta perspectiva, se puede apuntar que la intención de extrapolar la teoría política de Laclau y Mouffe al terreno del arte contemporáneo no aterrizó de la forma esperada, hecho comprensible si se tiene en cuenta la imprevisibilidad de los acontecimientos políticos a los que hemos y estamos asistiendo desde hace ya más de una década. Más que una toma de tierra, podríamos hablar directamente de un aterrizaje forzoso, donde la escritora se ha visto obligada a renunciar y a hacer revisiones y comentarios acerca de algunos de sus propios textos y ello debido a las problemáticas ya comentadas.

Sin embargo, aunque la autora no pretenda enmendar dicho entuerto (puesto que se niega a revisitar el texto de *Infiernos artificiales*), consideramos reseñable el reconocimiento que hace Bishop de los puntos ciegos del trabajo. Gracias a estas palabras, no solo comprendemos con mayor profundidad las intenciones originales de la autora, sino también cómo la misma deja constancia de su toma de conciencia: una actitud crítica que se muestra tanto en el análisis de obras y trabajos externos, como en las relecturas realizadas sobre su propio posicionamiento.

En ese sentido, las palabras pronunciadas por Bishop en el citado videopodcast de *Assembly* no solo nos permiten visualizar el cambio de parecer de la autora, sino también cómo, a través de un breve pero incisivo análisis de nuestra realidad social, se pueden desarrollar nuevas estrategias en el arte contemporáneo. Esta aproximación, junto a algunas de las ideas presentes en el trabajo de Bishop, pueden ayudarnos a mirar y evaluar el trabajo de muchos y muchas artistas contemporáneos actuales que continúan trabajando dentro del terreno social y político.

Bajo estas premisas, vamos a dedicar las últimas páginas de nuestro TFM a indagar sobre determinados puntos esbozados por Bishop acerca de las tendencias actuales del arte socialmente comprometido, sumando a los mismos cuestiones que consideramos que han quedado fuera del alcance de visión de la historiadora del arte. Solo así podremos trazar una imagen más completa del arte participativo de la década de 1990 hasta la actualidad; al menos, en relación a su posible implicación social y política y al sentido autocrítico que, gracias a las aportaciones de Bishop, este puede asumir.

En función de ello, deseamos plantear tres grandes conclusiones que, en verdad, permiten no tanto cerrar, como abrir tres amplias reflexiones que pueden ayudarnos a continuar desarrollando nuestra línea de investigación.

## UNO

Se constata que uno de los cambios fundamentales del arte socialmente comprometido conlleva el paso de la representación a la autorrepresentación.

Al releer el trabajo de Bishop, centrado mayormente en artistas europeos, hemos podido comprobar cómo una fracción importante del arte participativo fue

protagonizado por artistas blancos/as que colaboraban o incluían a menudo en sus intervenciones a grupos minoritarios o socialmente excluidos. Su propósito era integrar a dichos grupos en la sociedad, supuestamente bajo una operación horizontal, y ello en aras del conocimiento y beneficio mutuos. De este modo, en raras ocasiones eran los agentes excluidos los que tomaban la iniciativa, y aquellos que lo hacían, no estaban tan preocupados por incluirse como por generar un tejido local (como el caso de Oda Projesi).

A raíz de los movimientos y protestas sociales de 2011, propiciados por la crisis económica ocurrida durante aquellos años, muchos de estos grupos comenzaron a usar su propia voz para exigir cambios y oponer resistencia al sistema hegemónico. Esto es algo que Bishop reconoce en su propio contexto, cuando menciona el trabajo de numerosas artistas afroamericanas que se vinculan con la historia de lucha social de las Panteras Negras.

Así, aquellos y aquellas que han sido históricamente marginados ya no precisan de la intervención de un artista blanco y occidental que les incluya en su trabajo a modo de altavoz. Prueba de ello, aun alejándose del terreno artístico, sería el crecimiento de movimientos como el ecofeminismo o el pensamiento decolonial, cuya presencia es considerablemente más notable tanto en el espacio público como en el institucional. De hecho, por medio de protestas físicas y en redes, así como a través de un extenso volumen de trabajos de investigación y proyectos culturales, estos grupos persiguen una lucha social auspiciada bajo presupuestos de equidad.

Hoy, las adolescentes bengalíes del este de Londres ya no necesitarían la intromisión bienintencionada (y por qué no decirlo, fascinada) de Lorraine Leeson, ni la aparición de sus diseños textiles en los carteles publicitarios de la ciudad. Si el ejercicio se repitiera ahora, lo más probable es que serían las propias jóvenes las que tomarían las decisiones estéticas, alejadas de la mirada integradora de la artista, conformando en último término una sensibilidad colectiva tan histórica como inmediata.

De este modo, la obra se desprende del excedente: el agente mediador queda expulsado de una ecuación de la cual, quizás, no debía formar parte. ¿Eran genuinas las preocupaciones sociales del arte participativo de la década de 1990-2000? Nuestro estudio no ha pretendido refutar este hecho. Más bien, hemos tratado de revisar, más de diez años después, algunos textos cruciales de Bishop para plantear que las intenciones no son suficientes, y ello sin pretender evaluar críticamente una serie de prácticas artísticas donde la ética atraviesa un campo espinoso. Hoy día, por tanto, la tarea se presenta de forma aún más compleja.

Para aproximarnos a dicha labor, sería pertinente prestar atención brevemente al colectivo barcelonés Top Manta, pues se postula bajo nuestro punto de vista como un ejemplo paradigmático del giro de la representación a la autorrepresentación.

El colectivo fue constituido en 2017 por el Sindicato de Vendedores Ambulantes de Barcelona, compuesto mayoritariamente por personas migrantes procedentes de varias naciones africanas. La propuesta nació como una marca de ropa social y solidaria, que pretendía “mejorar las condiciones de vida del colectivo mantero”, constituyendo “un proyecto concebido con criterios éticos y sostenibles” enfocado en el refuerzo de la comunidad local en oposición a las fuerzas que les obligaban a migrar (Top Manta, 2024). No obstante, el colectivo no se ha limitado a la construcción y crecimiento de un negocio (que cuenta con su propio Plan de Igualdad y Código de Conducta), sino que interviene directamente en las condiciones sociales de sus miembros y asociados, llegando a lograr que más de cien personas adquieran papeles de residencia permanente en nuestro país.

El año pasado, Top Manta tuvo la ocasión de presentar parte de su trabajo en la decimoctava edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia. Su proyecto, en colaboración con la productora multidisciplinar Leve, hacía referencia al expolio de las costas senegalesas por parte de las grandes compañías del Norte Global, impidiendo la pesca tradicional del país. El viaje de los peces se planteaba como una metáfora de las migraciones africanas al continente europeo, motivo por el que decidieron exponer su trabajo en un antiguo astillero de los muelles de Cantieri Cucchini, en la isla de San Pietro di Castello (Fig. 31).

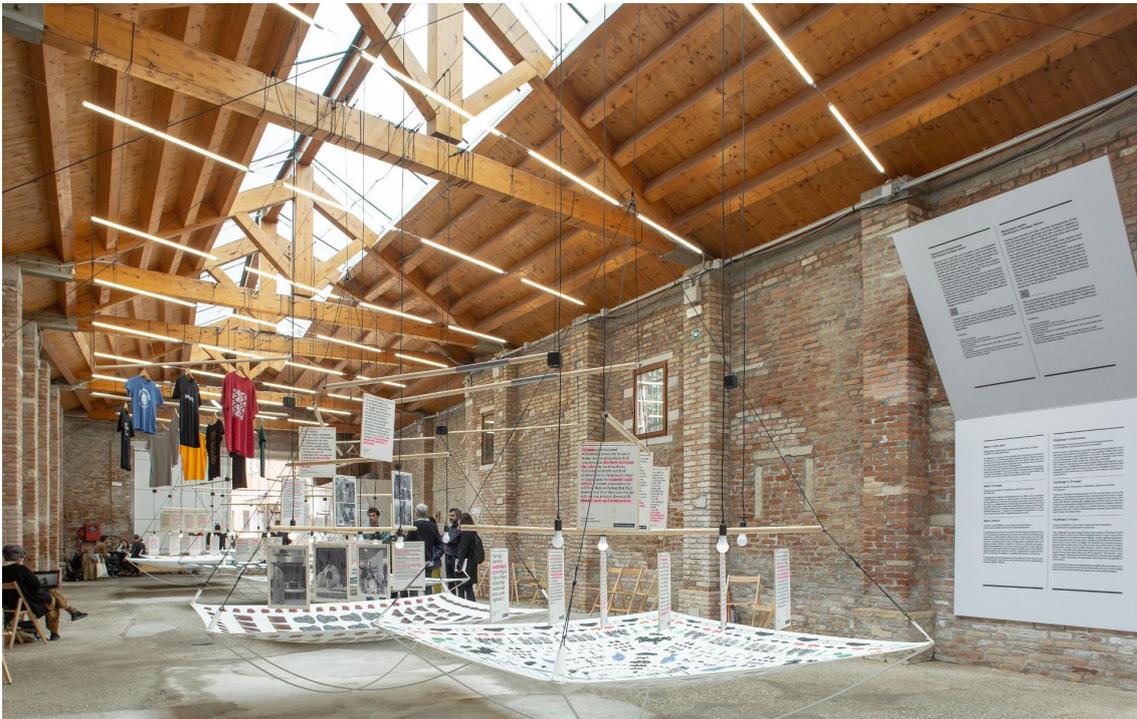


Fig. 31. Top Manta, *Siguiendo el pez*, 2023. Fuente: Institut Ramon Llull.

El lema de la Bienal italiana (“África, laboratorio de futuros”) aporta evidentes razones de la presencia del colectivo de Barcelona. Mas coincidentemente, la edición del pasado año tuvo lugar de forma casi paralela a la declaración de “estado de emergencia migratoria” por la presidenta del Consejo de Ministros de Italia Giorgia Meloni, habilitando así la toma de decisiones de su gobierno

sin la necesidad de consulta al Parlamento. Esta decisión le permitiría tomar medidas como la apertura inmediata de nuevos centros de repatriación para facilitar las expulsiones, así como poner impedimentos a las labores de rescate en el mar por parte de las ONG (Crespo, 2023). La invitación al colectivo por parte de la Biennale suscitaba, de este modo, una contradicción obvia, algo que sus miembros recogieron en el siguiente mensaje: “es hipócrita que los mismos Estados que nos expulsan de nuestras casas, nos matan en las fronteras y nos castigan con leyes de inmigración nos seleccionen para participar en la Bienal y digan que son una sociedad inclusiva y multicultural” (Top Manta, 2023).



Fig. 32. Miembros del grupo Top Manta vistiendo las camisetas que diseñaron. Fuente: Ara.

Si bien esta contradicción era innegable, la presencia del colectivo en la Bienal también conformaba una contradicción en sí misma. ¿Por qué apoyar el programa cultural de un Estado que les violenta, expulsa y deja morir en el mar? ¿Por qué contribuir a la institucionalización de dicho sufrimiento? ¿Es suficiente con diseñar camisetas que delaten la hipocresía de la Biennale? (Fig. 32) No obstante, también se nos aparece como evidente la necesidad de su presencia: si va a producirse una larga y extenuante conversación en torno a la diáspora africana en Europa en un evento de impacto y relevancia internacional, la aportación de Top Manta se muestra de sobra justificada. Esta ambivalencia será, bajo nuestra mirada, uno de los principales conflictos presentes en la etapa de un arte social y políticamente autorrepresentativo.

Esta tensión entre el rechazo y la participación, entre la integración y la autonomía, nos remite a aquellas tensiones planteadas por Bishop en referencia al arte socialmente comprometido. La cuestión no orbita en torno a la negación categórica de la participación en el sistema opresor, ni tampoco a la comunión con el mismo. Tal y como hemos planteado de forma reiterada en este escrito, es bajo el sostén de dicha tensión, bajo la renuncia al posicionamiento binomial y categórico, donde aparece aquella vigilia conflictuada propia de los proyectos de arte contemporáneo más interesantes.

## DOS

Un aspecto crucial que afecta a bastantes sectores del arte contemporáneo actual es el relativo a la preocupación ecológica. La dimensión política de un arte participativo actual ya no solo tiene en cuenta las relaciones interpersonales, sino su relación con el medio.

Si bien es cierto que los movimientos ecologistas se originaron en la década de 1960-1970, recientemente hemos asistido a una alta proliferación de proyectos artísticos vinculados a estas cuestiones; hecho derivado de la extenuante aceleración del capitalismo tardío y sus ya evidentes impactos ecológicos.

La urgencia de la situación ecológica deriva precisamente de esos cambios. Hablamos de una crisis climática global provocada por un calentamiento rampante y unas prácticas extractivistas y de consumo insaciables, que son las responsables de generar una huella ecológica cada vez mayor. La continuación de esta línea de acción no solo seguirá contribuyendo a la desaparición de especies animales y vegetales, al aumento de las temperaturas y del nivel del mar, a la migración forzada en busca de refugios climáticos y a la expulsión de pueblos para la extracción de recursos (entre otros tantos cambios), sino que nos sumirá en una profunda crisis energética para la que los expertos aún no tienen solución.

Ante la predicción de semejante crisis social y política, muchos/as artistas se han embarcado en la tarea de concienciar y operar a través del arte pero bajo un lenguaje activista. Esta decisión encaja con la lectura que hace Bishop del arte de políticamente comprometido desarrollado a partir de los eventos de 2011, donde el arte participativo comenzó a tomar prestadas las formas de organización y exposición del activismo político, funcionando en calidad de colectivos, grupos, asociaciones y sindicatos.

Puesto que el objetivo principal de estas propuestas es generar una conciencia social que habilite el cambio, a menudo toman la forma de películas y documentales, donde la narración y la visualidad aparecen como herramientas eficaces (Fig. 33). La participación, en este sentido, se detecta en la conjunción de pequeños o grandes equipos de producción, donde la transdisciplinariedad resulta no solo aconsejable sino vital para la construcción de proyectos en los que las categorías del arte, la biología, la arquitectura, la etnografía y las ciencias ambientales se desdibujan en un esfuerzo colectivo derivado de un propósito común. El cruce de diversos ámbitos de investigación también es propio de nuestro tiempo, y nos remite a la disolución de las categorías propuestas por Rancière, cuyas ideas se encuentran presentes en los textos de Bishop.

Si bien el formato audiovisual es recurrente en el terreno de un arte de preocupaciones ecológicas, la participación también aparece en otras propuestas de forma muy diferente. Debido a las preocupaciones derivadas de una posible



Fig. 33. Fotograma del documental *Home*, de Yann Arthus-Bertrand. 2009.

crisis energética y de recursos, algunos pueblos y barrios (en ocasiones incluso distritos o ciudades enteras) de diferentes partes del mundo han decidido apostar por un modelo de convivencia y consumo notablemente más sostenible.

En el ámbito rural, sería el caso de la repoblación de pueblos vaciados y la construcción de pequeñas ecoaldeas, concebidas como “asentamientos a escala humana diseñados conscientemente a través de procesos participativos para asegurar la sostenibilidad a largo plazo” (Red Ibérica de Ecoaldeas, 2024). Por su parte, en el ámbito urbano asistimos no solo a la génesis y desarrollo de barrios autogestionados (como el Errekaleor Auzo Askea a las afueras de Vitoria) y de centros sociales autogestionados, sino también al mantenimiento de huertos urbanos y jardines comunitarios (llegando incluso a alcanzar una gran escala, como sucedió en la ciudad de Detroit (Fig. 34), donde se produjo una renovación de la antigua zona industrial mediante la construcción de más de mil huertos comunitarios).



Fig. 34. Huertos urbanos de Detroit en la actualidad. Fuente: Yes! Magazine.

La larga duración de estas iniciativas implican una participación mucho más involucrada que la que precisaban los proyectos útiles y cortoplacistas del arte participativo de la década de 1990. No obstante, aquí el arte no juega un papel tan protagonista pues, si aparece de forma visible, es por medio de talleres e intervenciones efímeras, donde los y las artistas son a menudo invitados/as a participar (una curiosa inversión).

Con todo, la presencia de un arte participativo en el terreno ecológico destaca especialmente en propuestas como las de la Plataforma Bajoteja o La Ortiga Colectiva, asociaciones y plataformas culturales donde el arte opera, como tantas otras disciplinas, como un agente mediador y catalizador entre las personas y el medio rural. En estas propuestas, la participación se presenta como indispensable, ya sea por medio de talleres, lecturas, residencias, paseos, conciertos, encuentros y todo tipo de actividades atravesadas por la permacultura.



Fig. 35. Carolina Caycedo, *Tierra de los amigos*, 2024. Fuente: IVAM.

Bajo nuestro punto de vista, en estos ejemplos, el arte tiende a integrarse (y de cierta manera, a perderse) en la vida cotidiana. Son pocos los casos en los que se decide mantener la tensión entre disolución y autonomía propuesta por Bishop, al menos en el terreno de un arte participativo. Consideramos que las representaciones más complejas e intrigantes de estas tensiones se encuentran presentes en las síntesis artísticas presentadas, habitualmente, en instituciones museísticas. Trabajos como el de Otobong Nkanga o Carolina Caycedo (ambos expuestos recientemente en el IVAM) nos plantean, de forma autónoma pero con una irrenunciable especificidad histórica y de lugar, muchas de las preocupaciones ecológicas actuales (Fig. 35). Unas preocupaciones que permanecen hilvanadas desde una mirada decolonial y ligadas a las tradiciones espirituales de los pueblos representados. No obstante, la participación en estos ejemplos no ostenta un papel crucial sino, tal y como apuntaba Bishop, constituye más bien una contingencia atribuida a las decisiones del o la artista; en otras palabras, se torna, en último término, en una herramienta más que se halla sujeta a la disposición de los agentes creadores.

## TRES

Para finalizar, consideramos adecuado dedicar el último apunte de estas conclusiones al concepto de interdependencia, un término que ha visto un uso renovado en tiempos recientes.

Alejada de su inclusión en ámbitos económicos y de mercado, la noción de interdependencia aparece hoy como una revisión de nuestra vida en sociedad y en relación con el mundo. Esta relación de dependencia mutua haría, por ello, alusión tanto a las personas como a otros seres vivos o entidades sin vida. Se trata de una conceptualización holística de lo que implica estar vivo/a y pertenecer al planeta que habitamos.

Bajo este enfoque, la asunción de un mundo interdependiente puede interpretarse como crucial para afrontar dos de las mayores problemáticas actuales y futuras: la convivencia y la vulnerabilidad. Las grandes y continuas migraciones humanas derivadas de las crisis climáticas y de los conflictos políticos ya están agitando de forma contundente nuestros modelos de convivencia. Necesitamos nuevas herramientas, brindadas por miradas críticas y diversas, que nos faciliten una transición a otros modelos de estar en sociedad. La interdependencia podría conformar uno de esos caminos, donde la concepción de un Yo vulnerable pueda ayudarnos a comprender la vulnerabilidad del Otro. En palabras de Yayo Herrero:

Todo ser humano depende profundamente de otros seres humanos. A lo largo de toda nuestra vida, pero especialmente en determinados momentos del ciclo vital, no podríamos sobrevivir si no fuera por el tiempo y la energía que otros dedican a cuidar de nuestro cuerpo. [...] Nuestras culturas dan la espalda al hecho de que las personas están encarnadas en cuerpos que son vulnerables y que, con el tiempo, envejecen, enferman y mueren (2013, p. 281).

La vulnerabilidad, comúnmente interpretada como negativa, se postula de forma subversiva para hacernos reparar en lo que realmente nos afecta. Es por ello que la teoría de los cuidados gana cada vez más presencia. En este sentido, tanta vulnerabilidad nos recuerda que aún tenemos mucho que reparar, mucha historia que deconstruir y muchos lazos que sanar. Esta no es una tarea paliativa, como la de los y las artistas europeos de 1990. Hablamos de una acción compleja, transgresora y en apariencia casi interminable, aunque incansable.

No albergamos certezas acerca de si dicha empresa podría vincularse con el antiguo y, según Habermas (2002), inacabado proyecto kantiano. Tampoco podemos asegurar que esto constituya, finalmente, aquel horizonte político desvanecido tras la caída del muro de Berlín. Lo único que podemos asegurar es que, si bien las respuestas aparecen difusas e intangibles, debido al extenuante ritmo de aparición de nuevas preguntas, necesitamos repensar nuestros modos de actuación política. Y ante dicha urgencia, el arte contemporáneo no debe abstenerse (Fig. 36).



Fig. 36. Artefacto Social, *Nos falta calle*, 2021. Fuente: los autores.

## Referencias Bibliográficas

- Aguirre, P. (2010). Education with Innovations: Beyond Art-Pedagogical Projects. En O'Neill, P. y Wilson, M. (Eds.), *Curating and The Educational Turn* (pp. 174-185). Open Editions / De Appel.
- Barthes, R. (2006). The Death of the Author. En Bishop, C. (Ed.), *Participation* (pp. 41-45). Whitechapel & The MIT Press.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. En *October*, 110, otoño de 2004, pp. 51-79.
- Bishop, C. (Ed.) (2006a). *Participation*. Whitechapel & The MIT Press.
- Bishop, C. (2006b). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. En *Artforum*, febrero de 2006, pp. 178-183. Reproducido y consultado en <https://www.artforum.com/features/the-social-turn-collaboration-and-its-discontents-173361/>
- Bishop, C. (2007). The New Masters of the Liberal Arts: Artists Rewrite the Rules of Pedagogy. En *Modern Painters*, septiembre de 2007, pp. 86-89.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas de la espectadoría*. Te-eoría.
- Bishop, C. (2019). Rise to the Occasion. En *Artforum*, mayo de 2019. Consultado en <https://www.artforum.com/features/claire-bishop-on-the-art-of-political-timing-243070/>
- Bishop, C. (Anfitriona). (17 de marzo de 2022). Revisiting Participation (Nº 14) [Podcast de vídeo]. En *The Art of Assembly*. Florian Malzacher y Brut Vienna. <https://vimeo.com/691805900>
- Bourriaud, N. (2024). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Carnevale, G. (2006). Project for the Experimental Art Series, Rosario. En Bishop, C. (Ed.), *Participation* (pp. 117-119). Whitechapel & The MIT Press.
- Comité de Proyectos Experimentales del Consejo de las Artes (1974). *Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party*.
- Crespo, M. (12 de abril de 2023). Estado de emergencia en Italia por la crisis migratoria: las claves de una medida polémica e inédita. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/internacional/2023/04/12/64368fa9e4d4d8674e8b458a.html>
- Dews, P. (2002). Uncategorical imperatives: Adorno, Badiou and the ethical turn. En *Radical Philosophy*, 111, febrero de 2002, pp. 33-37. Reproducido y consultado en <https://www.radicalphilosophy.com/article/uncategorical-imperatives>
- Eco, U. (2006). The Poetics of the Open Work. En Bishop, C. (Ed.), *Participation* (pp. 20-40). Whitechapel & The MIT Press.
- Fontdevila, O. (2018). *El arte de la mediación*. Consonni.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Caja Negra.
- Guattari, F. (1977). *La Révolution Moléculaire*. 10/18.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.

Habermas, J. (2002). La modernidad, un proyecto incompleto. En Foster, H. (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 19-36). Kairós.

Herrero, Y. (2013). Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible. En *Revista de Economía Crítica*, 16, segundo semestre, pp. 278-307.

Hetherington, J. y Webster, M. (2017). From Handbooks to Livetabs: The Impact of Ideas from the 1970s and 1980s on the Training and Education of Community Artists Today. En Jeffers, A. y Moriarty, G. (Eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art* (pp. 133-160). Bloomsbury.

Hope, S. (2017). From Community Arts to the Socially Engaged Art Commission. En Jeffers, A. y Moriarty, G. (Eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art* (pp. 203-222). Bloomsbury.

Jeffers, A. (2017). Then and Now: Reflections on the Influence of the Community Arts Movement on Contemporary Community and Participatory Arts. En Jeffers, A. y Moriarty, G. (Eds.), *Culture, Democracy and the Right to Make Art* (pp. 183-202). Bloomsbury.

Kaprow, A. (2006). Notes on the Elimination of the Audience. En Bishop, C. (Ed.), *Participation* (pp. 102-104). Whitechapel & The MIT Press.

Kelly, O. (2016). *Community, Art and the State: Storming the Citadels*. Dib Dib Dob.

Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. University of California Press.

Lind, M. (2004). Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi. En Doherty, C. (Ed.), *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context*. Reproducido y consultado en <https://transversal.at/transversal/1204/galindo/en>

Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En Billing, J., Lind, M. y Nilsson, L., *Taking The Matter into Common Hands* (pp. 15-31). Black Dog Publishing.

Longoni, A. (2024). Graciela Carnevale: 7 al 19 de octubre. *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston (ICAA)*. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/753392#c=&m=&s=&cv=&xywh=-609%2C1834%2C1234%2C691>

Nancy, J. (2000). La comunidad inoperante. Santiago de Chile. Consultado en [https://monoskop.org/images/9/92/Nancy\\_Jean-Luc\\_La\\_comunidad\\_inoperante.pdf](https://monoskop.org/images/9/92/Nancy_Jean-Luc_La_comunidad_inoperante.pdf)

Phillips, A. (2010). Education Aesthetics. En O'Neill, P. y Wilson, M. (Eds.), *Curating and The Educational Turn* (pp. 83-96). Open Editions / De Appel.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Red Ibérica de Ecoaldeas (RIE). (2024). <https://ecoaldeas.org/>

Rogoff, I. (2008). Turning. En *e-flux Journal*, noviembre de 2008. Consultado en <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>

Schiller, F. (2018). *Cartas sobre la educación estética de la humanidad*. Acantilado.

Sesé, T. (3 de mayo, 2023). Entrevista a Tania Bruguera: "Si el gobierno cubano quiere leer esta entrevista, que la lea". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20230503/8936403/tania-bruguera-gobierno-cubano-bullying-redes-fabrica-disidentes.html>

Sierra, S. (2002). *Works 2002–1990*. Ikon Gallery.

Sisson, J. (2000). Defining the Indefinable. En *Mailout*, 21, agosto-septiembre.

Top Manta, citado en Redacción. (3 de mayo de 2023). Top Manta; representantes de Catalunya en la Biennale Architettura di Venezia. *Exibart*. <https://www.exibart.es/noticias/top-manta-representantes-de-catalunya-en-la-biennale-architettura-di-venezia/>

Top Manta (2024). *Sobre Top Manta*. <https://topmanta.store/pages/sobre-nosotros>

Virilio, P. (2006). *Ciudad pánico*. Libros del Zorzal.

## Índice de figuras

Fig. 1. Phillipe Parreno, *Snow Dancing*, 1995. Fuente: e-flux.

Fig. 2. Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1992-1995 (free/still)*, 1995. Fuente: 303 Gallery.

Fig. 3. Group Material, *On Democracy*, 1988-1989. Fuente: Dia Art Foundation, New York.

Fig. 4. Santiago Sierra, *133 personas remuneradas para ser teñidas de rubio*, 2001. Fuente: Galerie Peter Kilchmann, Zurich.

Fig. 5. Santiago Sierra, *Documentación de Línea de 250 cm tatuada sobre seis personas remuneradas* (detalle), 1999. Fuente: Fundación Jumex.

Fig. 6. Thomas Hirschhorn, *Monumento a Bataille* (exterior), 2002. Fuente: el autor.

Fig. 7. Thomas Hirschhorn, *Monumento a Bataille* (biblioteca), 2002. Fuente: el autor.

Fig. 8. Allan Kaprow, *Women licking jam off a car*, parte de su happening *Household*, 1964. Fuente: Getty Research Institute.

Fig. 9. Graciela Carnevale, *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

Fig. 10. Participantes escapando de *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

Fig. 11. Carnevale cerrando la sala de *Encierro*, 1968. Fuente: Archivo Graciela Carnevale.

Fig. 12. Picnic de Oja Projesi en el patio de su apartamento en Gálata, 2004. Fuente: Werkleitz.

Fig. 13. Johanna Billing, *Project for a Revolution*, 2000. Fuente: la autora.

Fig. 14. Loraine Leeson, *West Meet East*, 1992. Fuente: SPACE.

Fig. 15. Fotograma de *Dogville*, dirigida por Lars Von Trier. 2003.

Fig. 16. Yves Aupetitallot, *Project Unité*, 1993. Fuente: CUNY.

Fig. 17. Documenta X, 1997. Fuente: Universes.

Fig. 18. Joseph Beuys, *100 días de la Universidad Internacional Libre*, 1977. Fuente: Documenta.

Fig. 19. Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007. Fuente: Christopher McElroen.

Fig. 20. Susana Delahante, *El escándalo de lo real*, 2007. Fuente: Tania Bruguera.

Fig. 21. Visita de Claire Bishop a la Cátedra Arte de Conducta, 2007. Fuente: Tania Bruguera.

Fig. 22 y 23. Christoph Schlingensief, *Please Love Austria!*, 2000. Fuente: el autor.

Fig. 24. Tania Bruguera, *Homenaje a Ana Mendieta*, 1985-1996. Fuente: la autora.

Fig. 25. SUPERFLEX, *One Two Three Swing!*, 2017. Fuente: Tate.

Fig. 26. Jérôme Bel, *Disabled Theatre*, 2012. Fuente: Onassis Foundation.

Fig. 27. Campamento de *Occupy Wall Street* el 29 de octubre de 2011. Fuente: David Shankbone.

Fig. 28. Simone Leigh, *Free People's Medical Clinic*, 2014. Fuente: Art News.

Fig. 29. Sosa y Acosta, *Black Power Naps*, 2023. Fuente: Julieta Cervantes.

Fig. 30. Antony Gormley, *One & Other*, 2009. Fuente: el autor.

Fig. 31. Top Manta, *Siguiendo el pez*, 2023. Fuente: Institut Ramon Llull.

Fig. 32. Miembros del grupo Top Manta vistiendo las camisetas que diseñaron. Fuente: Ara.

Fig. 33. Fotograma del documental *Home*, de Yann Arthus-Bertrand. 2009.

Fig. 34. Huertos urbanos de Detroit en la actualidad. Fuente: Yes! Magazine.

Fig. 35. Carolina Caycedo, *Tierra de los amigos*, 2024. Fuente: IVAM.

Fig. 36. Artefacto Social, *Nos falta calle*, 2021. Fuente: los autores.

## Anexo documental

### ANTAGONISM AND RELATIONAL AESTHETICS

#### *The Palais de Tokyo*

On the occasion of its opening in 2002, the Palais de Tokyo immediately struck the visitor as different from other contemporary art venues that had recently opened in Europe. Although a budget of 4.75 million euros was spent on converting the former Japanese pavilion for the 1937 World's Fair into a "site for contemporary creation," most of this money had been used to reinforce (rather than renovate) the existing structure. Instead of clean white walls, discreetly installed lighting, and wooden floors, the interior was left bare and unfinished. This decision was important, as it reflected a key aspect of the venue's curatorial ethos under its codirectorship by Jérôme Sans, an art critic and curator, and Nicolas Bourriaud, former curator at CAPC Bordeaux and editor of the journal *Documents sur l'art*. The Palais de Tokyo's improvised relationship to its surroundings has subsequently become paradigmatic of a visible tendency among European art venues to reconceptualize the "white cube" model of displaying contemporary art as a studio or experimental "laboratory." It is therefore in the tradition of what Lewis Kachur has described as the "ideological exhibitions" of the historical avantgarde: in these exhibitions (such as the 1920 International Dada Fair and the 1938 International Surrealist Exhibition), the hang sought to reinforce or epitomize the ideas contained within the work.

The curators promoting this "laboratory" paradigm—including Maria Lind, Hans Ulrich Obrist, Barbara van der Linden, Hou Hanru, and Nicolas Bourriaud— have to a large extent been encouraged to adopt this curatorial modus operandi as a direct reaction to the type of art produced in the 1990s: work that is openended, interactive, and resistant to closure, often appearing to be "work-in-progress" rather than a completed object. Such work seems to derive from a creative misreading of poststructuralist theory: rather than the *interpretations* of a work of art being open to continual reassessment, the work of art *itself* is argued to be in perpetual flux. There are many problems with this idea, not least of which is the difficulty of discerning a work whose identity is willfully unstable. Another problem is the ease with which the "laboratory" becomes marketable as a space of leisure and entertainment. Venues such as the Baltic in Gateshead, the Kunstverein Munich, and the Palais de Tokyo have used metaphors like "laboratory," "construction site", and "art factory" to differentiate themselves from bureaucracy-encumbered collection-based museums; their dedicated project spaces create a buzz of creativity and the aura of being at the vanguard of contemporary production. One could argue that in this context, project-based works-in-progress and artists-in-residence begin to dovetail with an "experience economy," the marketing strategy that seeks to replace goods and services with scripted and staged personal experiences. Yet what the viewer is supposed to garner from such an "experience" of creativity, which is essentially institutionalized studio activity, is often unclear.

Related to the project-based "laboratory" tendency is the trend toward inviting contemporary artists to design or troubleshoot amenities within the museum, such as the bar (Jorge Pardo at K21, Düsseldorf; Michael Lin at the Palais de Tokyo; Liam Gillick at the Whitechapel Art Gallery) or reading lounge (Apolonia Sustersic at Kunstverein Munich, or the changing "Le Salon" program

at the Palais de Tokyo), and in turn present these as works of art. An effect of this insistent promotion of these ideas of artist-as-designer, function over contemplation, and open-endedness over aesthetic resolution is often ultimately to enhance the status of the curator, who gains credit for stage-managing the overall laboratory experience. As Hal Foster warned in the mid-1990s, “the institution may overshadow the work that it otherwise highlights: it becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the director-curator becomes the star.” It is with this situation in mind that I focus on the Palais de Tokyo as my starting point for a closer inspection of some of the claims made for “open-ended,” semifunctional art works, since one of the Palais’ codirectors, Nicolas Bourriaud, is also their leading theorist.

### *Relational Aesthetics*

*Esthétique Relationnel* is the title of Bourriaud’s 1997 collection of essays in which he attempts to characterize artistic practice of the 1990s. Since there have been very few attempts to provide an overview of 1990s art, particularly in Britain where discussion has myopically revolved around the Young British Artists (YBA) phenomenon, Bourriaud’s book is an important first step in identifying recent tendencies in contemporary art. It also comes at a time when many academics in Britain and the U.S. seem reluctant to move on from the politicized agendas and intellectual battles of 1980s art (indeed, for many, of 1960s art), and condemn everything from installation art to ironic painting as a depoliticized celebration of surface, complicitous with consumer spectacle. Bourriaud’s book—written with the hands-on insight of a curator—promises to redefine the agenda of contemporary art criticism, since his starting point is that we can no longer approach these works from behind the “shelter” of sixties art history and its values. Bourriaud seeks to offer new criteria by which to approach these often rather opaque works of art, while also claiming that they are no less politicized than their sixties precursors.

For instance, Bourriaud argues that art of the 1990s takes as its theoretical horizon “the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and *private* symbolic space” (RA, p. 14). In other words, relational art works seek to establish intersubjective encounters (be these literal or potential) in which meaning is elaborated *collectively* (RA, p. 18) rather than in the privatized space of individual consumption. The implication is that this work inverts the goals of Greenbergian modernism. Rather than a discrete, portable, autonomous work of art that transcends its context, relational art is entirely beholden to the contingencies of its environment and audience. Moreover, this audience is envisaged as a community: rather than a one-to-one relationship between work of art and viewer, relational art sets up situations in which viewers are not just addressed as a collective, social entity, but are actually given the wherewithal to create a community, however temporary or utopian this may be.

It is important to emphasize, however, that Bourriaud does not regard relational aesthetics to be simply a theory of interactive art. He considers it to be a means of locating contemporary practice within the culture at large: relational art is seen as a direct response to the shift from a goods to a service-based economy. It is also seen as a response to the virtual relationships of the Internet and globalization, which on the one hand have prompted a desire for more physical and face-to-face interaction between people, while on the other have inspired artists to adopt a do-it-yourself (DIY) approach and model their own “possible universes” (RA, p. 13). This emphasis on immediacy is familiar to us from the 1960s, recalling the premium placed by performance art

on the authenticity of our first-hand encounter with the artist's body. But Bourriaud is at pains to distance contemporary work from that of previous generations. The main difference, as he sees it, is the shift in attitude toward social change: instead of a "utopian" agenda, today's artists seek only to find provisional solutions in the here and now; instead of trying to change their environment, artists today are simply "learning to inhabit the world in a better way"; instead of looking forward to a future utopia, this art sets up functioning "microtopias" in the present (RA, p. 13). Bourriaud summarizes this new attitude vividly in one sentence: "It seems more pressing to invent possible relations with our neighbors in the present than to bet on happier tomorrows" (RA, p. 45). This DIY, microtopian ethos is what Bourriaud perceives to be the core political significance of relational aesthetics.

Bourriaud names many artists in his book, most of whom are European, and many of whom were featured in his seminal exhibition *Traffic* at CAPC Bordeaux in 1993. Certain artists are mentioned with metronomic regularity: Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Phillippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, and Jorge Pardo, all of whom will be familiar to anyone who has attended the international biennials, triennials, and *Manifestas* that have proliferated over the last decade. The work of these artists differs from that of their better known YBA contemporaries in several respects. Unlike the self-contained (and formally conservative) work of the British, with its accessible references to mass culture, European work is rather low-impact in appearance, including photography, video, wall texts, books, objects to be used, and leftovers from the aftermath of an opening event. It is basically installation art in format, but this is a term that many of its practitioners would resist; rather than forming a coherent and distinctive transformation of space (in the manner of Ilya Kabakov's "total installation," a theatrical *mise-en-scène*), relational art works insist upon use rather than contemplation. And unlike the distinctively branded personalities of young British art, it is often hard to identify who has made a particular piece of "relational" art, since it tends to make use of existing cultural forms—including other works of art—and remixes them in the manner of a DJ or programmer. Moreover, many of the artists Bourriaud discusses have collaborated with one another, further blurring the imprint of individual authorial status. Several have also curated each others' work in exhibitions—such as Gillick's "filtering" of Maria Lind's curatorship in *What If: Art on the Verge of Architecture and Design* (Moderna Museet, Stockholm, 2000) and Tiravanija's *Utopia Station* for the 2003 Venice Biennale (co-curated with Hans Ulrich Obrist and Molly Nesbit). I now wish to focus on the work of two artists in particular, Tiravanija and Gillick, since Bourriaud deems them both to be paradigmatic of "relational aesthetics."

Rirkrit Tiravanija is a New York-based artist, born in Buenos Aires in 1961 to Thai parents and raised in Thailand, Ethiopia, and Canada. He is best known for hybrid installation performances, in which he cooks vegetable curry or pad thai for people attending the museum or gallery where he has been invited to work. In *Untitled (Still)* (1992) at 303 Gallery, New York, Tiravanija moved everything he found in the gallery office and storeroom into the main exhibition space, including the director, who was obliged to work in public, among cooking smells and diners. In the storeroom he set up what was described by one critic as a "makeshift refugee kitchen," with paper plates, plastic knives and forks, gas burners, kitchen utensils, two folding tables, and some folding stools. In the gallery he cooked curries for visitors, and the detritus, utensils, and food packets became the art exhibit whenever the artist wasn't there. Several critics, and Tiravanija himself, have observed that this involvement of the audience is the main focus of his work: the food is but a means to allow a convivial relationship between audience and artist to develop.

Underlying much of Tiravanija's practice is a desire not just to erode the distinction between institutional and social space, but between artist and viewer; the phrase "lots of people" regularly appears on his lists of materials. In the late 1990s, Tiravanija focused increasingly on creating situations where the audience could produce its own work. A more elaborate version of the 303 Gallery installation/performance was undertaken in *Untitled (Tomorrow Is Another Day)* (1996) at the Kölnischer Kunstverein. Here, Tiravanija built a wooden reconstruction of his New York apartment, which was made open to the public twenty-four hours a day. People could use the kitchen to make food, wash themselves in his bathroom, sleep in the bedroom, or hang out and chat in the living room. The catalog accompanying the Kunstverein project quotes a selection of newspaper articles and reviews, all of which reiterate the curator's assertion that "this unique combination of art and life offered an impressive experience of togetherness to everybody." Although the materials of Tiravanija's work have become more diverse, the emphasis remains on use over contemplation. For *Pad Thai*, a project at De Appel, Amsterdam, in 1996, he made available a room of amplified electric guitars and a drumset, allowing visitors to take up the instruments and generate their own music. *Pad Thai* initially incorporated a projection of Andy Warhol's *Sleep* (1963) and subsequent incarnations included a film by Marcel Broodthaers at Speaker's Corner, Hyde Park, London (in which the artist writes on a blackboard "you are all artists"). In a project in Glasgow, *Cinema Liberté* (1999), Tiravanija asked the local audience to nominate their favorite films, which were then screened outdoors at the intersection of two streets in Glasgow. As Janet Kraynak has written, although Tiravanija's dematerialized projects revive strategies of critique from the 1960s and '70s, it is arguable that in the context of today's dominant economic model of globalization, Tiravanija's itinerant ubiquity does not self-reflexively question this logic, but merely reproduces it. He is one of the most established, influential, and omnipresent figures on the international art circuit, and his work has been crucial to both the emergence of relational aesthetics as a theory, and to the curatorial desire for "openended," "laboratory" exhibitions.

My second example is the British artist Liam Gillick, born in 1964. Gillick's output is interdisciplinary: his heavily theorized interests are disseminated in sculpture, installation, graphic design, curating, art criticism, and novellas. A prevailing theme throughout his work in all media is the production of relationships (particularly social relationships) through our environment. His early work investigated the space between sculpture and functional design. Examples include his *Pinboard Project* (1992), a bulletin board containing instructions for use, potential items for inclusion on the board, and a recommendation to subscribe to a limited number of specialist journals; and *Prototype Erasmus Table #2* (1994), a table "designed to nearly fill a room" and conceived as "a working place where it might be possible to finish working on the book *Erasmus Is Late*" (Gillick's publication of 1995), but which is also available for use by other people "for the storage and exhibition of work on, under or around it."

Since the mid-1990s, Gillick has become best known for his three-dimensional design work: screens and suspended platforms made of aluminum and colored Plexiglas, which are often displayed alongside texts and geometrical designs painted directly onto a wall. Gillick's descriptions of these works emphasize their potential use value, but in a way that carefully denies them any specific agency: each object's meaning is so overdetermined that it seems to parody both claims made for modernist design and the language of management consulting. His 120 x 120 cm open-topped Plexiglas cube *Discussion Island: Projected Think Tank* (1997) is described as "a work that may be used as an object that might signify an enclosed zone for the consideration of exchange,

information transfer and strategy,” while the *Big Conference Centre Legislation Screen* (1998), a 3 x 2 meter colored Plexiglas screen, “helps to define a location where individual actions are limited by rules imposed by the community as a whole.”

Gillick’s design structures have been described as constructions having “a spatial resemblance to office spaces, bus shelters, meeting rooms and canteens,” but they also take up the legacy of Minimalist sculpture and post-Minimalist installation art (Donald Judd and Dan Graham immediately come to mind). Yet Gillick’s work differs from that of his art historical predecessors: whereas Judd’s modular boxes made the viewer aware of his/her physical movement around the work, while also drawing attention to the space in which these were exhibited, Gillick is happy for viewers to “just stand with their backs to the work and talk to each other.” Rather than having the viewer “complete” the work, in the manner of Bruce Nauman’s corridors or Graham’s video installations of the 1970s, Gillick seeks a perpetual open-endedness in which his art is a backdrop to activity. “It doesn’t necessarily function best as an object for consideration alone,” he says. “It is sometimes a backdrop or decor rather than a pure content provider.” Gillick’s titles reflect this movement away from the directness of 1970s critique in their use of ironically bland management jargon: *Discussion Island*, *Arrival Rig*, *Dialogue Platform*, *Regulation Screen*, *Delay Screen*, and *Twinned Renegotiation Platform*. These corporate allusions clearly distance the work from that of Graham, who exposed how apparently neutral architectural materials (such as glass, mirror, and steel) are used by the state and commerce to exercise political control. For Gillick, the task is not to rail against such institutions, but to negotiate ways of improving them. A word that he frequently uses is “scenario,” and to an extent his entire output is governed by an idea of “scenario thinking” as a way to envisage change in the world—not as a targeted critique of the present order, but “to examine the extent to which critical access is possible at all.” It is worth noting that although Gillick’s writing is frustratingly intangible—full of deferral and possibility, rather than the present and actual—he has been invited to troubleshoot practical projects, such as a traffic system for Porsche in Stuttgart, and to design intercom systems for a housing project in Brussels. Gillick is typical of his generation in finding no conflict between this type of work and conventional “white cube” exhibitions; both are seen as ways to continue his investigation into hypothetical future “scenarios.” Rather than determining a specific outcome, Gillick is keen to trigger open-ended alternatives to which others may contribute. The middle ground, the compromise, is what interests him most.

I have chosen to discuss the examples of Gillick and Tiravanija because they seem to me the clearest expression of Bourriaud’s argument that relational art privileges intersubjective relations over detached opticality. Tiravanija insists that the viewer be physically present in a particular situation at a particular time—eating the food that he cooks, alongside other visitors in a communal situation. Gillick alludes to more hypothetical relations, which in many cases don’t even need to exist, but he still insists that the presence of an audience is an essential component of his art: “My work is like the light in the fridge,” he says, “it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it’s not art—it’s something else—stuff in a room.” This interest in the contingencies of a “relationship between”—rather than the object itself—is a hallmark of Gillick’s work and of his interest in collaborative practice as a whole.

This idea of considering the work of art as a potential trigger for participation is hardly new—think of Happenings, Fluxus instructions, 1970s performance art, and Joseph Beuys’s declaration that “everyone is an artist.” Each was accompanied by a rhetoric of democracy and emancipation that

is very similar to Bourriaud's defense of relational aesthetics. The theoretical underpinnings of this desire to activate the viewer are easy to reel off: Walter Benjamin's "Author as Producer" (1934), Roland Barthes's "Death of the Author" and "birth of the reader" (1968) and—most important for this context—Umberto Eco's *The Open Work* (1962). Writing on what he perceived to be the open and aleatory character of modernist literature, music, and art, Eco summarizes his discussion of James Joyce, Luciano Berio, and Alexander Calder in terms that cannot help but evoke Bourriaud's optimism:

The poetics of the "work in movement" (and partly that of the "open" work) sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society. It opens a new page in sociology and in pedagogy, as well as a new chapter in the history of art. It poses new practical problems by organizing new communicative situations. In short, it installs a new relationship between the *contemplation* and the *utilization* of a work of art.

Analogies with Tiravanija and Gillick are evident in Eco's privileging of use value and the development of "communicative situations." However, it is Eco's contention that *every* work of art is potentially "open," since it may produce an unlimited range of possible readings; it is simply the achievement of contemporary art, music, and literature to have foregrounded this fact.<sup>29</sup> Bourriaud misinterprets these arguments by applying them to a specific type of work (those that require literal interaction) and thereby redirects the argument back to artistic intentionality rather than issues of reception. His position also differs from Eco in one other important respect: Eco regarded the work of art as a *reflection* of the conditions of our existence in a fragmented modern culture, while Bourriaud sees the work of art *producing* these conditions. The interactivity of relational art is therefore superior to optical contemplation of an object, which is assumed to be passive and disengaged, because the work of art is a "social form" capable of producing positive human relationships. As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect.

To anyone acquainted with Althusser's 1969 essay "Ideology and Ideological State Apparatuses," this description of social forms *producing* human relationships will sound familiar. Bourriaud's defense of relational aesthetics is indebted to Althusser's idea that culture—as an "ideological state apparatus"—does not *reflect* society, but *produces* it. As taken up by feminist artists and film critics in the 1970s, Althusser's essay permitted a more nuanced expression of the political in art. As Lucy Lippard has noted, it was in form (rather than content) that much art of the late 1960s aspired to a democratic outreach; the insight of Althusser's essay heralded recognition that a critique of institutions by circumventing them had to be refined. It was not enough to show that art work's meaning is subordinate to its framing (be this in a museum or magazine); the viewer's own *identification* with the image was deemed to be equally important. Rosalyn Deutsche usefully summarizes this shift in her book *Evictions: Art and Spatial Politics* (1996) when she compares Hans Haacke to the subsequent generation of artists that included Cindy Sherman, Barbara Kruger, and Sherrie Levine. Haacke's work, she writes, "invited viewers to decipher relations and find content already inscribed in images but did not ask them to examine *their own role and investments* in producing images." By contrast, the subsequent generation of artists "*treated the image itself as a social relationship* and the viewer as a subject constructed by the very object from which it formerly claimed detachment."

I will return later to the question of identification that Deutsche raises. In the meantime it is necessary to observe that it is only a short step from regarding the *image* as a social relationship to Bourriaud's argument that the *structure* of an art work produces a social relationship. However, identifying what the structure of a relational art work *is* is no easy task, precisely because the work claims to be open-ended. This problem is exacerbated by the fact that relational art works are an outgrowth of installation art, a form that has from its inception solicited the literal presence of the viewer. Unlike the "Public Vision" generation of artists, whose achievements—largely in photography—have been unproblematically assimilated into art-historical orthodoxy, installation art has been frequently denigrated as just one more form of postmodern spectacle. For some critics, notably Rosalind Krauss, installation art's use of diverse media divorces it from a mediums-specific tradition; it therefore has no inherent conventions against which it may self-reflexively operate, nor criteria against which we may evaluate its success. Without a sense of what the *medium* of installation art *is*, the work cannot attain the holy grail of self-reflexive criticality. I have suggested elsewhere that the viewer's presence might be one way to envisage the medium of installation art, but Bourriaud complicates this assertion. He argues that the criteria we should use to evaluate open-ended, participatory art works are not just aesthetic, but political and even ethical: we must judge the "relations" that are produced by relational art works.

When confronted by a relational art work, Bourriaud suggests that we ask the following questions: "does this work permit me to enter into dialogue? Could I exist, and how, in the space it defines?" (RA, p. 109). He refers to these questions, which we should ask in front of any aesthetic product, as "criteria of co-existence" (RA, p. 109). Theoretically, in front of any work of art, we can ask what kind of social model the piece produces; could I live, for instance, in a world structured by the organizing principles of a Mondrian painting? Or, what "social form" is produced by a Surrealist object? The problem that arises with Bourriaud's notion of "structure" is that it has an erratic relationship to the work's ostensible subject matter, or content. For example, do we value the fact that Surrealist objects recycle outmoded commodities—or the fact that their imagery and disconcerting juxtapositions explore the unconscious desires and anxieties of their makers? With the hybrid installation/performances of relational aesthetics, which rely so heavily on context and the viewer's literal engagement, these questions are even more difficult to answer. For example, *what* Tiravanija cooks, *how* and *for whom*, are less important to Bourriaud than the fact that he gives away the results of his cooking for free. Gillick's bulletin boards can be similarly questioned: Bourriaud does not discuss the texts or images referred to on the individual clippings pinned to the boards, nor the formal arrangement and juxtaposition of these clippings, but only Gillick's democratization of material and flexible format. (The owner is at liberty to modify these various elements at any given time according to personal tastes and current events.) For Bourriaud, the structure is the subject matter—and in this he is far more formalist than he acknowledges. Unhinged both from artistic intentionality and consideration of the broader context in which they operate, relational art works become, like Gillick's pinboards, just "a constantly changing portrait of the heterogeneity of everyday life," and do not examine their relationship to it. In other words, although the works claim to defer to their context, they do not question their imbrication within it. Gillick's pinboards are embraced as democratic in structure—but only those who own them may interact with their arrangement. We need to ask, as Group Material did in the 1980s, "Who is the public? How is a culture made, and who is it for?"

I am not suggesting that relational art works need to develop a greater social conscience—by making pinboard works about international terrorism, for example, or giving free curries to

refugees. I am simply wondering how we decide what the “structure” of a relational art work comprises, and whether this is so detachable from the work’s ostensible subject matter or permeable with its context. Bourriaud wants to equate aesthetic judgment with an ethicopolitical judgment of the relationships produced by a work of art. But how do we measure or compare these relationships? The *quality* of the relationships in “relational aesthetics” are never examined or called into question. When Bourriaud argues that “encounters are more important than the individuals who compose them,” I sense that this question is (for him) unnecessary; all relations that permit “dialogue” are automatically assumed to be democratic and therefore good. But what does “democracy” really mean in this context? If relational art produces human relations, then the next logical question to ask is what *types* of relations are being produced, for whom, and why?

### *Antagonism*

Rosalyn Deutsche has argued that the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation: “Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere; they are conditions of its existence.” Deutsche takes her lead from Ernesto Laclau and Chantal Mouffe’s *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Published in 1985, Laclau and Mouffe’s *Hegemony* is one of the first books to reconsider Leftist political theory through the lens of poststructuralism, following what the authors perceived to be an impasse of Marxist theorization in the 1970s. Their text is a rereading of Marx through Gramsci’s theory of hegemony and Lacan’s understanding of subjectivity as split and decentered. Several of the ideas that Laclau and Mouffe put forward allow us to reconsider Bourriaud’s claims for the politics of relational aesthetics in a more critical light.

The first of these ideas is the concept of antagonism. Laclau and Mouffe argue that a fully functioning democratic society is not one in which all antagonisms have disappeared, but one in which new political frontiers are constantly being drawn and brought into debate—in other words, a democratic society is one in which relations of conflict are *sustained*, not erased. Without antagonism there is only the imposed consensus of authoritarian order—a total suppression of debate and discussion, which is inimical to democracy. It is important to stress right away that the idea of antagonism is not understood by Laclau and Mouffe to be a pessimistic acceptance of political deadlock; antagonism does not signal “the expulsion of utopia from the field of the political.” On the contrary, they maintain that without the concept of utopia there is no possibility of a radical imaginary. The task is to balance the tension between imaginary ideal and pragmatic management of a social positivity without lapsing into the totalitarian.

This understanding of antagonism is grounded in Laclau and Mouffe’s theory of subjectivity. Following Lacan, they argue that subjectivity is not a selftransparent, rational, and pure presence, but is irremediably decentered and incomplete. However, surely there is a conflict between a concept of the subject as decentered and the idea of political agency? “Decentering” implies the lack of a unified subject, while “agency” implies a fully present, autonomous subject of political will and self-determination. Laclau argues that this conflict is false, because the subject is neither entirely decentered (which would imply psychosis) nor entirely unified (i.e., the absolute subject). Following Lacan, he argues that we have a *failed* structural identity, and are therefore dependent on *identification* in order to proceed. Because subjectivity *is* this process of identification, we are

necessarily incomplete entities. Antagonism, therefore, is the relationship that emerges between such incomplete entities. Laclau contrasts this to the relationships that emerge between complete entities, such as contradiction (A-not A) or “real difference” (A-B). We all hold mutually contradictory beliefs (for example, there are materialists who read horoscopes and psychoanalysts who send Christmas cards) but this does not result in antagonism. Nor is “real difference” (A-B) equal to antagonism; because it concerns full identities, it results in collision—like a car crash or “the war against terrorism.” In the case of antagonism, argue Laclau and Mouffe, “we are confronted with a different situation: the presence of the ‘Other’ prevents me from being totally myself. The relation arises not from full totalities, but from the impossibility of their constitution.” In other words, the presence of what is not me renders my identity precarious and vulnerable, and the threat that the other represents transforms my *own* sense of self into something questionable. When played out on a social level, antagonism can be viewed as the limits of society’s ability to fully constitute itself. Whatever is at the boundary of the social (and of identity), seeking to *define* it also *destroys* its ambition to constitute a full presence: “As conditions of possibility for the existence of a pluralist democracy, conflicts and antagonisms constitute at the same time the condition of impossibility of its final achievement.”

I dwell on this theory in order to suggest that the relations set up by relational aesthetics are not intrinsically democratic, as Bourriaud suggests, since they rest too comfortably within an ideal of subjectivity as whole and of community as immanent togetherness. There is debate and dialogue in a Tiravanija cooking piece, to be sure, but there is no inherent friction since the situation is what Bourriaud calls “microtopian”: it produces a community whose members identify with each other, because they have something in common. The only substantial account that I can find of Tiravanija’s first solo exhibition at 303 Gallery is by Jerry Saltz in *Art in America*, and it runs as follows:

At 303 Gallery I regularly sat with or was joined by a stranger, and it was nice. The gallery became a place for sharing, jocularly and frank talk. I had an amazing run of meals with art dealers. Once I ate with Paula Cooper who recounted a long, complicated bit of professional gossip. Another day, Lisa Spellman related in hilarious detail a story of intrigue about a fellow dealer trying, unsuccessfully, to woo one of her artists. About a week later I ate with David Zwirner. I bumped into him on the street, and he said, “nothing’s going right today, let’s go to Rirkrit’s.” We did, and he talked about a lack of excitement in the New York art world. Another time I ate with Gavin Brown, the artist and dealer... who talked about the collapse of SoHo—only he welcomed it, felt it was about time, that the galleries had been showing too much mediocre art. Later in the show’s run, I was joined by an unidentified woman and a curious flirtation filled the air. Another time I chatted with a young artist who lived in Brooklyn who had real insights about the shows he’d just seen.

The informal chattiness of this account clearly indicates what kind of problems face those who wish to know more about such work: the review only tells us that Tiravanija’s intervention is considered good because it permits networking among a group of art dealers and like-minded art lovers, and because it evokes the atmosphere of a late-night bar. Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to an extent, but it is not in and of itself emblematic of “democracy.” To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem—but he does not raise it in relation to the artists he promotes: “Connecting

people, creating interactive, communicative experience,” he says, “What for? If you forget the ‘what for?’ I’m afraid you’re left with simple Nokia art—producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects.” I would argue that Tiravanija’s art, at least as presented by Bourriaud, falls short of addressing the political aspect of communication—even while certain of his projects do at first glance appear to address it in a dissonant fashion. Let us return to accounts of Tiravanija’s Cologne project, *Untitled (Tomorrow Is Another Day)*. I have already quoted curator Udo Kittelman’s comment that the installation offered “an impressive experience of togetherness to everybody.” He continues: “Groups of people prepared meals and talked, took a bath or occupied the bed. Our fear that the artliving-space might be vandalized did not come true... The art space lost its institutional function and finally turned into a free social space.” The *Kölnischer Stadt-Anzeiger* concurred that the work offered “a kind of ‘asylum’ for everyone.” But who is the “everyone” here? This may be a microtopia, but—like utopia—it is still predicated on the exclusion of those who hinder or prevent its realization. (It is tempting to consider what might have happened if Tiravanija’s space had been invaded by those seeking genuine “asylum.”) His installations reflect Bourriaud’s understanding of the relations produced by relational art works as fundamentally harmonious, because they are addressed to a community of viewing subjects with *something in common*. This is why Tiravanija’s works are political only in the loosest sense of advocating dialogue over monologue (the one-way communication equated with spectacle by the Situationists). The content of this dialogue is not in itself democratic, since all questions return to the hackneyed nonissue of “is it art?” Despite Tiravanija’s rhetoric of open-endedness and viewer emancipation, the structure of his work circumscribes the outcome in advance, and relies on its presence within a gallery to differentiate it from entertainment. Tiravanija’s microtopia gives up on the idea of transformation in public culture and reduces its scope to the pleasures of a private group who identify with one another as gallery-goers.

Gillick’s position on the question of dialogue and democracy is more ambiguous. At first glance he appears to support Laclau and Mouffe’s antagonism thesis:

While I admire artists who construct “better” visions of how things might be, the middle-ground, negotiated territories I am interested in always carry the possibility of moments where idealism is unclear. There are as many demonstrations of compromise, strategy, and collapse in my work as there are clear recipes for how our environment can be better.

However, when one looks for “clear recipes” in Gillick’s work, few if any are to be found. “I’m working in a nebulous cloud of ideas,” he says, “which are somewhat partial or parallel rather than didactic.” Unwilling to state what ideals are to be compromised, Gillick trades on the credibility of referencing architecture (its engagement with concrete social situations) while remaining abstract on the issue of articulating a specific position. The *Discussion Platforms*, for example, do not point to any particular change, just change in general—a “scenario” in which potential “narratives” may or may not emerge. Gillick’s position is slippery, and ultimately he seems to argue for compromise and negotiation as recipes for improvement. Logically, this pragmatism is tantamount to an abandonment or failure of ideals; his work is the demonstration of a compromise, rather than an articulation of a problem.

By contrast, Laclau and Mouffe’s theory of democracy as antagonism can be seen in the work of two artists conspicuously ignored by Bourriaud in *Relational Aesthetics* and *Postproduction*: the Swiss artist Thomas Hirschhorn and the Spanish artist Santiago Sierra. These artists set

up “relationships” that emphasize the role of dialogue and negotiation in their art, but do so without collapsing these relationships into the work’s content. The relations produced by their performances and installations are marked by sensations of unease and discomfort rather than belonging, because the work acknowledges the impossibility of a “microtopia” and instead *sustains* a tension among viewers, participants, and context. An integral part of this tension is the introduction of collaborators from diverse economic backgrounds, which in turn serves to challenge contemporary art’s self-perception as a domain that embraces other social and political structures.

### *Nonidentification and Autonomy*

The work of Santiago Sierra (born in 1966), like that of Tiravanija, involves the literal setting-up of relations among people: the artist, the participants in his work, and the audience. But since the late 1990s Sierra’s “actions” have been organized around relations that are more complicated—and more controversial—than those produced by the artists associated with relational aesthetics. Sierra has attracted tabloid attention and belligerent criticism for some of his more extreme actions, such as *160 cm Line Tattooed on Four People* (2000), *A Person Paid for 360 Continuous Working Hours* (2000), and *Ten People Paid to Masturbate* (2000). These ephemeral actions are documented in casual black-and-white photographs, a short text, and occasionally video. This mode of documentation appears to be a legacy of 1970s Conceptual and body art—Chris Burden and Marina Abramovic spring to mind—but Sierra’s work significantly develops this tradition in its use of other people as performers and in the emphasis on their remuneration. While Tiravanija celebrates the gift, Sierra knows that there’s no such thing as a free meal: everything and everyone has a price. His work can be seen as a grim meditation on the social and political conditions that permit disparities in people’s “prices” to emerge. Now regularly commissioned to make work in galleries throughout Europe and the Americas, Sierra creates a kind of ethnographic realism, in which the outcome or unfolding of his action forms an indexical trace of the economic and social reality of the place in which he works.

Interpreting Sierra’s practice in this way runs counter to dominant readings of his work, which present it as a nihilistic reflection on Marx’s theory of the exchange value of labor. (Marx argued that the worker’s labor time is worth less to the capitalist than its subsequent exchange value in the form of a commodity produced by this labor.) The tasks that Sierra requires of his collaborators—which are invariably useless, physically demanding, and on occasion leave permanent scars—are seen as amplifications of the status quo in order to expose its ready abuse of those who will do even the most humiliating or pointless job in return for money. Because Sierra receives payment for his actions—as an artist—and is the first to admit the contradictions of his situation, his detractors argue that he is stating the pessimistic obvious: capitalism exploits. Moreover, this is a system from which nobody is exempt. Sierra pays others to do work for which he gets paid, and in turn he is exploited by galleries, dealers, and collectors. Sierra himself does little to contradict this view when he opines,

I can’t change anything. There is no possibility that we can change anything with our artistic work. We do our work because we are making art, and because we believe art should be something, something that follows reality. But I don’t believe in the possibility of change.

Sierra's apparent complicity with the status quo does raise the question of how his work differs from that of Tiravanija. It is worth bearing in mind that, since the 1970s, older avant-garde rhetorics of opposition and transformation have been frequently replaced by strategies of complicity; what matters is not the complicity, but how we receive it. If Tiravanija's work is experienced in a major key, then Sierra's is most definitely minor. What follows is an attempt to read the latter's work through the dual lenses of *Relational Aesthetics* and *Hegemony* in order to tease out these differences further.

It has already been noted that Sierra documents his actions and thereby ensures that we know what he considers their "structure" to be. Take, for example, *The Wall of a Gallery Pulled Out, Inclined Sixty Degrees from the Ground and Sustained by Five People*, Mexico City (2000). Unlike Tiravanija and Gillick, who embrace an idea of open-endedness, Sierra delimits from the outset his choice of invited participants and the context in which the event takes place. "Context" is a key word for Gillick and Tiravanija, yet their work does little to address the problem of what a context actually comprises. (One has the impression that it exists as undifferentiated infinity, like cyberspace.) Laclau and Mouffe argue that for a context to be constituted and identified as such, it must demarcate certain limits; it is from the exclusions engendered by this demarcation that antagonism occurs. It is precisely this act of exclusion that is disavowed in relational art's preference for "open-endedness." Sierra's actions, by contrast, embed themselves into other "institutions" (e.g., immigration, the minimum wage, traffic congestion, illegal street commerce, homelessness) in order to highlight the divisions enforced by these contexts. Crucially, however, Sierra neither presents these divisions as reconciled (in the way Tiravanija elides the museum with the café or apartment), nor as entirely separate spheres: the fact that his works are realized moves them into the terrain of antagonism (rather than the "car crash" model of collision between full identities) and hints that their boundaries are both unstable and open to change.

In a work for the 2001 Venice Biennale, *Persons Paid to Have Their Hair Dyed Blond*, Sierra invited illegal street vendors, most of whom came from southern Italy or were immigrants from Senegal, China, and Bangladesh, to have their hair dyed blond in return for 120,000 lire (\$60). The only condition to their participation was that their hair be naturally dark. Sierra's description of the work does not document the impact of his action on the days that followed the mass bleaching, but this aftermath was an integral aspect of the work. During the Venice Biennale, the street vendors—who hover on street corners selling fake designer handbags—are usually the social group most obviously excluded from the glitzy opening; in 2001, however, their newly bleached hair literally highlighted their presence in the city. This was coupled by a gesture inside the Biennale proper, where Sierra gave over his allocated exhibition space in the Arsenale to a handful of the vendors, who used it to sell their fake Fendi handbags on a groundsheet, just as they did on the street. Sierra's gesture prompted a wry analogy between art and commerce, in the style of 1970s institutional critique, but moved substantially beyond this, since vendors and exhibition were mutually estranged by the confrontation. Instead of aggressively hailing passersby with their trade, as they did on the street, the vendors were subdued. This made my own encounter with them disarming in a way that only subsequently revealed to me my own anxieties about feeling "included" in the Biennale. Surely these guys were actors? Had they crept in here for a joke? Foregrounding a moment of mutual nonidentification, Sierra's action disrupted the art audience's sense of identity, which is founded precisely on unspoken racial and class exclusions, as well as veiling blatant commerce. It is important that Sierra's work did not achieve a harmonious reconciliation between the two systems, but sustained the tension between them.

Sierra's return to the Venice Biennale in 2003 comprised a major performance/installation for the Spanish pavilion. *Wall Enclosing a Space* involved sealing off the pavilion's interior with concrete blocks from floor to ceiling. On entering the building, viewers were confronted by a hastily constructed yet impregnable wall that rendered the galleries inaccessible. Visitors carrying a Spanish passport were invited to enter the space via the back of the building, where two immigration officers were inspecting passports. All non-Spanish nationals, however, were denied entry to the pavilion, whose interior contained nothing but gray paint peeling from the walls, left over from the previous year's exhibition. The work was "relational" in Bourriaud's sense, but it problematized any idea of these relations being fluid and unconstrained by exposing how all our interactions are, like public space, riven with social and legal exclusions.

The work of Thomas Hirschhorn (born in 1957) often addresses similar issues. His practice is conventionally read in terms of its contribution to sculptural tradition—his work is said to reinvent the monument, the pavilion, and the altar by immersing the viewer among found images, videos, and photocopies, bound together in cheap, perishable materials such as cardboard, brown tape, and tinfoil. Beyond occasional references to the tendency of his work to get vandalized or looted when situated outside the gallery, the role of the viewer is rarely addressed in writing on his art. Hirschhorn is well-known for his assertion that he does not make political art, but makes art politically. Significantly, this political commitment does not take the form of literally activating the viewer in a space:

I do not want to invite or oblige viewers to become interactive with what I do; I do not want to activate the public. I want to give of myself, to engage myself to such a degree that viewers confronted with the work can take part and become involved, but not as actors.

Hirschhorn's work represents an important shift in the way that contemporary art conceives of its viewer, one that is matched by his assertion of art's autonomy. One of the presumptions underlying *Relational Aesthetics* is the idea—introduced by the historical avant-garde and reiterated ever since—that art should not be a privileged and independent sphere but instead fused with "life." Today, when art has become all too subsumed into everyday life—as leisure, entertainment, and business—artists such as Hirschhorn are reasserting the autonomy of artistic activity. As a consequence, Hirschhorn does not regard his work to be "open-ended" or to require completion by the viewer, since the politics of his practice derive instead from *how* the work is made:

To make art politically means to choose materials that do not intimidate, a format that doesn't dominate, a device that does not seduce. To make art politically is not to submit to an ideology or to denounce the system, in opposition to so-called "political art." It is to work with the fullest energy against the principle of "quality."

A rhetoric of democracy pervades Hirschhorn's work, but it is not manifested in the viewer's literal activation; rather, it appears in decisions regarding format, materials, and location, such as his "altars," which emulate ad hoc memorials of flowers and toys at accident sites, and which are located in peripheral locations around a city. In these works—as in the installations *Pole-Self* and *Laundrette*, both 2001—found images, texts, advertisements, and photocopies are juxtaposed to contextualize consumer banality with political and military atrocities.

Many of Hirschhorn's concerns came together in the *Bataille Monument* (2002), made for *Documenta XI*. Located in Nordstadt, a suburb of Kassel several miles away from the main *Documenta* venues, the *Monument* comprised three installations in large makeshift shacks, a bar run by a local family, and a sculpture of a tree, all erected on a lawn surrounded by two housing projects. The shacks were constructed from Hirschhorn's signature materials: cheap timber, foil, plastic sheeting, and brown tape. The first housed a library of books and videos grouped around five Bataillean themes: word, image, art, sex, and sport. Several worn sofas, a television, and video were also provided, and the whole installation was designed to facilitate familiarization with the philosopher, of whom Hirschhorn claims to be a "fan." The two other shacks housed a television studio and an installation of information about Bataille's life and work. To reach the *Bataille Monument*, visitors had to participate in a further aspect of the work: securing a lift from a Turkish cab company which was contracted to ferry *Documenta* visitors to and from the site. Viewers were then stranded at the *Monument* until a return cab became available, during which time they would inevitably make use of the bar.

In locating the *Monument* in the middle of a community whose ethnic and economic status did not mark it as a target audience for *Documenta*, Hirschhorn contrived a curious rapprochement between the influx of art tourists and the area's residents. Rather than make the local populace subject to what he calls the "zoo effect," Hirschhorn's project made visitors feel like hapless intruders. Even more disruptively, in light of the international art world's intellectual pretensions, Hirschhorn's *Monument* took the local inhabitants seriously as potential Bataille readers. This gesture induced a range of emotive responses among visitors, including accusations that Hirschhorn's gesture was inappropriate and patronizing. This unease revealed the fragile conditioning of the art world's self-constructed identity. The complicated play of identificatory and dis-identificatory mechanisms at work in the content, construction, and location of the *Bataille Monument* were radically and disruptively thought-provoking: the "zoo effect" worked two ways. Rather than offering, as the *Documenta* handbook claims, a reflection on "communal commitment," the *Bataille Monument* served to destabilize (and therefore potentially liberate) any notion of community identity or what it might mean to be a "fan" of art and philosophy.

A work like the *Bataille Monument* depends on its context for impact, but it could theoretically be restaged elsewhere, in comparable circumstances. Significantly, the viewer is no longer required to participate literally (i.e., to eat noodles, or to activate a sculpture), but is asked only to be a thoughtful and reflective visitor:

I do not want to do an interactive work. I want to do an active work. To me, the most important activity that an art work can provoke is the activity of thinking. Andy Warhol's *Big Electric Chair* (1967) makes me think, but it is a painting on a museum wall. An active work requires that I first give of myself.

The independent stance that Hirschhorn asserts in his work—though produced collaboratively, his art is the product of a single artist's vision—implies the readmittance of a degree of autonomy to art. Likewise, the viewer is no longer coerced into fulfilling the artist's interactive requirements, but is presupposed as a subject of independent thought, which is the essential prerequisite for political action: "having reflections and critical thoughts is to get active, posing questions is to come to life." The *Bataille Monument* shows that installation and performance art now find themselves at a significant distance from the historic avant-garde calls to collapse art and life.

*Relational Antagonism*

My interest in the work of Thomas Hirschhorn and Santiago Sierra derives not only from their tougher, more disruptive approach to “relations” than that proposed by Bourriaud, but also from their remoteness from the socially engaged public art projects that have sprung up since the 1980s under the aegis of “new genre public art.” But does the fact that the work of Sierra and Hirschhorn demonstrates better democracy make it better art? For many critics, the answer would be obvious: of course it does! But the fact that this question arises is itself symptomatic of wider trends in contemporary art criticism: today, political, moral, and ethical judgments have come to fill the vacuum of aesthetic judgment in a way that was unthinkable forty years ago. This is partly because postmodernism has attacked the very notion of aesthetic judgment, and partly because contemporary art solicits the viewer’s literal interaction in ever more elaborate ways. Yet the “birth of the viewer” (and the ecstatic promises of emancipation that accompany it) has not halted appeals to higher criteria, which have simply returned in other guises.

This is not an issue that can be adequately dealt with here. I wish to point out only that if the work Bourriaud considers exemplary of “relational aesthetics” wishes to be considered politically, then we must address this proposition seriously. There is now a long tradition of viewer participation and activated spectatorship in works of art across many media—from experimental German theater of the 1920s to new-wave film and the *nouveau roman* of the 1960s, from Minimalist sculpture to post-Minimalist installation art in the 1970s, from Beuys’s social sculpture to 1980s socially engaged performance art. It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act, for every art work—even the most “openended”—determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it. Hirschhorn would argue that such pretenses to emancipation are no longer necessary: all art—whether immersive or not—can be a critical force that appropriates and reassigns value, distancing our thoughts from the predominant and preexisting consensus. The tasks facing us today are to analyze *how* contemporary art addresses the viewer and to assess the *quality* of the audience relations it produces: the subject position that any work presupposes and the democratic notions it upholds, and how these are manifested in our experience of the work.

It can be argued that the works of Hirschhorn and Sierra, as I have presented them, are no longer tied to the direct activation of the viewer, or to their literal participation in the work. This is not to say that this work signifies a return to the kind of high-modernist autonomy advocated by Clement Greenberg, but rather to a more complicated imbrication of the social and the aesthetic. In this model, the kernel of impossible resolution on which antagonism depends is mirrored in the tension between art and society conceived of as mutually exclusive spheres—a selfreflexive tension that the work of Sierra and Hirschhorn fully acknowledges.

In this light, the motif of obstruction or blockade so frequently found in Sierra’s works is less a return to modernist refusal as advocated by Theodor Adorno than an expression of the boundaries of both the social and the aesthetic after a century of attempts to fuse them. In his exhibition at Kunst-Werke in Berlin, viewers were confronted with a series of makeshift cardboard boxes, each of which concealed a Chechnyan refugee seeking asylum in Germany. The boxes were an Arte Povera take on Tony Smith’s celebrated 6 x 6 foot sculpture *Die* (1962), the work that Michael Fried famously described as exerting the same effect on the viewer as “the silent presence of another person.” In Sierra’s piece, this silent presence was literal: since it is against the law in

Germany for illegal immigrants to be paid for work, the refugees' status could not be announced by the gallery. Their silence was exaggerated and exacerbated by their literal invisibility beneath the cardboard boxes. In such works, Sierra seems to argue that the phenomenological body of Minimalism is politicized precisely through the *quality* of its relationship—or lack of relationship—to other people. Our response to witnessing the participants in Sierra's actions—be they facing the wall, sitting under boxes, or tattooed with a line—is quite different from the “togetherness” of relational aesthetics. The work does not offer an experience of transcendent human empathy that smooths over the awkward situation before us, but a pointed racial and economic nonidentification: “this is not me.” The persistence of this friction, its awkwardness and discomfort, alerts us to the relational antagonism of Sierra's work.

The works of Hirschhorn and Sierra stand against Bourriaud's claims for relational aesthetics, the microtopian communities of Tiravanija, and the scenario formalism of Gillick. The feel-good positions adopted by Tiravanija and Gillick are reflected in their ubiquitous presence on the international art scene, and their status as perennial favorites of a few curators who have become known for promoting their preferred selection of artists (and thereby becoming touring stars in their own right). In such a cozy situation, art does not feel the need to defend itself, and it collapses into compensatory (and self-congratulatory) entertainment. The work of Hirschhorn and Sierra is better art not simply for being better politics (although both of these artists now have equally high visibility on the blockbuster art circuit). Their work acknowledges the limitations of what is possible as art (“I am not an animator, teacher or social-worker,” says Hirschhorn) and subjects to scrutiny all easy claims for a transitive relationship between art and society. The model of subjectivity that underpins their practice is not the fictitious whole subject of harmonious community, but a divided subject of partial identifications open to constant flux. If relational aesthetics requires a unified subject as a prerequisite for community-as-togetherness, then Hirschhorn and Sierra provide a mode of artistic experience more adequate to the divided and incomplete subject of today. This relational antagonism would be predicated not on social harmony, but on exposing that which is repressed in sustaining the semblance of this harmony. It would thereby provide a more concrete and polemical grounds for rethinking our relationship to the world and to one other.

## THE SOCIAL TURN: COLLABORATION AND ITS DISCONTENTS

“All artists are alike. They dream of doing something that’s more social, more collaborative, and more real than art”. —Dan Graham

SUPERFLEX’s Internet TV Station for elderly residents of a Liverpool housing project (*Tenantspin*, 1999); Annika Eriksson’s inviting groups and individuals to communicate their ideas and skills at the Frieze Art Fair (*Do you want an audience?* 2003); Jeremy Deller’s *Social Parade* for more than twenty social organizations in San Sebastián (2004); Lincoln Tobier’s training local residents in Aubervilliers, northeast Paris, to produce half-hour radio programs (*Radio Ld’A*, 2002); Atelier Van Lieshout’s *A-Portable* floating abortion clinic (2001); Jeanne van Heeswijk’s project to turn a condemned shopping mall into a cultural center for the residents of Vlaardingen, Rotterdam (*De Strip*, 2001–2004); Lucy Orta’s workshops in Johannesburg (and elsewhere) to teach unemployed people new fashion skills and discuss collective solidarity (*Nexus Architecture*, 1995–); Temporary Services’ improvised neighborhood environment in an empty lot in Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005); Pawel Althamer’s sending a group of “difficult” teenagers from Warsaw’s working-class Bródno district (including his two sons) to hang out at his retrospective in Maastricht (*Bad Kids*, 2004); Jens Haaning’s producing a calendar that features black-and-white photographic portraits of refugees in Finland awaiting the outcome of their asylum applications (*The Refugee Calendar*, 2002).

This catalogue of projects is just a sample of the recent surge of artistic interest in collectivity, collaboration, and direct engagement with specific social constituencies. Although these practices have had, for the most part, a relatively weak profile in the commercial art world—collective projects are more difficult to market than works by individual artists, and they’re also less likely to be “works” than social events, publications, workshops, or performances—they nevertheless occupy an increasingly conspicuous presence in the public sector. The unprecedented expansion of the biennial is one factor that has certainly contributed to this shift (thirty-three new biennials have been established in the past ten years alone, the majority in countries until recently considered peripheral to the international art world), as is the new model of the commissioning agency dedicated to the production of experimental engaged art in the public realm (Artangel in London, SKOR in the Netherlands, Nouveau Commanditaires in France are just a few that come to mind). In her critical history *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (2002), Miwon Kwon argues that community-specific work takes critiques of “heavy metal” public art as its point of departure to address the site as a social rather than formal or phenomenological framework. The intersubjective space created through these projects becomes the focus—and medium—of artistic investigation.

This expanded field of relational practices currently goes by a variety of names: socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative art. These practices are less interested in a relational aesthetic than in the creative rewards of collaborative activity—whether in the form of working with preexisting communities or establishing one’s own interdisciplinary network. It is tempting to date the rise in visibility of these practices to the early 1990s, when the fall of Communism deprived the Left of the last vestiges of the revolution that had once linked political and aesthetic radicalism. Many artists now make no distinction between their work inside and outside the gallery, and even highly established and commercially successful figures like

Francis Alÿs, Pierre Huyghe, Matthew Barney, and Thomas Hirschhorn have all turned to social collaboration as an extension of their conceptual or sculptural practice. Although the objectives and output of these various artists and groups vary enormously, all are linked by a belief in the empowering creativity of collective action and shared ideas.

This mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects that carry on the modernist call to blur art and life. For Nicolas Bourriaud in *Relational Aesthetics* (1998), the defining text of relational practice, “art is the place that produces a specific sociability,” precisely because “it tightens the space of relations, unlike TV.” For Grant H. Kester, in another key text, *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* (2004), art is uniquely placed to counter a world in which “we are reduced to an atomized pseudocommunity of consumers, our sensibilities dulled by spectacle and repetition.” For these and other supporters of socially engaged art, the creative energy of participatory practices rehumanizes—or at least de-alienates—a society rendered numb and fragmented by the repressive instrumentality of capitalism. But the urgency of this *political* task has led to a situation in which such collaborative practices are automatically perceived to be equally important *artistic* gestures of resistance: There can be no failed, unsuccessful, unresolved, or boring works of collaborative art because all are equally essential to the task of strengthening the social bond. While I am broadly sympathetic to that ambition, I would argue that it is also crucial to discuss, analyze, and compare such work critically *as art*. This critical task is particularly pressing in Britain, where New Labour uses a rhetoric almost identical to that of socially engaged art to steer culture toward policies of social inclusion. Reducing art to statistical information about target audiences and “performance indicators,” the government prioritizes social effect over considerations of artistic quality.

The emergence of criteria by which to judge social practices is not assisted by the present-day standoff between the nonbelievers (aesthetes who reject this work as marginal, misguided, and lacking artistic interest of any kind) and the believers (activists who reject aesthetic questions as synonymous with cultural hierarchy and the market). The former, at their most extreme, would condemn us to a world of irrelevant painting and sculpture, while the latter have a tendency to self-marginalize to the point of inadvertently reinforcing art’s autonomy, thereby preventing any productive rapprochement between art and life. Is there ground on which the two sides can meet?

What serious criticism has arisen in relation to socially collaborative art has been framed in a particular way: The social turn in contemporary art has prompted an ethical turn in art criticism. This is manifest in a heightened attention to *how* a given collaboration is undertaken. In other words, artists are increasingly judged by their working process—the degree to which they supply good or bad models of collaboration—and criticized for any hint of potential exploitation that fails to “fully” represent their subjects, as if such a thing were possible. This emphasis on process over product (i.e., means over ends) is justified as oppositional to capitalism’s predilection for the contrary. The indignant outrage directed at Santiago Sierra is a prominent example of this tendency, but it has been disheartening to read the criticism of other artists that also arises in the name of this equation: Accusations of mastery and egocentrism are leveled at artists who work with participants to realize a project instead of allowing it to emerge through consensual collaboration.

The writing around the Turkish artists’ collective Oda Projesi provides a clear example of the way in which aesthetic judgments have been overtaken by ethical criteria. Oda Projesi is a group of

three artists who, since 1997, have based their activities around a three-room apartment in the Galata district of Istanbul (*oda projesi* is Turkish for “room project”). The apartment provides a platform for projects generated by the collective in cooperation with its neighbors, such as a children’s workshop with the Turkish painter Komet, a community picnic with the sculptor Erik Göngrich, and a parade for children organized by the Tem Yapin theater group. Oda Projesi argue that they wish to open up a context for the possibility of interchange and dialogue, motivated by a desire to integrate with their surroundings. They insist that they are not setting out to improve or heal a situation—one of their project leaflets contains the slogan “exchange not change”—though they clearly see their work as gently oppositional. By working directly with their neighbors to organize workshops and events, they evidently want to produce a more creative and participatory social fabric. They talk of creating “blank spaces” and “holes” in the face of an overorganized and bureaucratic society, and of being “mediators” between groups of people who normally don’t have contact with one another.

Because much of Oda Projesi’s work exists on the level of art education and community events, we can see them as dynamic members of the community bringing art to a wider audience. It is important that they are opening up the space for non-object-based practice in Turkey, a country whose art academies and art market are still largely oriented toward painting and sculpture. And one may also be pleased, as I am, that it is three women who have undertaken this task. But their conceptual gesture of reducing the authorial status to a minimum ultimately becomes inseparable from the community arts tradition. Even when transposed to Sweden, Germany, and the other countries where Oda Projesi have exhibited, there is little to distinguish their projects from other socially engaged practices that revolve around the predictable formulas of workshops, discussions, meals, film screenings, and walks. Perhaps this is because the question of aesthetic value is not valid for Oda Projesi. When I interviewed the collective for *Untitled* magazine (Spring 2005) and asked what criteria they base their own work on, they replied that they judge it by the decisions they make about where and with whom they collaborate: Dynamic and sustained relationships provide their markers of success, not aesthetic considerations. Indeed, because their practice is based on collaboration, Oda Projesi consider aesthetic to be “a dangerous word” that should not be brought into discussion. This seemed to me to be a curious response: If the aesthetic is dangerous, isn’t that all the more reason it should be interrogated?

Oda Projesi’s ethical approach is adopted by the Swedish curator Maria Lind in a recent essay on their work. Lind is one of the most articulate supporters of political and relational practices, and she undertakes her curatorial work with a trenchant commitment to the social. In her essay on Oda Projesi, published in Claire Doherty’s *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Question of Context* (2004), she notes that the group is not interested in showing or exhibiting art but in “using art as a means for creating and recreating new relations between people.” She goes on to discuss the collective’s project in Riem, near Munich, in which they collaborated with a local Turkish community to organize a tea party, guided tours led by the residents, hairdressing and Tupperware parties, and the installation of a long roll of paper that people wrote and drew on to stimulate conversations. Lind compares this endeavor to Hirschhorn’s *Bataille Monument*, 2002, his well-known collaboration with a mainly Turkish community in Kassel. (This elaborate project included a TV studio, an installation about Bataille, and a library themed around the interests of the dissident Surrealist.) Lind observes that Oda Projesi, contrary to Hirschhorn, are the better artists because of the equal status they give to their collaborators: “[Hirschhorn’s] aim is to create art. For the *Bataille Monument* he had already prepared, and in part also executed, a plan on

which he needed help to implement. His participants were paid for their work and their role was that of the 'executor' and not 'co-creator.'" Lind goes on to argue that Hirschhorn's work, by using participants to critique the art genre of the monument, was rightly criticized for "'exhibiting' and making exotic marginalized groups and thereby contributing to a form of social pornography." By contrast, she writes, Oda Projesi "work with groups of people in their immediate environments and allow them to wield great influence on the project."

It's worth looking closely at Lind's criteria here. Her assessment is based on an ethics of authorial renunciation: The work of Oda Projesi is better than that of Hirschhorn because it exemplifies a superior model of collaborative practice. The conceptual density and artistic significance of the respective projects are sidelined in favor of an appraisal of the artists' relationship with their collaborators. Hirschhorn's (purportedly) exploitative relationship is compared negatively to Oda Projesi's inclusive generosity. In other words, Lind downplays what might be interesting in Oda Projesi's work as *art*—the possible achievement of making dialogue a medium or the significance of dematerializing a project into social process. Instead, her criticism is dominated by *ethical judgments* on working procedure and intentionality.

Similar examples can be found in the writing on Superflex, Eriksson, van Heeswijk, Orta, and many other artists working in a socially ameliorative tradition. This ethical imperative finds support in most of the theoretical writing on art that collaborates with "real" people (i.e., those who are not the artist's friends or other artists). The curator and critic Lucy R. Lippard, concluding her book *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society* (1997), a discussion of site-specific art from an ecological/postcolonial perspective, presents an eight-point "place ethic" for artists who work with communities. Kester's *Conversation Pieces*, while lucidly articulating many of the problems associated with such practices, nevertheless advocates an art of concrete interventions in which the artist does not occupy a position of pedagogical or creative mastery. In *Good Intentions: Judging the Art of Encounter* (2005), the Dutch critic Erik Hagoort argues that we must not shy away from making moral judgments on this art but must weigh the presentation and representation of an artist's good intentions. In each of these examples, authorial intentionality (or a humble lack thereof) is privileged over a discussion of the work's conceptual significance as a social and aesthetic form. Paradoxically, this leads to a situation in which not only collectives but also individual artists are praised for their authorial renunciation. And this may explain, to some degree, why socially engaged art has been largely exempt from art criticism. Emphasis is shifted away from the disruptive *specificity* of a given work and onto a *generalized* set of moral precepts.

In *Conversation Pieces* Kester argues that consultative and "dialogic" art necessitates a shift in our understanding of what art is—away from the visual and sensory (which are individual experiences) and toward "discursive exchange and negotiation." He challenges us to treat communication as an aesthetic form, but, ultimately, he fails to defend this, and seems perfectly content to allow that a socially collaborative art project could be deemed a success if it works on the level of social intervention even though it founders on the level of art. In the absence of a commitment to the aesthetic, Kester's position adds up to a familiar summary of the intellectual trends inaugurated by identity politics: respect for the other, recognition of difference, protection of fundamental liberties, and an inflexible mode of political correctness. As such, it also constitutes a rejection of any art that might offend or trouble its audience—most notably the historical avant-garde, within whose avant-garde lineage Kester nevertheless wishes to situate social engagement as a radical practice. He criticizes Dada and Surrealism, which sought to "shock" viewers into being

more sensitive and receptive to the world, for presuming the artist to be a privileged bearer of insights. I would argue that such discomfort and frustration—along with absurdity, eccentricity, doubt, or sheer pleasure—can, on the contrary, be crucial elements of a work's aesthetic impact and are essential to gaining new perspectives on our condition. The best examples of socially collaborative art give rise to these—and many other—effects, which must be read alongside more legible intentions, such as the recovery of a phantasmic social bond or the sacrifice of authorship in the name of a “true” and respectful collaboration. Some of these projects are well known: Hirschhorn's *Musée Précaire Albinet* and *24h Foucault* (both 2004); Aleksandra Mir's *Cinema for the Unemployed*, 1998; Alÿs's *When Faith Moves Mountains*, 2002. Rather than positioning themselves within an activist lineage, in which art is marshaled to effect social change, these artists have a closer relationship to avant-garde theater, performance, or architectural theory. As a consequence, perhaps, they attempt to think the aesthetic and the social/political *together*, rather than subsuming both within the ethical.

The British artist Phil Collins, for example, fully integrates these two concerns in his work. Invited to undertake a residency in Jerusalem, he decided to hold a disco-dancing marathon for teenagers in Ramallah, which he recorded to produce the two-channel video installation *they shoot horses*, 2004. Collins paid nine teenagers to dance continuously for eight hours, on two consecutive days, in front of a garish pink wall to an unrelentingly cheesy compilation of pop hits from the past four decades. The teenagers are mesmerizing and irresistible as they move from exuberant partying to boredom and finally exhaustion. The sound track's banal lyrics of ecstatic love and rejection acquire poignant connotations in light of the kids' double endurance of the marathon and of the interminable political crisis in which they are trapped. It goes without saying that *they shoot horses* is a perverse representation of the “site” that the artist was invited to respond to: The occupied territories are never shown explicitly but are ever-present as a frame. This use of the *hors cadre* has a political purpose: Collins's decision to present the participants as generic globalized teenagers becomes clear when we consider the puzzled questions regularly overheard when one watches the video in public: How come Palestinians know Beyoncé? How come they're wearing Nikes? By voiding the work of direct political narrative, Collins demonstrates how swiftly this space is filled by fantasies generated by the media's selective production and dissemination of images from the Middle East (since the typical Western viewer seems condemned to view young Arabs either as victims or as medieval fundamentalists). By using pop music as familiar to Palestinian as to Western teens, Collins also provides a commentary on globalization that is considerably more nuanced than most activist-oriented political art. *They shoot horses* plays off the conventions of benevolent socially collaborative practice (it creates a new narrative for its participants and reinforces a social bond) but combines them with the visual and conceptual conventions of reality TV. The presentation of the work as a two-screen installation lasting a full eight-hour workday subverts both genres in its emphatic use of seduction on the one hand and grueling duration on the other.

The work of Polish artist Artur Zmijewski, like that of Collins, often revolves around the devising and recording of difficult—sometimes excruciating—situations. In Zmijewski's video *The Singing Lesson I*, 2001, a group of deaf students is filmed singing the Kyrie to Jan Maklakiewicz's 1944 *Polish Mass* in a Warsaw church. The opening shot is staggeringly hard: An image of the church interior, all elegant Neoclassical symmetry, is offset by the cacophonous, distorted voice of a young girl. She is surrounded by fellow students who, unable to hear her efforts, chat with one another in sign language. Zmijewski's editing draws constant attention to the contrast between the choir and

its environment, suggesting that religious paradigms of perfection continue to inform our ideas of beauty. A second version of *The Singing Lesson* was filmed in Leipzig in 2002. This time the deaf students, together with a professional chorister, sing a Bach cantata to the accompaniment of a Baroque chamber orchestra in Saint Thomas Church, where Bach once served as cantor and is buried. The German version is edited to reveal a more playful side of the experiment. Some students take the task of performing seriously; others abandon it in laughter. Their gestures of sign language in rehearsal are echoed by those of the conductor: two visual languages that serve to equate the two types of music produced by Zmijewski's experiment—the harmonies of the orchestra and the strained wailing of the choir. The artist's editing, compounded by my inability to understand sign language, seems integral to the film's point: We can only ever have limited access to others' emotional and social experiences, and the opacity of this knowledge obstructs any analysis founded on such assumptions. Instead we are invited to read what is presented to us—a perverse assemblage of conductor, musicians, and deaf choir that produces something more complex, troubling, and multilayered than the release of individual creativity.

It will be protested that both Collins and Zmijewski produce videos for consumption within a gallery, as if the space outside it were automatically more authentic—a logic that has been definitively unraveled by Kwon in *One Place After Another*. Her advocacy of art that “unworks” community might usefully be applied to the practice of British artist Jeremy Deller. In 2001 he organized the reenactment of a key event from the English miners' strike of 1984—a violent clash between miners and the police in the village of Orgreave in Yorkshire. *The Battle of Orgreave* was a one-day restaging of this confrontation, performed by former miners and policemen, together with a number of historical reenactment societies. Although the work seemed to contain a twisted therapeutic element (in that both miners and police involved in the struggle participated, some of them swapping roles), *The Battle of Orgreave* didn't seem to heal a wound so much as reopen it. Deller's event was both politically legible and utterly pointless: It summoned the experiential potency of political demonstrations but only to expose a wrong seventeen years too late. It gathered the people together to remember and replay a disastrous event, but this remembrance took place in circumstances more akin to a village fair, with a brass band, food stalls, and children running around. This contrast is particularly evident in the only video documentation of *The Battle of Orgreave*, which forms part of an hour-long film by Mike Figgis, a left-wing filmmaker who explicitly uses the work as a vehicle for his indictment of the Thatcher government. Clips of Deller's event are shown between emotional interviews with former miners, and the clash in tone is disconcerting. *The Battle of Orgreave* stages a political grievance, but plays it out in a different key, since Deller's action both is and isn't a violent encounter. The involvement of historical reenactment societies is integral to this ambiguity, since their participation symbolically elevated the relatively recent events at Orgreave to the status of English history while drawing attention to this eccentric leisure activity in which bloody battles are enthusiastically replicated as a social and aesthetic diversion. The whole event could be understood as contemporary history painting that collapses representation and reality.

Operating on a less charged symbolic level, Carsten Höller's project *The Baudouin Experiment: A Deliberate, Non-Fatalistic, Large-Scale Group Experiment in Deviation*, 2001, is strikingly neutral by comparison. The event took as its point of departure an incident in 1991 when the late King Baudouin of Belgium abdicated for a day to allow an abortion law of which he did not approve to be passed. Höller brought together a group of one hundred people to sit in one of the silver balls of the Atomium in Brussels for twenty-four hours and to abandon their usual lives for a day. Basic provisions were supplied (furniture, food, toilets), but otherwise there were no means of contact

with the outside world. Though it bore some resemblance to a reality show like *Big Brother*, the social action was not recorded. This refusal to document the project was an extension of Höller's ongoing interest in the category of "doubt," and *The Baudouin Experiment* forms his most condensed consideration of this idea to date. Without documentation of such an anonymous project, would we believe that the piece ever really existed? In retrospect, the elusiveness of Höller's event is akin to the uncertainty we may feel when looking at documentation of socially engaged art that asks us to take its claims of meaningful dialogue and political empowerment on trust. In this context *The Baudouin Experiment* was an event of profound inaction, or "passive activism"—a refusal of everyday productivity, but also a refusal to instrumentalize art in compensation for some perceived social lack.

Deller, Collins, Zmijewski, and Höller do not make the "correct" ethical choice, they do not embrace the Christian ideal of self-sacrifice; instead, they act on their desire without the incapacitating restrictions of guilt. In so doing, their work joins a tradition of highly authored situations that fuse social reality with carefully calculated artifice. This tradition needs to be written, beginning, perhaps, with the "Dada-Season" in the spring of 1921, a series of manifestations that sought to involve the Parisian public. The most salient of these events was an "excursion" (hosted by André Breton, Tristan Tzara, Louis Aragon, et al.) to the church of Saint Julien le Pauvre that drew more than one hundred people despite the pouring rain. The inclement weather cut the tour short and prevented an "auction of abstractions" from being realized. In this Dada excursion, as in the examples given above, intersubjective relations weren't an end in themselves but rather served to unfold a more complex knot of concerns about pleasure, visibility, engagement, and the conventions of social interaction.

The discursive criteria of socially engaged art are, at present, drawn from a tacit analogy between anticapitalism and the Christian "good soul." In this schema, self-sacrifice is triumphant: The artist should renounce authorial presence in favor of allowing participants to speak through him or her. This self-sacrifice is accompanied by the idea that art should extract itself from the "useless" domain of the aesthetic and be fused with social praxis. As the French philosopher Jacques Rancière has observed, this denigration of the aesthetic ignores the fact that the system of art as we understand it in the West—the "aesthetic regime of art" inaugurated by Friedrich Schiller and the Romantics and still operative to this day—is predicated precisely on a confusion between art's autonomy (its position at one remove from instrumental rationality) and heteronomy (its blurring of art and life). Untangling this knot—or ignoring it by seeking more concrete ends for art—is slightly to miss the point, since the aesthetic is, according to Rancière, the ability to think contradiction: the productive contradiction of art's relationship to social change, characterized precisely by that tension between faith in art's autonomy and belief in art as inextricably bound to the promise of a better world to come. For Rancière the aesthetic doesn't need to be sacrificed at the altar of social change, as it already inherently contains this ameliorative promise.

The self-effacing implications of the artist/activist position bring to mind the character Grace in Lars von Trier's 2003 provocation, *Dogville*: Her desire to serve the local community is inseparable from her guilty position of privilege, and her exemplary gestures perturbingly provoke an evil eradicable only by further evil. Von Trier's film doesn't present a straightforward moral, but articulates—through a *reductio ad absurdum*—one terrifying implication of the self-sacrificial position. Some people will consider *Dogville* a harsh framework by which to express reservations about activist-oriented practice, but good intentions shouldn't render art immune to critical

analysis. The best art manages (as *Dogville* itself does) to fulfill the promise of the antinomy that Schiller saw as the very root of aesthetic experience and not surrender itself to exemplary (but relatively ineffectual) gestures. The best collaborative practices of the past ten years address this contradictory pull between autonomy and social intervention, and reflect on this antinomy both in the structure of the work and in the conditions of its reception. It is to this art—however uncomfortable, exploitative, or confusing it may first appear—that we must turn for an alternative to the well-intentioned homilies that today pass for critical discourse on social collaboration. These homilies unwittingly push us toward a Platonic regime in which art is valued for its truthfulness and educational efficacy rather than for inviting us—as *Dogville* did—to confront darker, more painfully complicated considerations of our predicament.